История немецкой литературы

3

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт мировой литературы
им. А. М. Горького

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1 · 9 · 6 · 6

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1790–1848

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1 · 9 · 6 · 6

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ
ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

*Н. И. БАЛАШОВА, В. М. ЖИРМУНСКОГО, Б. И. ПУРИШЕВА,
Р. М. САМАРИНА, С. В. ТУРАЕВА, И. М. ФРАДКИНА*

РЕДКОЛЛЕГИЯ ТРЕТЬЕГО ТОМА

Н. И. БАЛАШОВ, Р. М. САМАРИН, С. В. ТУРАЕВ,
ученый секретарь Н. С. ПАВЛОВА

7—2—2
1126—65

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ВЕЛИКАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 90-е годы XVIII в. и непосредственно на рубеже двух столетий немецкая литература переживает сложный процесс развития.

«...Французская революция точно молния ударила в этот хаос, называемый Германией»,— писал Ф. Энгельс[1]. И в самом этом «хаосе» началось брожение. В 80—90-е годы в Германии участились выступления крестьян[2], заметно активизировалась деятельность передовой бюргерской и либерально-дворянской интеллигенции. Взятие Бастилии и другие события первого этапа революции во Франции, особенно отказ дворянства от феодальных привилегий, вызвали восторженный отклик в передовых кругах немецкого общества.

Затем, когда французские революционные войска вторглись на территорию Германии, преследуя отступавшие армии реакционной коалиции, к влиянию идейному присоединилось и непосредственное политическое воздействие. Эмиссары молодой французской республики показали всему миру пример революционной практики, разрушая на немецкой территории ненавистные народу феодальные порядки и заменяя их законами, близкими к законам французской республики.

В нескольких государствах Западной Германии, ставших театром военных действий, феодальный режим рухнул. Князья и епископы, их свита и их приспешники бежали, крестьяне приступили к разделу земель. В городах устанавливалось самоуправление республиканского характера, действовавшее при поддержке и защите французских военных властей. В Майнце — самом крупном из городов, занятых французами, собрался первый в истории Германии конвент — правительственное учреждение, представлявшее прежде всего третье сословие и вступившее в тесную связь с французским Конвентом.

Воздействие идеологии и политической практики Французской революции было многообразно, отражение общественного опыта 90-х годов в немецкой философии и литературе приобрело разный и в большинстве случаев весьма противоречивый характер, обусловливаемый прежде всего особенностями немецкого исторического развития.

Большой интерес представляют непосредственные отклики крупнейших немецких писателей на разные стадии развития событий за Рейном. На раннем этапе революцию приветствовали почти все значительные немецкие литераторы. Известно высказывание Гете после битвы при Вальми о новой эпохе истории, которую открыла Франция. Аналогичную позицию

[1] Ф. Энгельс. Положение в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 562.

[2] На рост крестьянского движения указывали некоторые писатели 90-х годов, например, Христиан Август Вихман (Chr. Aug. Wichmann. Über natürlichsten Mittel, die Frohn-Dienste bei Kammer- und Ritter-Güthern ohne Nachteil der Grundherren aufzuheben. Leipzig, 1795).

в той или иной степени разделяли Клопшток, Гердер, Шиллер, Фосс, Бюргер. Среди писателей молодого поколения революцию приветствовали Ф. Гельдерлин, Фр. Шлегель, Л. Тик. «Дерево свободы» в честь революции сажали будущие философы Гегель и Шеллинг.

Но углубление революции, приход якобинцев к власти, казнь Людовика XVI, появление войск республики на левом берегу Рейна, первый немецкий конвент в Майнце — все это насторожило, а потом отпугнуло большинство немецких писателей. Провинциальное убожество отсталой, раздробленной на части страны сковывало политическую мысль, сужало и искажало общественный горизонт, препятствовало усвоению великого исторического опыта французских санкюлотов.

Ф. Шиллер и И. Г. Кампе, получившие почетные права французского гражданства, протестовали против казни Людовика XVI. Клопшток тогда же написал свое покаянное стихотворение «Мое заблуждение».

В поэме «Герман и Доротея» Гете стремился ответить на вопрос, почему недавний восторг перед революцией у многих немцев сменился ее отрицанием. Было бы неверно видеть здесь только филистерский страх героев поэмы перед кардинальными переменами. Гете изображает реальные пороки победившей буржуазии и отдельные эксцессы, которыми сопровождалось продвижение французских войск. Именно эти факты во многом заслонили и затемнили всемирно-исторический смысл революционного переворота. В этом плане поэма «Герман и Доротея» является одним из наиболее характерных художественных документов эпохи [3].

Узкие горизонты немецкой действительности не позволяли охватить во всей масштабности исторические уроки событий за Рейном. На примере Шиллера это убедительно раскрывает В. Ф. Асмус, подчеркивая односторонность его подхода к оценке революции: «Вопрос о последствиях революции для общества он рассматривает главным образом как вопрос о том, что сулит революция чаемому Шиллером восстановлению в человеке разрушенной цельности, всесторонности и гармоничности. За «проблематичностью» этого результата, верно им угаданной (но не объясненной в качестве результата *буржуазной* революции), Шиллер просмотрел отнюдь не «проблематическое», а весьма реальное, *прогрессивное* для европейского общества XVIII века значение якобинской диктатуры» [4].

Добавим, что характер восприятия революции у Шиллера уже предваряет романтическую концепцию Фр. Шлегеля, критику им атомизма буржуазного общества, распадения его на отдельные индивиды.

Но те или иные отклики на события во Франции сами по себе еще не дают представления об исключительной роли, которую сыграла революция в развитии немецкой культуры и определила ее переломный характер в 90-е годы [5].

Существенно другое: Французская революция повлекла за собой переворот в умах современников и даже в такой политически отсталой стране, как Германия, она оказала огромное влияние на развитие всей философской и эстетической мысли, на литературу и искусство. При этом сами участники этого переворота не всегда осознавали его значение.

Буржуазная наука, как правило, оставалась здесь на поверхности явлений: регистрируя отдельные высказывания немецких писателей о революции (предпочтительно отрицательные), она не проявила интереса к

---

[3] Об отношении Гете к Французской революции см. статью К. Гриванка в сб.: «Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm». Jena, 1949.

[4] В. Ф. Асмус. Шиллер как философ и эстетик.— В кн.: В. Ф. Асмус. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962, стр. 274.

[5] Большой фактический материал собран в кн.: E. Sauer. Die französische Revolution von 1789 in zeitgenossischen deutschen Flugschriften und Dichtungen. Weimar, 1913; W. Wenck. Deutschland vor hundert Jahren. Bd. I, 1887; Bd. II, 1890.

глубинным процессам в немецкой литературе, порожденным революцией. Более того, она стремилась «затушевать связь между возрождением немецкой литературы и принципами 1789 г.»[6] Между тем именно в эти годы завершается первая часть «Фауста», создаются решающие для ее философской концепции сцены, в том числе «Пролог на небесах», «За городскими воротами», сцена договора. Средневековая легенда преобразуется в грандиозную трагедию, насыщенную конфликтами современной Гете переломной эпохи.

Постановка больших актуальных проблем в поздних драмах Шиллера и прежде всего уяснение роли народных масс в историческом развитии были бы также невозможны без опыта Французской революции. В поздних драмах Шиллера получила отражение борьба метафизических представлений о человеке и обществе и нового исторического подхода, порожденного эпохой революции. Тема народа по-новому звучала и в творчестве поздних штюрмеров — Фосса и Бюргера, продолжавших свою деятельность в 90-е годы.

90-е годы в Германии отмечены интенсивностью эстетических исканий. Окончательно формируется эстетика веймарского классицизма. Основы ее заложены еще в канун революции. Но революция накладывает резкий отпечаток и на эстетические теории и на художественную практику Гете и Шиллера. Программный теоретический документ Шиллера «Письма об эстетическом воспитании человека» содержит немало полемических страниц, на которых осмысливается опыт революции. Несогласие с якобинцами диктует Шиллеру мысль о замене политического переворота эстетическим воспитанием. Но в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллер не отвергает основного — антифеодального содержания революции. Крушение старого строя он принимает как историческую необходимость.

В свете общественного опыта 90-х годов новый смысл приобретает обращение немецких литераторов к античности. Оно имеет многообразный характер. Наряду с веймарским вариантом классицизма в литературе этих лет оживает иное направление, близкое по идейной направленности революционному классицизму и уже в прошлом намеченное у Лессинга и молодого Шиллера. Ярче всего это направление дает о себе знать в творчестве Иоганна Готфрида Зейме. Его «поэзия гуманной мысли и общественной тенденции, соединяющая дидактическую поучительность с высоким риторическим пафосом гражданских чувств»[7], его обращение к героическим примерам греческой и римской древности, образ Спартака в «Апокрифах» и драма о Мильтиаде — все это ощутимые признаки боевого, гражданского истолкования античности, не получившие в Германии полного развития лишь в силу отсталости общественного движения в стране.

Некоторыми сторонами было близко революционному классицизму восприятие античности и у Гельдерлина, у которого классицистические тенденции предстают в сложном соотношении с романтическим мироощущением.

В послереволюционную эпоху появляется новый аспект в истолковании античности. Древний мир противопоставляется не только феодальному убожеству, но и буржуазному миру частных материальных интересов (Шиллер, Гельдерлин, Фр. Шлегель).

В развитии этой новой антибуржуазной тенденции состоит одна из существенных сторон эстетической борьбы тех лет. Веймарский классицизм не просто уступает место романтизму, но и некоторыми своими сторонами подготавливает последний. Резко неприязненное отношение

---

[6] Пьер Дэкс. Семь веков романа. М., 1962, стр. 362.

[7] В. М. Жирмунский. Введение к разделу «Зейме». — В кн.: «Немецкие демократы XVIII века. Шубарт, Форстер, Зейме». М., 1956, стр. 473.

Ф. Шиллера к иенским романтикам не исключает преемственности, связывающей антибуржуазные страницы «Писем об эстетическом воспитании человека» с произведениями Фридриха Шлегеля [8]. Концепция «наивной», «сентиментальной» поэзии Шиллера предваряла антитезу античного и современного («интересного», по терминологии тех лет, романтического) искусства у братьев Шлегелей [9].

Неприятие романтического субъективизма сочеталось у Шиллера с освоением некоторых сторон романтического ви́дения мира. Именно в эти годы утверждается историзм в немецкой литературе. Исторический взгляд на культуру средних веков и Ренессанса был теоретически обоснован еще раньше, в работах Гердера, но не получил, за редкими исключениями («Гец фон Берлихинген» Гете), полного отражения в художественной практике немецких писателей.

Опыт Французской революции внес решающую поправку в старую концепцию мира, поколебал всю систему антиисторического метафизического просветительского подхода к действительности.

«То, что казалось устойчивым, колеблется, приходит в движение, а бытие предстает как становление, процесс»,— отмечает исследователь этой эпохи, характеризуя главную черту формировавшегося немецкого романтизма [10].

Это была переходная эпоха европейской истории. В Германии поздние просветители еще вели упорные и трудные бои против феодальной отсталости, в то время как новейший западноевропейский опыт (Англии и Франции) уже обнаруживал недостаточность, односторонность и устарелость просветительских критериев.

Это противоречие впервые обнаруживается в 90-е годы XVIII в., но оно остается действительным для немецкой литературы еще долгие годы, и много позднее Людвиг Берне, например, еще продолжает пользоваться оружием из арсенала Просвещения, а поэты предмартовского десятилетия (1840—1848) постоянно прибегают к просветительской аргументации Фридриха Шиллера.

При оценке литературных явлений на рубеже XVIII—XIX вв. надо объективно учитывать обе эти тенденции в их сложном взаимодействии.

Отмечая величие гениального вклада Гете и Шиллера, просветительский пафос первой части «Фауста», завершенной около 1800 г., необходимо правильно оценить и заслуги иенских романтиков, которые первыми начали осмыслять трудный опыт нового, XIX в. и в своих поисках новых эстетических критериев обнаруживали во многом более диалектический подход к явлениям жизни и литературы, чем их старшие современники. Речь идет о двух этапах закономерно развивающегося историко-литературного процесса. Романтизм идет на смену веймарскому классицизму. Немецкий литературовед Г. А. Корф справедливо отмечает сложность этого перехода: романтизм одновременно и завершает предшествующий этап и снимает его [11].

Но среди немецких литераторов конца века были и такие, которые опыт революции во Франции восприняли непосредственно и выступили с открытой революционно-демократической программой, не примыкая к поздним просветителям и не становясь романтиками.

---

[8] Об отношениях Шиллера и ранних романтиков см.: «Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente». Hrsg. und eingeleitet von H. H. Borchert. Stuttgart, 1948.

[9] См. Н. Я. Берковский. Эстетические позиции немецкого романтизма.— В кн.: «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934, стр. 31.

[10] O. Walzel. Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Bd. II. Wildpark — Potsdam, 1930, S. 45.

[11] H. A. Korff. Geist der Goethezeit. Bd. III. Leipzig, 1959, S. 1. Корф применяет здесь гегелевский термин — снятие (Aufhebung).

Форстеры, отец и сын
Гравюра Бергера, 1782

Этих немецких демократов конца XVIII в. уже современники именовали «якобинцами», и они не отказывались от этого почетного и опасного звания [12].

В Германии не было революционного класса и не могло быть революционной партии: ее и не создали честные, деятельные, героически рисковавшие собою немецкие «якобинцы». Их довольно многочисленные клубы так и не превратились в серьезные политические организации. Среди немецких демократов 90-х годов не было единства во взглядах.

Наиболее передовым деятелем немецкой литературы 90-х годов XVIII века, ближе всего стоявшим к французским якобинцам, был Георг Форстер, выдающийся немецкий политический деятель, ученый и публицист, которого Энгельс ставил рядом с вождем Крестьянской войны Томасом Мюнцером. Наследие Форстера знаменовало новый этап развития передовой немецкой литературы, органически связанный с Лессингом, но отличающийся открыто сформулированной революционно-демократической программой. Пафос публицистики Форстера — пафос борьбы, в итоге которой должны погибнуть отжившие общественные учреждения и народиться новый общественный строй. Деятельность ученого (естествоиспытателя и филолога) и политика помогла Форстеру осознать закономерности развития природы и общественной жизни, раскрыть, по выражению А. И. Герцена, «тайну французской революции». Герой публицистики Форстера — народ, поднимающийся на борьбу за лучшее будущее,— был новым героем немецкой литературы конца XVIII в., и в этом смысле Форстер — великий предшественник революционно-демократической литературы и публицистики XIX в.

Близок к позиции Форстера был в последние годы жизни Вильгельм Людвиг Векрлин (Wilhelm Ludwig Wekhrlin, 1739—1792), немецкий публицист, еще в 70-е годы выступивший с книгой сатирических очерков «Путешествие Ансельма Рабиозуса по Верхней Германии» («Des Anselmus Rabiosus Reise durch Oberdeutschland», 1778). В начале своей деятельности сторонник теории «просвещенного абсолютизма», Векрлин в дальнейшем все непримиримее относился к феодальному самодержавию и особенно к церковной реакции. Журнал Векрлина «Серое чудовище» («Das graue Ungeheuer»), анонимно издаваемый им во Франкфурте и Лейпциге в 1784—1787 гг., был известен не только в немецких странах, где у него было много корреспондентов, но и за пределами Германии.

С большим удовлетворением Радищев отмечает, что немецким правителям и цензорам не удается заглушить голос «рассудка и просвещения»: «Векерлин хотя мстящею властию посажен был под стражу, но „Седое чудовище“ осталося у всех на руках» («Путешествие из Петербурга в Москву», глава «Торжок»).

О Французской революции Векрлин узнал в заключении, которое он отбывал за один из анонимных памфлетов. В своих новых периодических изданиях, особенно в «Гиперборейских письмах» («Hyperboräische Briefe»), выходивших до 1790 г., в периодическом издании «Параграфы» («Paragrafen», 1791) Векрлин высказался как решительный сторонник Французской революции.

Побывав в 1792 г. в революционной Франции, Векрлин задержался в Ансбахе, где стал издавать новый журнал — «Ансбахские листы»

[12] Литература и публицистика немецких демократов конца XVIII в. замалчивалась в буржуазном немецком литературоведении. После 1945 г. прогрессивные ученые-германисты обратились к этой традиции немецкой литературы: ей посвящена книга Гедвиги Фегт «Немецкая якобинская литература и публицистика, 1789—1800» (H. Voegt. Die deutsche jakobinische Literatur und Publizistik, 1789—1800. Berlin, 1955) и главы из книги П. Реймана «Основные течения в немецкой литературе, 1750—1848 гг.» (P. Reimann. Die Hauptströmungen der deutschen Literatur, 1750—1848. Berlin, 1956). См. также: H. Scheel. Süddeutsche Jacobiner. Berlin, 1962.

(«Ansbachische Blätter»). В нем он осудил начавшуюся в августе 1792 г. войну феодальной коалиции против революционной Франции и отдал должное патриотизму французов, поднявшихся на защиту отчизны. В ноябре 1792 г. Векрлин был схвачен по обвинению в якобинстве и умер под арестом.

Путь Векрлина к прямой защите революционной войны был сложен, и его мировоззрение было весьма противоречиво: иллюзии мирных реформ, сильные и у Форстера, давали себя знать у Векрлина гораздо резче. Но в решительную минуту он выступил за революционную Францию, которая под руководством якобинцев готовилась к обороне, и поплатился жизнью за смелый поступок [13].

Последовательнее, чем Векрлин, был в своих революционных и республиканских убеждениях Андреас Ребман (Andreas Rebmann, 1768—1824), подобно Форстеру оказавшийся в республиканском Париже и понявший революционную целесообразность политики якобинцев. Вместе с тем Ребман видел в своей деятельности продолжение деятельности Векрлина.

Ребман уже в начале 90-х годов стал известен как упорный и последовательный противник феодального строя в Германии, как автор многих памфлетов, брошюр, очерков и статей, направленных против немецкой реакции, и как выдающийся организатор демократической прессы.

Как и Форстер, Ребман выступил с очерками в виде путевых картин: в 1793 г. появились его «Космополитические странствования по одной из немецких земель» («Kosmopolitische Wanderungen durch einen Teil Deutschlands») — книга, в которой особенно отчетливо прозвучал его призыв к демократам Европы объединиться вокруг идей Французской революции. Когда после захвата Майнца немецкая реакция расправилась с членами Майнцского конвента, Ребман выступил в их защиту.

В 1794 г., как только стало известно, что при его непосредственном участии была опубликована по-немецки одна из самых пламенных речей Робеспьера, Ребман бежал из Эрфурта, спасаясь от ареста. Через Гамбург и Данию — окольными путями — он пробрался в Париж, где продолжал борьбу против реакции, издавая журналы и брошюры на немецком языке. Он печатал их во Франции и Швеции.

В своем издании «Стража» («Die Schildwache», 1796) Ребман уже после гибели Робеспьера возвеличивал его и славил, стремясь к тому, чтобы немцы имели верное представление о вожде якобинцев. Пропаганда идей Робеспьера и осуждение термидора весьма наглядно свидетельствуют о последовательности его революционно-демократических позиций.

В дальнейшем, когда земли по левому берегу Рейна отошли к Французской республике, Ребман вернулся на родину. С 1798 г. он жил в Майнце, где в течение многих лет занимался юридической практикой, на деле утверждая новый кодекс законов, введенный там французами. В романе «Странствования по четырем частям света и по Луне Ганса-Глазейна-мир» («Hans-Kiek-in-die-Welts Reisen in alle vier Weltteile und den Mond», 1795) Ребман с откровенным сочувствием повествует о восстании негров во французской колонии Сан-Доминго и об их расправе с рабовладельцами. Не умалчивая о том, что расправа эта была суровой, Ребман напоминает своим читателям, что жестокость восставших рабов была в них воспитана жестокостью господ.

Форстер и Ребман не были одиноки в революционном Париже. По подсчетам немецких историков, политическая немецкая эмиграция в Париже в начале 90-х годов доходила до четырех тысяч человек; в Париже

---

[13] О Векрлине см. главу «Немецкий журналист XVIII столетия» в названной книге П. Реймана.

выходили периодические издания на немецком языке, тайно переправлявшиеся в Германию.

С другой стороны, «якобинцами» считались в 90-х годах и писатели несравненно более умеренного склада — вроде Августа фон Хеннингса (August von Hennings, 1746—1826), возглавившего кружок немецких демократов в Альтоне — городе, находившемся в той части Северной Германии, которая тогда входила в состав Датского королевства. Хеннингс и публицисты его кружка были далеки от конкретной революционно-демократической программы Форстера и Ребмана; их мечты о лучшем будущем немецкого народа, о его освобождении и воссоединении наивно сочетались с надеждой на уступки со стороны немецких государей.

Альтонский кружок питал эти иллюзии еще и потому, что политика датского абсолютизма в 90-х годах оставалась гибкой и осторожной — в отличие от полицейского террора, свирепствовавшего в Германии. Характерно, что именно Хеннингс в своем журнале «Гений времени» («Genius der Zeit», 1794—1799) особенно широко пропагандировал деятельность двух замечательных немецких просветителей, весьма популярных в 80—90-х годах и тоже зачисленных реакцией в число «якобинцев»,— Книгге и Мовильона.

Адольф Книгге (Adolf Knigge, 1752—1796) — автор ряда философских повестей морального и политического содержания («История просвещения в Абиссинии, написанная Беньямином Нольдманом... «Benjamin Noldmanns Geschichte der Aufklärung in Abyssinien, oder Nachrichten von seinem und seines Vetters Aufenthalt an dem Hofe des grossen Negus oder Priester Johannes», 1791; «Бумаги покойного государственного советника Самуэля фон Шаафскопфа...» [14] — «Des seligen Herrn Staatsrat Samuel Konrad von Schafskopfs hinterlassene Papiere, von seinen Erben herausgegeben», 1792) и замечательной книги «Политическое исповедание веры Йозефа фон Вурмбранда», 1792 — «Joseph von Wurmbrand, Kaiserlich abyssinischen Exministers... politisches Glaubensbekenntnis mit Hinsicht auf die Französische Revolution und deren Folge». Книгге не расстался с наивными иллюзиями об изменении феодального строя посредством реформ, которые могут быть осуществлены «просвещенными монархами», «революцией сверху», пример которой он видел в реформах Петра I. Но Книгге в самый разгар антиякобинской пропаганды защищал Французскую республику и не прекращал борьбы против немецкой реакции.

Якоб Мовильон (Jacob Mauvillon, 1743—1794) выступил в качестве соавтора Мирабо в его работе над капитальной книгой «О прусской монархии» («De la monarchie Prussienne», 1789), которая примечательна резкой критикой феодально-абсолютистской Пруссии. Сторонник французской республики, Мовильон был, однако, противником революционного насилия.

И Книгге, и Мовильон сложились под сильнейшим воздействием французской просветительской предреволюционной мысли, восприняли многие традиции художественной литературы французского Просвещения вплоть до жанра философской повести.

Большое место в выступлениях немецких демократов конца XVIII в. занимала проблема народа. Но одни писатели видели в нем страждущую массу, объект для просвещения или самоотверженных подвигов одинокого героя-республиканца, другие, умудренные опытом Французской революции, говорили о революционной энергии, заключенной в немецком плебействе и крестьянстве [15].

---

[14] Шаафскопф — в буквальном переводе «Бараньеголовый».
[15] H. Voegt. Die deutsche jakobinische Literatur und Publizistik, S. 487.

Однако Форстеру и Ребману было ясно, что немецкий народ еще не созрел для самостоятельного выступления, что для пробуждения его революционных потенций нужен толчок извне. Вот почему, несмотря на все тяготы, связанные с постоем и хозяйничаньем французских войск на немецких землях (Форстер писал об этом с горечью и осуждением), они видели в их победе важный стимул для пробуждения немецкого народа. Немецкие демократы 90-х годов расходились в своих мыслях о том, какой же будет освобожденная от деспотизма князей новая Германия. И если Форстер практически участвовал в создании первого буржуазно-республиканского органа Германии — Майнцского конвента, то в выступлениях умеренных демократов намечены контуры конституционной монархии, управляемой просвещенным «отцом народа».

Французская революция вызвала к жизни и социальную утопию. Опытом рассмотрения общества будущего явилась книга Карла Вильгельма Фрелиха «О человеке и условиях его существования» («Über den Menschen und seine Verhältnisse», 1792). Идеи Фрелиха получили тридцать лет спустя художественное воплощение в романе его жены Генриетты Фрелих «Виргиния, или Колония Кентукки» (Virginia oder die Kolonie von Kentucky, 1820). Это — роман в письмах. Героиня его, родившаяся в день взятия Бастилии, рассказывает о небольшой колонии, в которой совместно трудятся белые и индейцы, где нет угнетателей и угнетенных, а плоды труда являются общим достоянием. В романе дается высокая оценка исторического значения Французской революции [16].

Немецкие демократы 90-х годов создали многочисленную периодику. Со времен реформации Германия не переживала такого подъема в области публицистики. Альманахи, листовки, журналы и газеты возникали и распространялись в небывалых до того масштабах, хотя чаще всего эти периодические издания быстро прекращали свое существование. Нередко место издания менялось в зависимости от того, куда переехал издатель, подвергавшийся преследованиям.

Официальная немецкая наука до 1945 г. пренебрегала историей немецкой периодической прессы конца XVIII в. Но уже те данные, которые собраны прогрессивными учеными за последние годы, свидетельствуют о значительной роли демократической периодики 90-х годов.

Начиная с 1790 г., в свет выходит «Брауншвейгский журнал» («Braunschweigisches Journal») Иоахима Кампе (Joachim Kampe, 1746—1818). С 1792 г. Кампе вынужден был выпускать его на территории, которая принадлежала Дании и была не подвластна прусской цензуре. В Альтоне кружок немецких демократов, сплотившихся вокруг Августа фон Хеннингса, издавал журнал «Гений времени» («Genius der Zeit»), выходивший с 1794 по 1800 год (в 1801—1802 гг.— «Гений XIX века»). При участии Хеннингса в Альтоне выходил и другой демократический журнал — «Анналы страждущего человечества» («Annalen der leidenden Menschheit», 1795—1801), а в течение 1800 г.— «Мнемозина» («Mnemosyne»).

Организатором и автором во многих демократических журналах выступал А. Ребман. Уже в 1795 г. он — еще до эмиграции — начал издавать журнал «Новое серое чудовище» («Das neue graue Ungeheuer»), продолженный выпуском в Упсале (1796—1800, название журнала несколько раз менялось), а в Париже создал журнал «Стража» («Die Schildwache», 1796—1797) и «Альманах обскурантов» («Obskuranten-Almanach», 1796—1800, 1802 гг.), направленный против реакционеров конца XVIII в.— про-

[16] Роман был в прошлом предан полному забвению; о нем вспомнили лишь недавно. См. G. Steiner. Der Traum von Menschenglück. Berlin, 1959, где впервые даны полные сведения о супругах Фрелих. Роман переиздан в 1963 г. в Берлине.

должателей дела «темных людей», высмеянных в свое время Ульрихом фон Гуттеном.

Когда немецкие монархи навязали войну Франции, передовая пресса разъясняла разбойничий смысл этой авантюры. В 1794 г. в анонимном документе «Воззвание к немецкой нации» («Aufruf an die deutsche Nation») немецкие демократы, защищая «свободную французскую нацию» (для словаря немецкой демократической прессы 90-х годов под влиянием революционной Франции вообще характерна замена слова «das Volk» словом «die Nation»), предупреждали, что война с Францией наносит ущерб кровным интересам немецкого народа и звали его к миру: «До каких же пор, немецкая нация, позволишь ты злоупотреблять собою? — спрашивали авторы «Воззвания».— Пойми, наконец, какую беду причиняешь ты сама себе тем, что принимаешь участие в войне, которую ведут короли-союзники с Францией...» Однако постепенно в демократической периодике зазвучали все более уверенные призывы к вооруженной борьбе, особенно характерные для изданий Ребмана.

Еще в 1793 г. в «Шлезвигском журнале» («Schleswiges Journal», издавался во Фленсбурге) были помещены стихи поэта, скрывавшегося под псевдонимом «...— i», названные «Песнь Тимолеона в Сиракузах»:

Кто пойдет на подвиг смело,
Кто свободу чтит душой,
В ком возмездье накипело
За мученья без предела —
Встань! Берись за меч — и в бой!

Пер. Д. М.

Поэт, выступавший под псевдонимом «Йозеф», в стихотворении «К моему отечеству», помещенном в упсальском издании журнала «Новое серое чудовище», писал:

Свобода кличет под свои знамена,
За Францией — вперед!
Прочь предрассудков ветхие законы
И светской черни гнет!

Пер. Д. М.

У Йозефа, поместившего немало стихов в журналах Ребмана, был свой благородный и четкий стиль, стихи его исполнены боевого революционного пафоса.

Сильная сторона демократической периодики 90-х годов — разностороннее обличение деспотизма князей, их преступлений, различных форм аристократического террора в Германии. Характерна кампания, организованная передовой немецкой прессой против постройки так называемой «гессенской Бастилии», проведенная в 1796—1797 гг. Когда ландграф Гессен-Кассельский решил построить новый тюремный замок на сто сорок одиночных камер, «Гений времени» Хеннингса в Альтоне выступил особенно энергично: «Сколько презрения высказал этим ландграф своим молодцам-гессенцам! Как же издевается он над их верноподданничеством, если заставляет их самих готовить себе розги, и в 1794 году, когда бастилии всюду разрушают,— строить бастилию».

Периодика немецкой демократии воспитывала в читателях новые чувства — ненависть к феодальной реакции, представление о политической свободе как высочайшем благе, веру в принципы равенства и нередко мысль о необходимости вооруженной борьбы против князей и их наемников.

Многочисленные постановления правительств и городских властей запрещали эти издания, распространение и даже чтение демократической

Немецкая Бастилия. Первый лист обложки «Альманаха обскурантов», 1798

литературы, грозя виновным средневековыми карами вплоть до колесования. Читательские кружки и клубы, в большом количестве возникшие в начале 90-х годов в городах и даже некоторых деревнях Германии, были разогнаны, их библиотеки конфискованы и сожжены. Феодальная реакция в Германии и Австрии охотно субсидировала печатные органы, травившие демократов. Таковы были «Венский журнал» («Wiener Zeitschrift»), «Эвдемония, или Счастье немецкого народа» («Eudämonia oder deutsches Volksglück», 1793—1797), издававшийся группой немецких публицистов, возглавляемой Гехгаузеном, Грольманом и Риссом, и переживший его «Альманах революции» («Revolutions Almanach»). В травле «якобинизма», которую вели эти журналы, деятельное участие принимали также «Физиогномический альманах» («Physiognomischer Almanach») Гиртаннера, выходивший с 1792 г. в Берлине, и светский «Журнал роскоши и мод» («Journal des Luxus und der Moden», 1789—1880), издаваемый в Веймаре Гуго фон Бертухом — первым крупным издателем-дельцом. Общий уровень реакционной периодики 90-х годов необычайно низок и убог. Она проявляла инициативу только в доносах на демократов и в клевете на Францию. Сотрудники журналов реакции вынуждены были прибегать к полемике с публицистами демократического лагеря и тем самым обрекали себя на оборонительные позиции в таких серьезных вопросах, как война против Франции, реформы в Германии, немецкое единство. Реакционная печать охотно перепечатывала материалы из антиякобинской английской прессы, более изобретательной в клеветнических выдумках. В этом сказывались связи немецкой и британской реакции и зависимость немецких реакционных кругов от поддержки «торийской олигархии», душившей освободительное движение в Англии и на континенте.

Богатый материал для понимания процесса развития немецкой литературы конца XVIII — начала XIX в. дает история философской мысли в этот период.

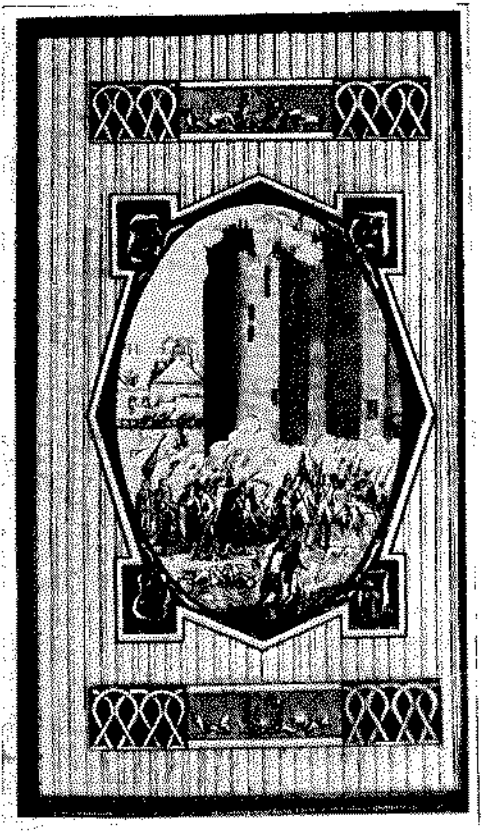
Влияние Французской революции здесь было также глубоким и многообразным и выразилось в сложном процессе борьбы материалистических и идеалистических тенденций, в постепенном отказе от метафизического подхода к действительности.

Во время революции и в первые послевоенные годы Гете много вни-

мания уделяет занятиям естественными науками. Изучение природы помогало Гете прочно утвердиться на позициях материализма.

Для немецких демократов конца XVIII в. было характерно стихийно-материалистическое восприятие мира. Но наиболее серьезное теоретическое обоснование оно получило именно у Форстера. «Необыкновенный такт понимания жизни и действительности»[17] отмечал у Георга Форстера А. И. Герцен. Материалистические позиции Форстера сочетались с попытками осмыслить действительность в ее противоречивости. Самое понимание им исторического смысла Французской революции стало возможно благодаря умению оценивать явления жизни в их сложности и многогранности.

Элементы диалектического мышления у Форстера были подмечены уже одним из его современников — Фридрихом Шлегелем — и составляют важное звено в развитии немецкой философии конца XVIII — начала XIX в. Обращение молодого Фр. Шлегеля к Форстеру понятно: в поздних работах немецкого якобинца обнаруживается та тенденция к универсальности и охвату явлений во всей их совокупности, которая вела к романтическому универсализму иенской школы.



Парижская Бастилия в огне. Последний лист обложки «Альманаха обскурантов». 1798

Общественная борьба 90-х годов, прогрессивный сдвиг во всей истории человечества, происходивший в эти годы, сказались на развитии идеалистической философии, которая сохранила за собою господство в немецкой мысли. Учение Канта, выдающегося представителя немецкой классической философии, Маркс назвал *«немецкой теорией* французской революции»[18]. В развитии сложных противоречий философии Канта наметились тенденции, направленные против феодального строя и его реакционной сословной идеологии, связанные с усилением элементов материализма и диалектики в его мировоззрении. Еще более сложный процесс происходил в философском развитии Фридриха Шиллера. Общественный опыт 90-х годов помог Шиллеру преодолеть многие догмы своего учителя. Как верно отмечает В. Ф. Асмус, «полемизируя с Кантом, Шиллер движется от Канта к Гете и даже к Гегелю, от идеализма субъективного к объективному, от метафизики к диалектике, от эстетической теории познания к эстетике как средству разрешения противоречий культуры и истории»[19].

[17] А. И. Герцен. Дневник 1844 г.— Собрание сочинений в 30 томах, т. II. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 333.

[18] К. Маркс. Философский манифест исторической школы права.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 88.

[19] В. Ф. Асмус. Шиллер как философ и эстетик.— В кн.: В. Ф. Асмус. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962, стр. 289—290.

Воздействие событий Французской революции сказалось на всем развитии идеалистической философии. Примат воинствующего субъективизма на рубеже XVIII—XIX вв. (прежде всего у Фихте) был искаженным — в силу немецких условий — выражением идеи свободы личности, провозглашенной Французской революцией, и вначале знаменовал собой абстрактный протест против феодального бесправия и насилия. «Пусть весь трансцендентальный идеализм был заблуждением,— писал Гейне,— все же сочинения Фихте были проникнуты гордой независимостью, любовью к свободе, мужественным достоинством, оказывавшим благодетельное влияние, особенно на молодежь» [20]. В «Опыте освещения мнений публики о французской революции» («Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution», 1794) Фихте считал закономерным революционное насилие, освобождающее народ от неограниченной самодержавной власти, выступал поборником отмены крепостного права и других реформ. Но уже тогда Фихте начал критиковать именно сильные стороны философии Канта, в которых сказались материалистические тенденции кенигсбергского философа.

Вполне закономерным оказался в дальнейшем (на исходе 90-х годов) переход Фихте к романтической критике идейного наследия Французской революции. В дальнейшем Фихте в годы борьбы против господства Наполеона оказался среди тех идеологов бюргерства, которым были свойственны националистические настроения; они отразились даже в «Речах к немецкой нации» («Reden an die deutsche Nation») Фихте, замечательных по своему гражданскому пафосу. Идеи Фихте оказали сильнейшее воздействие на развитие эстетики немецкого романтизма. Братья Шлегели и Новалис, выступая как самостоятельные мыслители, находились под сильным воздействием субъективного идеализма Фихте (см. гл. VI).

Историки литературы отмечают преемственную связь между культом гения, сложившимся в период «Бури и натиска», фихтевским «я» и романтической концепцией художника, вознесенного над прозой жизни. Разумеется, нельзя стирать те острые различия, которые в социальном плане существуют между бунтарем Клингера или молодого Шиллера и ироническим отрицанием у Фр. Шлегеля и Л. Тика и даже гофмановским энтузиастом, противостоящим окружающему ничтожеству только как художник, только в эстетическом плане.

Но в этой смене идей и образов все же угадывается логика исторического развития — преемственность и столкновение разных этапов формирующегося и меняющего свои формы индивидуализма буржуазной эпохи.

Позиция Шеллинга — создателя теории трансцендентального идеализма, менее, чем Фихте, задетого воздействием Французской революции и в дальнейшем ставшего чуть ли не представителем официальной прусской философии, в 90-е годы была противоречива: в это время он критиковал субъективный идеализм Фихте с точки зрения объективного идеализма, сложившегося под влиянием развития естественных наук, где просветительские традиции были устойчивее, чем в других отраслях знаний.

Близость концепции Шеллинга к пантеистическим идеям привлекла внимание Гете. Не предвидя еще позднейшей эволюции Шеллинга и неизбежного с ним расхождения, Гете писал Шеллингу в 1800 г.: «Я мечтаю о полном единении с Вами» [21]. В духе Шеллинга В. Г. Белинский писал в «Литературных мечтаниях»: «Да — *искусство* есть *выражение великой идеи вселенной в ее бесконечно разнообразных явлениях*!» [22].

---

[20] Генрих Гейне. К истории религии и философии в Германии.— Полное собрание сочинений в 10 томах, т. 7. М., 1958, стр. 119.

[21] Гете. Собрание сочинений в 13 томах, т. XIII. М., 1949, стр. 250.

[22] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 34.

Иоганн Готлиб Фихте
Портрет Г. Делинга, 1808.

Великий исторический опыт Французской революции оказал воздействие и на философию величайшего немецкого мыслителя-идеалиста Гегеля. Его идеалистическая диалектика была гениальным, хотя и искаженным, отражением эпохи великих потрясений и переворотов, великого обострения общественных противоречий.

Плодотворное влияние эпохи сказалось в диалектических чертах эстетики Гегеля, в ее стремлении уловить закономерности развития искусства, определить исторические этапы. Эстетика Гегеля помогла передовым деятелям немецкой литературы 30—40-х годов в их борьбе за развитие реалистического искусства.

Философская, в том числе эстетическая мысль Канта, Фихте, Шеллинга, иенских романтиков и позже — Гегеля, рожденная бурной эпохой 90-х годов, сказалась не только на судьбах немецкой литературы, но и повлияла на развитие европейских художественных идей начала XIX в. Достаточно напомнить о том, как активно воспринимались эти идеи в России, где вокруг вопросов немецкой идеалистической философии в первой половине XIX в. развернулась ожесточенная борьба, закончившаяся победой Белинского и Герцена, критически преобразовавших сильные стороны философии Гегеля.

Крупнейшим литературным явлением конца XVIII — начала XIX в. явился *романтизм*. В немецкой литературе, как и в других литературах

Западной Европы, романтизм был порождением сложнейших процессов ломки старого феодального общества и развития новых, буржуазных отношений. Рушились просветительские иллюзии, в течение десятков лет вдохновлявшие участников антифеодального движения, нарастало критическое отношение к буржуазному обществу, которое оказалось совершенно не похоже на царство разума и справедливости, обещанное идеологами XVIII в.

Промышленный переворот в Англии и революция во Франции коренным образом изменили весь уклад жизни в этих странах, нанесли сокрушительный удар по всем старинным общественным институтам, поколебали все прежние, веками освященные установления, моральные нормы, религиозные представления. Все это, с одной стороны, породило новый исторический подход к явлениям жизни, а с другой стороны, вызвало смятение и неуверенность, ощущение зыбкости и непрочности всего существующего, сомнения в благотворности происшедших перемен, сомнения, которые все больше усиливались, по мере того как новое, буржуазное общество обнаруживало свои отталкивающие черты: дух эгоизма и стяжания, торжество частных интересов над общественными.

Романтизм развивается как антибуржуазное литературное движение. В острых спорах с просветителями романтики ищут свой идеал в докапиталистических формациях.

Мировоззрение большинства немецких романтиков трагично. Эта трагедия порождена и разочарованием в новом, буржуазном обществе и ощущением несостоятельности вчерашних просветительских идеалов. Но выводы могли быть разными. Прогрессивные романтики — среди разочарования и смятения — все же унаследовали от просветителей их гуманистическую мечту и, пусть еще более смутно и противоречиво, чем мыслители XVIII в., возвещали веру в светлое будущее. Романтики консервативные (и тем более — реакционные) или поэтизировали бесперспективность или звали назад, к восстановлению патриархального уклада добуржуазной эпохи. Это обстоятельство активно использует феодальная реакция, формируя свое направление в романтизме, ориентирующееся на средневековье, провозглашающее банкротство разума и неизбежность замены его верой, интуицией, мистическим прозрением.

Философской основой романтизма были разные направления идеалистической мысли. Коренное противоречие романтического мировоззрения состояло в том, что, бунтуя против атомизма буржуазного общества, романтики сами выступают с позиций субъективизма, противопоставляя окружающей меркантильной прозе жизни свое «я» художника. На этой основе формируется художественный метод романтизма, в котором определяющим является субъективно-лирическое восприятие окружающего мира.

В художественном видении мира сразу меняются акценты: мир вещей, так зримо выступавший у писателей XVIII в., ощущается романтиками как будничная проза, внешняя поверхность жизни, и вместе с тем эта проза не отбрасывается, но воспринимается в более сложных связях.

«Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается»,— говорит Гегель, отмечая, что «этот внутренний мир составляет предмет романтизма» [23].

Принцип субъективности, по словам Гегеля, вторгается и в содержание и в художественный способ изображения.

Эта новая тенденция сама по себе порождена эпохой буржуазной революции, провозгласившей освобождение личности от феодальных ограниче-

---

[23] Гегель. Лекции по эстетике, кн. 1.— Сочинения, т. XII, 1938, стр. 85.

ний. Независимость личности при этом абсолютизируется; романтик хотел бы видеть себя не зависимым и от общества (тем более, что оно ему ненавистно), и от всякой окружающей среды. Напомним, что просветителей больше всего интересовало именно соотношение между человеком и гражданином, между человеком и общественной средой. Романтики выясняют отношения человека и мира в самом широком смысле этого слова, личности и Вселенной.

«Характерная для романтического искусства тенденция к непосредственному восхождению от единичного к всеобщему не путем постепенных переходов и опосредствований, а путем скачкообразным, посредством поэтического домысла, фантазии, художественной интуиции, не может расцениваться лишь как пагубное идеалистическое „грехопадение",— пишет исследователь английского романтизма А. А. Елистратова. В такой же мере это относится и к романтизму в других странах. «Это было исторически необходимым этапом развития художественного познания и освоения мира в тот период» [24].

Однако эта философская коллизия не освобождает исследователя романтизма от изучения его общественных корней. Этот момент следует особо подчеркнуть, так как в современной буржуазной науке существует тенденция полностью абстрагировать романтические конфликты начала XIX в. от социальной почвы, рассматривать их как вариант отчуждения художника от мира вообще. В этом смысле даже исполненное революционного протеста неприятие Гельдерлином реальной немецкой действительности оценивается как чуждость действительному миру и отрешенность от него (Weltfremdheit) [25]. Романтики действительно первыми заметили процесс отчуждения человеческой личности в буржуазном мире, но они же первыми раскрыли и глубокий трагизм этого отчуждения и обнаружили стремление преодолеть его.

Романтическое движение в каждой стране тесно связано с исторической судьбой нации. В Германии развитие романтизма осложняется трагедией раздробленности страны, ее феодальной отсталостью, слабостью демократического движения. Страх перед революционными переменами охватывает в Германии не только феодально-дворянские круги, но и значительную часть немецкого бюргерства, судьба которого оказывается тесно связанной с судьбой карликовых немецких государств. Поэтому немецкое романтическое движение с первых лет его возникновения испытывает давление со стороны феодальной реакции.

Наиболее активно этому давлению противостоит творчество Гельдерлина. Недаром его «Гимн человечеству» был поэтическим переложением политических идей Руссо [26]. Идеям свободы и равенства Гельдерлин оставался верен и в тех произведениях, в которых он подвергал романтической критике новое, буржуазное общество. Приветствуя во Французской революции зарю обновления человечества, Гельдерлин мечтал о грядущем «братстве человечества» как о результате, к которому приведет людей свобода, чье царство наступит после победы над всеми формами рабства.

Переходной фигурой в немецком литературном движении является и Жан-Поль Рихтер. В известной мере он принадлежит еще XVIII в. и вместе с тем находится в оппозиции великим веймарцам, тяготеет к романтикам. Характерные мелкобуржуазные тенденции, присущие Рихтеру, выразились в сентиментальности и провинциализме многих его произведений.

---

[24] А. А. Елистратова. Наследие английского романтизма и современность. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 21.

[25] M. Delorme. Hölderlin et la Révolution française. Monaco, 1959, p. 57.

[26] См. Paul Raabe. Die Briefe Hölderlins. Studien zur Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters. Stuttgart, 1963, S. 254.

Рихтер резко выступал против феодальной знати и патрициата, критиковал Гете за его «бесстрастность», но при этом сам поэтизировал в своих идиллиях («Вуц», «Квинтус Фикслейн») немецкого мещанина в его маленьком замкнутом мире. Соединение сатирических тенденций и идеализации патриархальных отношений, заметно звучащая страдальческая тема «маленького человека», задыхающегося в кошмаре застойной немецкой жизни, роднят его с Гофманом.

Романтическое представление о Французской революции как о движении, ведущем к нравственному обновлению мира, свойственно в первой половине 90-х годов и братьям Шлегелям и Герресу, будущему пропагандисту идей католической реставрации.

На исходе XVIII в., когда складывается Иенский кружок романтиков, происходит сложный процесс переоценки ценностей и формирования новых эстетических идей. Участники Иенского кружка и сотрудники их ведущего органа «Атеней» в своих эстетических исканиях исходят из разных теоретических предпосылок. Так, один из ранних немецких романтиков, В. Г. Вакенродер, опирался на опыт изобразительного искусства. Пафос его эстетики — в осуждении эпигонства, академического формализма, внешней красивости. Он требовал вдохновения, глубины чувств и мысли, отказа от рассудочных готовых схем. В том же направлении развивается и эстетическая мысль Фр. Шлегеля. Л. Тик в комедии-сказке «Кот в сапогах» высмеивает плоское просветительство типа Николаи. Характерно, что ни Шлегели, ни Тик не только не начинают борьбы против Гете и Шиллера, но, наоборот, часто опираются на их авторитет.

В одном из наиболее известных своих «фрагментов» Фр. Шлегель заявил о «трех величайших тенденциях времени». В общественной жизни это была Французская революция, в философии — Фихте, в литературе — «Вильгельм Мейстер» Гете. Именно в «Вильгельме Мейстере» Фр. Шлегель видел образец нового романа, синтез разных тенденций, объективного и субъективного, классического и романтического. «Эта удивительная проза, оставаясь прозой, вместе с тем является поэзией»,— писал он о романе Гете в журнале «Атеней» [27]. Вообще иенские романтики первыми в Германии начали создавать культ Гете. При всей субъективности многих определений и характеристик, романтическая гетеана была первой серьезной попыткой оценить творчество Гете в его философской и художественной целостности [28].

Примечательна была и полемика с Гете, ибо она ясно обозначала рубежи, отделявшие одно направление от другого. Например, Новалис резко критиковал «Вильгельма Мейстера» именно за прозаичность его, т. е. в конечном счете за близость к жизни, за реализм. Но позиция этого «императора романтизма», как его назвал Гете, во многом не совпадала со взглядами других «иенцев». Его трактат «Христианство или Европа» был открыто направлен против просветительской идеологии, а его роман «Генрих фон Офтердинген» поэтизировал феодальное средневековье.

Другие члены иенского кружка при жизни Новалиса не разделяли его мыслей и приняли их лишь спустя несколько лет, когда сами перешли на реакционные позиции. Но это был уже отказ от первоначальной иенской программы.

На развитии романтизма быстро отразились события, связанные с нашествием Наполеона и началом освободительной борьбы в Германии. Эта борьба приобрела, как известно, весьма противоречивый характер.

---

[27] «Meisterwerke deutscher Literaturkritik», Bd. I. Hrsg. von H. Mayer. Berlin, 1956, S. 583.

[28] Об отношении иенских романтиков к Гете см.: R. Huch. Die Romantik, Bd. I. Leipzig, 1911, S. 209 ff.

В творчестве и в фольклористической деятельности К. Брентано и А. Арнима, вокруг которых сложилась новая, так называемая гейдельбергская школа романтиков, заметно выделилась национальная тема, отразившая подъем патриотических чувств в среде немецкой дворянской и мелкобуржуазной интеллигенции после тяжелых поражений в войнах с Францией. Деятельность гейдельбергских романтиков двойственна. Живое чувство любви к немецкому народу и его искусству, стремление в родниках народного слова найти оздоровляющую силу выразились в книге «Волшебный рог мальчика» — этом классическом собрании народных песен, крупнейшем вкладе немецких романтиков в фольклористику. Близки к гейдельбергским романтикам в те годы были и братья Гриммы, уже работавшие над собранием своих «Детских и домашних сказок». Брентано, Арним и братья Гриммы явились на новом этапе продолжателями традиции Гердера. В этом смысле гейдельбергские романтики обнаруживали больше точек соприкосновения с периодом «Бури и натиска», чем иенские [29].

Но одновременно они резко противостояли главным идеям штюрмеров. В творчестве гейдельбергских романтиков явственно звучали реакционные политические мотивы. Религиозная тенденция у Арнима явилась продолжением линии, намеченной Новалисом в его трактате «Христианство или Европа». Много сделав для собирания и распространения памятников народной немецкой словесности, гейдельбергские романтики тенденциозно трактовали самое понятие народности и народного искусства. Понятие народности соединялось у них с представлением о патриархальном укладе, с идеализацией умирающих общественных отношений, с невольной, а иногда и умышленной идеализацией феодальной христианской старины. Ненависть к Наполеону была в значительной мере продиктована страхом перед проникновением передовых идей из Франции. Реакционные романтики поддерживали официальный лозунг прусской реакции в борьбе против Наполеона: «С богом, за короля и отечество».

На исходе первого десятилетия XIX в.— в 1809 г.— сложилась третья школа немецких романтиков, так называемая «берлинская». Наряду с Брентано, Арнимом, Фихте и реакционным публицистом А. Мюллером в берлинский кружок вошел Генрих фон Клейст — писатель, разделявший реакционно-националистические взгляды кружка, но резко выделявшийся своим трагическим мироощущением.

Во втором десятилетии XIX в. не только выдвинулись новые имена, но и расширились горизонты литературы.

Победа немецких князей над Наполеоном, одержанная с помощью русского царя и русской армии, была использована князьями для закрепления и упрочения феодально-монархических порядков. Победа над Наполеоном означала не только упрочение политической реакции, но и закрепление прежнего провинциализма, «триумф посредственности», как это с горечью отмечал, например, в своих письмах Гегель [30]. Именно эта торжествующая посредственность, самодовольство филистера вызывали бурную реакцию романтиков, стремление противопоставить серости жизни яркую, пусть иллюзорную, мечту.

В противоречиях и бедах этой эпохи — источник глубокого трагизма Э. Т. А. Гофмана, самого выдающегося прозаика немецкого романтизма. Фихтеанско-шлегелевская мысль об автономном независимом «я» художника, вознесенном над серыми буднями реальной действительности, нашла (вслед за Вакенродером) вдохновенное художественное воплощение в образах гофмановских «энтузиастов», живущих в мире искусства и нахо-

[29] O. Walzel. Deutsche Romantik. Leipzig, 1912, S. 6.
[30] Hegel. Sämtliche Werke. Bd. 27—30. Hamburg. 1953. B.2 (Briefe 1813—1822).

дящихся в непреодолимом разладе с окружающей средой. Но Гофман не только изображает трагический разлад, он беспощадно и зло живописует эту среду, сатирически обнажая и удручающее убожество феодальных дворов, и пустоту и бессмысленность обывательского существования. В. Г. Белинский писал о его «огромном таланте изображать действительность во всей ее истинности и казнить ядовитым сарказмом филистерство и гофратство своих соотечественников...» [31].

В 1810—1820-х годах в литературу вступают многие замечательные поэты. Романтическая поэзия обогащается новыми темами и новыми лирическими образами. Мироощущение передовых кругов страны ярче всего выражает Адельберт Шамиссо. Под его пером вновь оживают идеи Французской революции, в свое время волновавшие и Гельдерлина и молодого Фр. Шлегеля и резко отвергнутые в гейдельбергский период романтизма. В поэзии Шамиссо, особенно в 20-е годы, утверждается идея прогресса, также оспаривавшаяся реакционными романтиками. Характерно, что Лейпцигская битва, в которой Наполеон потерпел поражение, предстала в стихах Шамиссо как национальная трагедия («Инвалид в сумасшедшем доме»).

Демократическая тенденция в немецкой романтической лирике заметно проявляется в облике лирического героя. Дело не только в том, что у Шамиссо и В. Мюллера этим героем становится простой человек, труженик. Народные образы были популярны и у «гейдельбержцев». Но у Шамиссо уже нет поэтизации патриархальной отсталости и религиозного благочестия. И Шамиссо и В. Мюллер слагают песни о реальном современнике — о его заботах и тревогах, горе и радости.

Тема национально-освободительной борьбы, которая в 1806—1813 гг. была ограничена только рамками событий в самой Германии и чаще всего раскрывалась в консервативном духе, в 20-е годы приобретает совершенно иной смысл. По существу возникает новая для немецкой литературы (и весьма характерная для всего европейского романтизма) тема — немецкие поэты приветствуют демократическое движение в других странах. (Эта тема была выдвинута Гельдерлином, но тогда его голос звучал одиноко.) Теперь широкую известность приобретают «Греческие песни» В. Мюллера: испанские и греческие борцы за свободу, а также русские демократы становятся героями поэтических произведений Шамиссо. Вскоре польская тема прозвучит у Платена.

В поэзии этих лет постепенно преодолеваются крайности раннего этапа немецкого романтизма: диалектически снимается односторонность субъективного восприятия мира; вместе с тем передовые художники отвергают католические и националистические тенденции.

В «Лекциях по эстетике», прочитанных в начале 20-х годов, Гегель весьма критически оценивает «томление, которое не хочет унизиться до реальных действий, до реального созидания, потому что оно боится замарать себя соприкосновением с конечностью». Романтическая ирония, в том крайне субъективистском истолковании, как она была выражена Фр. Шлегелем, Л. Тиком, Новалисом, представляется Гегелю малоплодотворной. «Эта ирония кончает голой тоской души по идеалу, вместо того чтобы действовать и осуществлять его» [32]. В 1822 г. вышел первый сборник стихотворений Гейне — в недрах романтизма начинал свой путь будущий революционный демократ. Его ирония несла в себе новое качество: она была не только разрушительной, но и созидательной — она помогала «действовать и осуществлять».

---

[31] В. Г. Белинский. Тереза Дюнойе.— Полное собрание сочинений, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 107.

[32] Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 163.

В 1820 г. в статье «Романтика» Гейне писал: «Немецкая муза снова должна стать свободной, цветущей, неаффектированной, честной немецкой девушкой, а не быть томной монашенкой или кичащейся предками рыцарской девой» [33].

Этими словами не только определялась грань между двумя направлениями в романтизме, но и предвосхищался выход за пределы этого метода.

Существенно важно, что в годы господства романтической школы в немецкой литературе начинается сложный процесс вызревания реализма. Реалистический образ все чаще побеждает в лирике Шамиссо, намечается у В. Мюллера, в пейзажных стихотворениях Эйхендорфа, в поздних исторических новеллах Л. Тика. Гофмана А. В. Луначарский называл «одним из первых и острых реалистов» [34].

Парадоксальное сочетание в книгах Гофмана фантастических образов и страниц, удивительных по зоркости наблюдения и глубине вскрытия реальных жизненных отношений, даже давало повод для сопоставления немецкого романтика с Бальзаком [35]. Параллель с французским критическим реализмом более обоснованна, однако, в отношении к Гейне. Творческий путь Гейне — это непрерывный спор реалиста с романтиком. В 30-е годы этот спор решится в немецкой литературе в пользу реализма — романтизм в основном исчерпает себя.

Но за этот недолгий срок — три десятилетия — романтики необычайно обогатили немецкую литературу.

Как уже отмечено выше, завоеванием этой эпохи явился историзм. Гердеровское понимание истории культуры было обогащено опытом Французской революции и освободительного движения 1806—1813 гг. и теоретически осмыслено Фр. Шлегелем и другими теоретиками романтизма. Историческое сознание стало знамением времени. Если Гегеля в эти годы волновала «история, постигнутая в понятии» [36], то писатели и живописцы устремились в прошлое, чтобы воссоздать его в образах.

В литературе приобретают важное значение исторические жанры. Интерес к национальному прошлому получил отражение и в драматургии Клейста, и в балладах Шамиссо и Уланда, и в «Странствованиях Франца Штернбальда» Вакенродера и Тика, и в новеллах Гофмана. Были изданы и прокомментированы памятники средневековой немецкой литературы, началось серьезное изучение истории немецкого языка. Конечно, и в понимании историзма сказывались различные точки зрения: у Новалиса история становилась материалом для сказки о голубом цветке и его неутомимом искателе — миннезингере Генрихе; Арниму и Клейсту она давала сюжеты для произведений с националистической окраской. Вакенродер и Гофман обращаются к прошлому в поисках гармонии труда и искусства.

И расширение исторического кругозора, и острый интерес к национальной специфике не только родной литературы, но и других литератур, сливающихся в понятие «мировой литературы», привели к расцвету художественного перевода. Переводческое искусство было поднято на новый уровень трудами А. В. Шлегеля и Л. Тика: их выдающийся перевод Шекспира как бы завершал усилия Лессинга, Гердера, Гете, неустанно привлекавших внимание к имени великого английского драматурга. Но для немецкого читателя Шекспир был заново открыт именно романтиками А. В. Шлегелем и Л. Тиком. Расширился круг имен и национальных литератур, к которым обращались переводчики. Рюккерт познакомил немецкого читателя с произведениями восточной литературы, Шамиссо переводил

---

[33] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 5, стр. 169.

[34] А. В. Луначарский. Собрание сочинений в 8 томах, т. 4. М., 1964, стр. 255.

[35] Н. Я. Берковский. Вступительная статья к кн.: Э. Т. А. Гофман. Новеллы и повести. Л., 1936, стр. 95—96.

[36] Гегель. Феноменология духа.— Гегель. Сочинения, т. IV. М., 1959, стр. 434.

из Беранже и Рылеева, В. Мюллер — новогреческие народные песни, А. В. Шлегель — Кальдерона.

Лирика поэтов-романтиков открыла новые широчайшие возможности для выражения страстей, настроений, чувств и мыслей с таким богатством оттенков и нюансов, которого не знала поэзия XVIII в. «Романтизм наложил отпечаток на понятие поэзии, имевшее хождение в Европе. *Поэзия* — это означало *романтизм*»,— пишет Томас Манн об этой эпохе [37].

По-особому значительной стала тема природы, как бы заново открытой романтиками не только в ее непосредственной красоте, но и в ее сложных отношениях с человеком.

Национальный пейзаж изображался и в доромантической немецкой поэзии, но преимущественно как внешний образ, вписанный в определенное «атмосферное пространство» (в том числе и у Гете); у романтиков, в частности у Эйхендорфа, «эмоциональное отношение к немецкому пейзажу, к горам и долинам, лесам и полям своей родины составляет первооснову поэтического мировосприятия» [38].

Традиционен и образ странника в немецкой поэзии. Но в романтической лирике налицо психологическое углубление этого мотива, например, в «Зимнем пути» В. Мюллера [39].

Опыт поэтов и писателей романтизма, для которых мир во всех его проявлениях был сложным живым единством, полным контрастов и постоянных перемен, обогатил немецкую литературу стремлением выразить диалектику жизни — заключается ли она в пейзаже, политическом событии, душе или воображении художника. Более глубоким и богатым сделали романтики немецкий литературный язык, шире и многообразнее стали художественные средства прозаика и поэта.

Романтики щедро черпали из сокровищницы мирового художественного опыта. Они заимствовали поэтические формы из устного народного творчества, немецкой средневековой лирики [40] и поэзии других народов. Традиционное четверостишие приобрело под пером романтиков новые черты [41]. Существенно было влияние испанского романса (Брентано, Гейне); В. Мюллер серьезно изучал новогреческие песни. В русле романтических исканий можно назвать и «Западно-восточный диван» Гете, связанный с традицией персидской поэзии.

На втором этапе романтизма, после публикации Брентано и Арнимом сборника народных песен «Волшебный рог мальчика», влияние устной песенной традиции стало определяющим, но отнюдь не единообразным, ибо сама народная песня не была чем-то единым ни по содержанию, ни по форме. Заслуга Эйхендорфа, В. Мюллера, Шамиссо, Гейне и других поэтов состояла прежде всего в слиянии книжной и устной традиции, в обогащении немецкого стиха песенным мелосом. В свою очередь немецкая лирика оказала влияние на развитие романтической музыки, песенного творчества Шуберта, Шумана.

Из лиро-эпических жанров наиболее популярна была баллада (у Шамиссо, Уланда). Романтическая поэма в немецкой литературе (в отличие, например, от английской и русской) не стала ведущим жанром [42]. Но боль-

---

[37] Томас Манн. Шамиссо.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 9. М., 1960, стр. 456.

[38] I. C. Boeckh. «O Täler weit, o Höhen...» Zum 95. Todestag von Eichendorf.— «Neues Deutschland», 27.XI 1952, S. 4.

[39] См. Joh. Klein. Geschichte der deutschen Lyrik. Wiesbaden, 1957, S. 471.

[40] В национальном поэтическом наследии их привлекала и художественная манера барокко, в частности стремление к контрастам. См. Joh. Klein. Geschichte der deutschen Lyrik, S. 425.

[41] O. Walzel. Deutsche Romantik, S. 112 ff.

[42] Широкую известность получили на немецком языке поэмы австрийского романтика Н. Ленау. Поэмы Гейне созданы уже на исходе романтизма (в 40-е годы).

шую популярность завоевали лирические циклы («Любовь и жизнь женщины» Шамиссо, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» В. Мюллера). Цельность и единство замысла характерны для «Книги песен» Гейне. Интересны циклы стихотворений в ряде романтических романов (например «Годви» Брентано). К созданию циклов тяготел и Гельдерлин. Новаторство Гельдерлина исследователи также видят в расширении жанровых границ оды и гимна, в создании своеобразных «лирических симфоний» [43].

Новая ступень мастерства была завоевана в повествовательной прозе. Искусством новеллы немецкая литература обязана прежде всего романтикам. В жанре новеллы наиболее концентрированно выражены острые коллизии, порожденные эпохой революции и наполеоновских войн. «История немецкой новеллы становится художественной историей столкновения человеческих судеб, ибо необычайные события и судьбы находят отражение в повседневных заботах человека» [44]. Конечно, самое понятие судьбы, которое так значимо, например, для Клейста, должно быть расшифровано конкретно-исторически и понято на реальной почве общественных конфликтов эпохи. Среди немецких прозаиков начала XIX в. мировое признание получил Гофман. У Гофмана полнее всего раскрываются завоевания романтической школы в области литературного языка (как новый этап после прозы Гете), в создании той многотональности стиля, которая позволяет богаче, проникновеннее передавать и противоречивые душевные движения, и сложные отношения между человеком и миром. Именно поэтому художественный опыт Гофмана мог заинтересовать такого мастера психологического реализма, как Ф. М. Достоевский.

Современник рождения и расцвета немецкого романтизма, увидевший и его упадок,— великий Гете внимательно следил за этим новым ярким явлением немецкой литературы. Отдельными гранями своего творчества он подготовил романтизм и в свою очередь испытал его влияние: черты романтического мироощущения можно обнаружить в балладах Гете, в его «Западно-восточном диване», во многих настроениях Вильгельма Мейстера, глубоко взволнованного катастрофой старого мира, наконец, в некоторых поздних сценах «Фауста». Развиваясь одновременно с романтиками, но независимо от них, зрелый Гете не раз шел путем, который сближал его с самыми животворными поисками романтиков. Вместе с тем Гете, как и Шиллер, высказывал прямое неодобрение по поводу поздних произведений иенской школы. Особенно резко отделяла Гете от реакционных романтиков-«гейдельбержцев» его позиция во время освободительной войны, которую он решительно не поддержал, сочувственно принимая реформы Наполеона.

С позиции просветительского гуманизма он справедливо критиковал реакционные тенденции в романтизме. Но даже испытывая известное влияние романтических идей, Гете не принял и в полной мере не оценил романтизма как нового закономерного этапа в развитии литературы.

Появление в 1808 г. программной статьи Гете о Винкельмане свидетельствует о том, что его творческие планы и искания и в то время — эпоху расцвета немецкого романтизма — все еще были связаны с эстетикой «веймарского классицизма» [45].

Так, в сложном взаимодействии художественных принципов — не утратившего своего значения Просвещения и разных направлений романтизма — развивается немецкая литература в эти десятилетия.

---

[43] H. Korff. Geist der Goethezeit, t. III. Leipzig, 1959, S. 438.

[44] Joh. Klein. Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden, 1960, S. 4.

[45] Поэтому нельзя согласиться с П. Рейманом, который односторонне безоговорочно принимает позицию Гете в его разногласиях с романтиками.— См. назв. соч., стр. 309.

Влияние Великой французской революции отнюдь не исчерпывается первыми десятилетиями, непосредственно за нею следовавшими. Оценивая ее историческое международное значение, В. И. Ленин указывал, что весь XIX в. прошел под знаком Французской революции: «Он во всех концах мира только то и делал, что проводил, осуществлял по частям, доделывал то, что создали великие французские революционеры буржуазии...» [46]

Для Германии этот процесс болезненно затянулся. Лозунги французских революционеров не устаревали на протяжении многих лет и десятилетий, ибо они все еще оставались не реализованными в немецких условиях. Этим объясняется та большая роль, которую играла Французская революция в передовой немецкой литературе XIX в. Достаточно назвать имена Людвига Берне, Георга Бюхнера и Генриха Гейне. Исполнен глубокого смысла рассказ автора «Путевых картин» о том, как простой наполеоновский солдат, барабанщик Ле Гран обучал его революционным песням своей родины. Понятно, что феодальная реакция в Германии постоянно вела борьбу против такого рода французского влияния, прикрываясь «патриотическими», а по существу шовинистическими, лозунгами защиты и прославления всего исконно немецкого, вплоть до обычаев и нравов древних германцев. Реакционные немецкие критики типа Менцеля шельмовали передовых писателей, обвиняли их в недостатке патриотизма. О Гейне его враги имели обыкновение говорить, что он продался французам. Гейне ответил в предисловии к поэме «Германия. Зимняя сказка»: «Успокойтесь! Я буду уважать и чтить ваши цвета, если они этого заслужат, если перестанут быть забавой холопов и бездельников. Водрузите черно-красно-золотое знамя на вершине немецкой мысли, сделайте его стягом свободного человечества, и я отдам за него кровь моего сердца» [47].

В этих словах выражено глубокое понимание подлинного патриотизма, ничего общего не имеющего с теми, кто славил тевтонские добродетели и воскрешал из пыли веков Фридриха Барбароссу. Любовь к Германии для ее передовых сынов была не отделима от заботы о будущем страны. В этой борьбе за будущее в эпоху, когда пролетариат еще не сформулировал своих исторических задач, актуальное значение сохраняли идеи Французской революции и потому так плодотворно было их влияние на все развитие немецкой литературы. Оно простиралось вплоть до XX в., когда в порядок дня были поставлены уже задачи социалистической революции. В борьбе против империалистической реакции такие писатели, как например, Лион Фейхтвангер и Генрих Манн продолжали с успехом пользоваться испытанным оружием из старого боевого арсенала своих предшественников. Эпоха Французской революции нашла отклик и в творчестве писателей социалистического реализма (В. Бредель. «Комиссар на Рейне», А. Зегерс. «Карибские рассказы»).

---

[46] В. И. Ленин. Речь на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию.— Сочинения, т. 29, стр. 342.

[47] Г. Гейне. Полное собрание сочинений в 10 томах, т. 2, стр. 208.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ФОРСТЕР

Форстер — писатель-новатор, творчество которого завершало эпоху Просвещения и открывало пути литературе XIX в. Он был образованным ученым, естествоиспытателем, этнографом-путешественником, филологом, крупным публицистом и общественным деятелем в бурную эпоху революционных событий во Франции и на Рейнских землях Германии. Этого «знаменитого майнцкого депутата при Конвенте 93 года» Герцен по праву называл «удивительной натурой», которую характеризовали «всесторонняя гуманность, пламенное желание практической деятельности, энергия...»[1]

Иоганн Георг Адам Форстер (Johann Georg Adam Forster, 1754—1794) родился в польской деревне Нассенгубен, неподалеку от Гданьска (Данцига). Его отец, Иоганн Рейнгольд Форстер, предки которого происходили из Шотландии, был естествоиспытателем. Он привил юноше любовь к древним и новым языкам, пробудил интерес к ботанике и философии. Георг Форстер с увлечением читал Линнея и Бюффона, Гельвеция и Дидро, Руссо и Адама Смита. Он быстро совершенствовался в естественных науках и стал помощником отца, вместе с которым побывал в России (1765—1766), в Англии (1766—1772) и принял участие во втором кругосветном плавании (1772—1775) Джемса Кука.

Юноше рано довелось познать социальную несправедливость. В екатерининской России он видел произвол чиновников, а в Англии стал свидетелем того, как нужда привела его отца в долговую тюрьму[2]. Из кругосветного путешествия Форстер вынес безотрадные впечатления о жизни порабощенных народов. И позднее в очерках «Об острове Мадагаскаре» («Über die Insel Madagaskar») «О-Таити» («O-Taheiti»), «Кук — мореплаватель» («Cook, der Entdecker»), «О прозелитизме» («Über Proselytenmacherei»), в рецензиях на книги путешествий он пользуется любой возможностью для осуждения жестокости колонизаторов и выражения сочувствия тяжелой доле угнетенных туземцев.

---

[1] А. И. Герцен. Дневник 1844 г.— Собрание сочинений в 30 томах, т. II. М., Изд-во АН СССР, стр. 330.

Издание сочинений Г. Форстера осуществлялось еще при его жизни. Можно назвать, например, собрание сочинений «Kleine Schriften», начатое печатанием в Лейпциге (т. I у П. Г. Куммера в 1789 г.) и завершенное в Берлине Фоссом (т. II—VI, 1794—1797 гг.). Письма Форстера (J. G. Forsters Briefwechsel. Nebst einigen von Th ⟨erese⟩ H⟨uber⟩, geb. H⟨eyne⟩. Leipzig, 1829) положили начало более широкому знакомству с личностью немецкого революционного демократа. Герцен, по-видимому, знакомился с перепиской Форстера по собранию сочинений: Georg Forster's sämtliche Schriften. Hrsg. von dessen Tochter und begleitet mit einer Charakteristik Forster's von G. G. Gervinus, Bd. I—IX. Leipzig, 1843.

[2] G. Steiner. Der junge Forster in England. Zu einem bisher unbekannten Briefwechsel. «Weimarer Beiträge». 1959, H. IV, S. 527—561.

«Путешествие вокруг света» [3] и другие этнографические очерки Форстера не были только отчетами о естественно-научных наблюдениях ученого. В них проявился самобытный талант реалиста, создавшего картины тропической природы, суровой стихии океана и сделавшего зарисовки нравов местного населения и быта команды корабля. Писатель рисует поразившие его картины: величественные очертания горных вершин, долины, расстилающиеся под тенью хлебных деревьев и пальм, гряды скал, омываемых прибоем, зелень, расцвеченную осенними красками, морскую гладь с легкой зыбью. Но настоящую жизнь окружающему, по мысли Форстера, дают люди. Форстер говорит о значении географических открытий, но называет «великим несчастьем» то, что многие из них стоили жизни «невинным людям». У таитян автор отмечает приветливость в обращении, говорит об их смелости и трудолюбии, нравственном благородстве и внешней красоте.

Жизнь «детей природы», описанная Форстером, не идиллична [4]. Писатель изображает и жестокость нравов новозеландцев, людоедство. Острый взгляд наблюдателя отметил не только патриархальность отношений у таитян, то, что у них «самый простой человек имеет право говорить с вождем как с равным и видеть его когда угодно», но также и существование неравенства. Система рабства и неравенство рас вызывали его негодование и протест. Смысл географических открытий, полагает Форстер, должен заключаться в том, чтобы они приносили пользу человечеству, способствовали распространению гуманности.

Реалистическая основа этнографических очерков Форстера создавалась как объективностью в показе жизни островитян, соединенной с сочувствием к простым людям, так и стремлением следовать определенным научным традициям в обобщении фактов. В отличие от философов, изучающих человека только в стенах своих кабинетов, и писателей, рисовавших восточные страны в экзотическом плане, автор «Путешествия вокруг света» не изображал туземцев в духе руссоистской теории «естественного человека».

Книга Форстера заняла видное место в развитии жанра «путевых картин» в немецкой литературе (Гердер, Гете, Зейме, А. Гумбольдт, Гейне). Его реалистические описания быта и нравов на островах Океании противостояли идиллическим картинам многих путешественников, даже таких, как Бугенвиль, побывавший в 1768 г. на Таити.

С 1778 г. Форстер преподавал естественную историю в Касселе. Он сближается с анатомом С. Т. Земмерингом, физиком и публицистом Г. К. Лихтенбергом, на некоторое время — с философом и писателем Ф. Якоби. Особенно плодотворным было сотрудничество Форстера (в 1781—1791 гг.) в «Геттингенском вестнике науки и литературы» («Göttingensches Magazin der Wissenschaften und Literatur»). Форстера и Лихтенберга Герцен называл «прямыми продолжателями Лессинга» [5].

---

[3] Дневник путешествия на корабле Дж. Кука «Резолюшен» был издан Г. Форстером по-английски («Observations made in the course of a voyage round the world». London, 1778). Отец писателя по условиям договора не мог опубликовать свои наблюдения без разрешения английского адмиралтейства. Как совместный труд обоих ученых дневник был напечатан по-немецки в Берлине в 1778—1784 гг. («Johann Reinhold Forsters Reise um die Welt während den Jahren 1772 bis 1775, beschrieben und herausgegeben von dessen Sohn und Reisegefährten Georg Forster»).

[4] Эти черты «Путешествия» были отмечены Жюлем Верном в кн. «Мореплаватели XVIII века» и критикой. См.: F. M. Thoma. Georg Forster. Weltreisender. Forscher. Revolutionär. Berlin, 1954, S. 27—35; J. Strelka. Georg Forsters literarische Bedeutung. Horn 1955, S. 9 ff; «Entdeckungen auf vier Kontinenten. Berichte deutscher Forschugsreisender ausgewählt und eingeleitet von H. Scurla». Berlin, 1959.

[5] А. И. Герцен. Дневник 1844 г.— Собрание сочинений в 30 томах, т. II, стр. 330. Об отношениях Форстера и Лихтенберга см.: W. Rödel. Forster und Lichtenberg. Ein Beitrag zum Problem deutsche Intelligenz und Französische Revolution. Berlin, 1960.

С 1784 г. Форстер вел занятия в Виленском университете. Но если в Гессен-Кассельском курфюршестве удушающей была атмосфера общественного застоя, то в Вильно нестерпимы были происки иезуитов. В 1787 г. Форстер возвращается в Германию и через год по рекомендации историка И. фон Мюллера становится библиотекарем университета в Майнце, где, по словам Пауля Цинке, издателя его дневников, могла найти более свободное выражение мелкобуржуазная оппозиционность [6].

Ко времени переезда в Майнц, будущий центр революционного движения на Рейне, Форстер был уже известен как ученый и писатель, как мыслитель, следовавший принципам английской эмпирической философии, противник угнетения и защитник республиканских свобод. Философские взгляды Форстера формировались на материалистической основе, правда, вначале в рамках свойственного просветителям механицизма [7]. Достаточно ясно особенности философской концепции Форстера сказались в статье «Взгляд на природу в целом» («Blick in das Ganze der Natur», 1794), в его переписке, в споре с Кантом и особенно с его сторонниками по вопросу о происхождении рас, в полемике с Ф. Штольбергом. По мысли Форстера, природа существует как целое, как «организм», в котором взаимодействуют материя и сила. Ученый говорит о возможности появления новых форм материального мира, но «целое машины» для него нерушимо. Форстер близок к суждениям французских материалистов: к Ламетри — в идее об организме как машине; к Дидро — в учении о человеке как представителе животного мира, в принципе «непрерывной цепи» развития организмов; к Гельвецию — в установлении влияния среды на человека.

Смысл спора Форстера с Кантом о происхождении рас убеждает, что оба мыслителя стремились поставить разрешение вопроса на историческую почву, однако их подход к проблеме был различным. Дуализм Канта позволил ему в теории моногенеза (т. е. установления происхождения людей от «единого корня») видеть нечто отнюдь не сходное с библейским учением и давал возможность подчеркнуть прогрессивную идею единства человеческого рода. Форстер выступил с позиций материализма против кантовской теории «вечных задатков», якобы отличающих людей. Опираясь на эволюционные идеи, высказанные Кантом по другому поводу, Форстер проводил мысль о том, что эволюция человечества шла путями, сходными с развитием растительного и животного мира. Конечно, уровень знаний того времени и известная механистичность взглядов Форстера не позволили ему последовательно решить эту проблему.

Совместно с юным Александром Гумбольдтом Форстер совершил путешествие, которое описал в «Суждениях о Нижнем Рейне, Брабанте, Фландрии, Голландии, Англии и Франции в апреле, мае и июне 1790 года» («Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790»), печатавшихся в Берлине в 1791—1794 гг. Как первая часть «Суждений», носившая антифеодальный и антиклерикальный характер, так и вторая часть, содержавшая критику буржуазных порядков, составили заметную веху в развитии немецкой

---

[6] См. в кн.: «G. Forster. Ein Lesebuch für unsere Zeit». Weimar, 1952. Vorwort, S. 20.

[7] Противоречивые тенденции критики в освещении развития мировоззрения Форстера рассмотрены в монографии Ю. Я. Мошковской «Георг Форстер, немецкий просветитель и революционер XVIII века». М., 1961 (Введение). Обзор литературы о Форстере см. в работе: M. Jakubietz. Neue Forster-Literatur.— «Weimarer Beiträge. Studien und Mitteilungen zur Theorie und Geschichte der deutschen Literatur», 1955, № 3. См. также статью А. Деборина «Философские взгляды немецкого мыслителя XVIII в. Георга Форстера».— «Научные доклады высшей школы. Философские науки», 1962, № 1.

публицистики. Подобно очерку «О прозелитизме» (1789), «Суждения» поражают исключительной насыщенностью, «емкостью» понятий [8] и представляют собою образец полемической публицистики. Форстер касается здесь почти всех значительных проблем современной общественной жизни, культуры и искусства. Он отдает должное тем явлениям, которые, по его мнению, должны стимулировать общее развитие, способствовать благосостоянию народа. К таким факторам он относит не только экономичность сельского хозяйства, промышленности и торговли, но и всемерный подъем духовной жизни. По его словам, трудолюбие становится могучим фактором при условии обретения народом свободы. В трактовке проблемы свободы писатель как бы растет от главы к главе. Если вначале он восторгается человеком на лоне природы, довольствуясь противопоставлением духовно свободного человека труда «хищным трутням», то позднее он проявляет настоятельное внимание к конкретным причинам, вызывающим недовольство в народе, восхищается «львиной силой свободного человека, ставящего выше всего свободу», и выражает уверенность в том, что перед народом, вступившим в борьбу за свободу, «все адские ухищрения бессильны» [9].

В мрачном Кельне Форстер увидел нищету, невежество, суеверия. Подобные картины он встречал в Брюсселе, Льеже, Лувене, которые еще не оправились от пагубных последствий деспотической политики Филиппа II. Протестуя против пассивности, всякого попустительства деспотизму и жестокости, писатель напоминает народу Фландрии о замечательных традициях борьбы за независимость. Как гражданин «просвещенного Майнца», он бросает вызов государственным деятелям, попирающим свободу, предупреждая правителей, ослепленных жаждой власти, что народ сбросит их с тронов. «Здравый рассудок», утверждает Форстер, подсказывает необходимость организации «всеобщего союза народов» для борьбы с политикой «постоянных раздоров и войн», с бесправием и беззаконием, с «злополучной властью авторитетов».

В «Суждениях» большое внимание уделено вопросам искусства. Мыслитель-материалист, Форстер выступает поборником искусства исторической правды. Наблюдая и воспринимая богатства природы, художник вырабатывает «систему своих ощущений и мыслей». По словам Форстера, «идеалы ваяния и живописи, поэзии и сценического искусства мы находим в одной точке, в которой все прекрасное, что рассеяно в природе, объединено в одно целое и представляет собой совершенство, воспринимаемое формами мышления нашего разума, улавливаемое нашими чувствами и даже могущее быть переданным в чувственных формах, но нигде в живой природе не встречающееся» [10]. Задача художника и заключается в том, чтобы воспринять явление (картину) «глубоко и с отбором, согласно законам своей внутренней гармонии», «отлить создания своей фантазии в волшебные формы, правдивые в каждой своей точке».

По Форстеру, только «свободная побудительная причина» может стать основой для «эстетического чувства» и, наоборот, «суеверие, фанатизм», нередко представляющие «вкус века», могут навести художника «на неудачный выбор предмета для изображения».

Форстер отдает должное мастерам разных стран: Рафаэль, Микеланджело и Тициан, Ван-Дейк, Рейнольдс — каждый из них обладает «своим способом восприятия и творчества». Действительно, как справедливо отмечалось в критике, Форстеру в этих случаях было свойственно «стремление к историзму». «Самым важным признаком настоящего искусства»

---

[8] См. дисс. И. Девицкого «Георг Форстер — публицист». М., 1963.
[9] Георг Форстер. Избранные произведения. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 215.
[10] Там же, стр. 56.

для Форстера было «единство общего и единичного, или типического и индивидуального» [11].

Форстер высоко ставил Шекспира, отличающегося «жизненной правдой» и не боящегося при этом разрешить своему воображению совершать полеты «в запретную область духов и привидений» [12].

Сам автор «Суждений» показал себя мастером портрета. Особенно привлекательны под его пером образы простых людей, изображаемых с большой симпатией. Задушевность повествованию придает обращение Форстера к читателю-другу (эта традиция была продолжена в путевых дневниках Зейме). Подлинным «стерниансем» путешественник проявляет себя в эпизодах, носящих пародийный, даже сатирический характер. Показателен в этом отношении образ старого шевалье с его «решительной антипатией ко всему, что не выросло на его отечественной почве», с «аристократическим неодобрением неслыханных новшеств, когда чернь, la canaille, как он энергично выразился, требует прав человека» [13].

К «Суждениям» непосредственно примыкают такие работы, как «История искусства в Англии» («Geschichte der Kunst in England», 1789), «Искусство и эпоха» («Die Kunst und das Zeitalter», 1789), «История английской литературы 1788—1791 гг.» («Geschichte der englischen Literatur der Jahre 1788 bis 1791», 1792) и др.

Немалый резонанс вызвала полемика Форстера с графом Фридрихом Штольбергом. В письме, адресованном Штольбергу (1789 г.), Форстер выступает в защиту Шиллера, которого католик Штольберг обвинял в языческой чувственности и «безнравственности» [14]. Писатель-демократ раскрыл истинный характер созвучного ему шиллеровского гуманизма, трактовки античного миросозерцания как выражения высокой нравственности и свободы. Поэтому и стихотворение Шиллера «Боги Греции», послужившее предметом спора, по мысли Форстера, относится к творениям, в которых воображение «подхватывает реально существующее и преображает его в светлые, живые образы» [15].

В понимании соотношения современного и античного искусства у Форстера было много общего с Шиллером. Оба писателя в античном искусстве видели гармоническое сочетание идеального и реального, но вместе с тем считали «идеальный мир» ушедшим в прошлое безвозвратно. Подобно Шиллеру, автор письма Штольбергу отмечал пагубное действие на общество разделения труда и «несправедливости, отказывающей равным гражданам в равных правах...» [16]. Форстер принимал идеалы классицизма в той мере, в которой они выражали гражданский пафос. В сфере искусства ему, как и Шиллеру, казалось возможным «преодолеть» разрыв между идеальным и реальным, красотой и современной действительностью.

Однако, если для Шиллера-классика прекрасное воплощалось лишь в античных формах и представляло собою «вечную» категорию, то Форстер не довольствовался концепцией Винкельмана — Шиллера и пытался стать на историческую почву в оценке возможностей современного общества и искусства. Носителем прекрасного он объявляет человека, живущего в определенных условиях и выражающего присущие ему чувства и разум. «Творческое пламя» зажигается, по Форстеру, отнюдь не в силу каких-либо предписаний. На «своеобразное умонастроение» и воображение ху-

---

[11] Г. Плавиус. Эстетические взгляды Форстера.— «Вопросы философии», 1962, № 1, стр. 80.

[12] Георг Форстер. Избранные произведения, стр. 418.

[13] Там же, стр. 151.

[14] См. G. Forster. Ausgewählte kleine Schriften. Hrsg. von A. Leitzmann, 1894, S. 80—96, а также в сб.: «Немецкие демократы XVIII века. Шубарт, Форстер, Зейме». М., 1956, стр. 219—233. (Ред., вступ. статьи и прим. В. М. Жирмунского).

[15] «Немецкие демократы XVIII века. Шубарт, Форстер, Зейме», стр. 230.

[16] Там же, стр. 220.

дожника воздействуют «воспитание и образование с младенческого возраста, круг его деятельности и место жительства» [17].

Утверждаясь на позициях реалистического искусства, Форстер проявил себя как последователь Гельвеция и в противовес тем, кто продолжал отстаивать идеи «вечной» красоты и гармонии, развивал мысли об исторической конкретности искусства и его социальной обусловленности. Искусство новой эпохи, по его определению, противостояло «феодальной тирании» и влиянию христианства.

Выступление Форстера пронизано критикой социально-эстетических принципов, не сообразующихся с интересами народа. «Насилие,— по его словам,— есть признак обмана. Если мы, как говорит Лессинг, далеко не сразу узнаем все хорошее, то зло во всяком случае несет на челе неизгладимое клеймо» [18].

В статье «Искусство и эпоха» Форстер критикует рационалистов с их принципом «симметричного» искусства, слащаво-сентиментальных поэтов. По его наблюдениям, сила подлинной поэтической фантазии идет чаще всего «не из глубин метафизики», а определяется прекрасными формами природы и общественной жизни. Важнейшие особенности передового искусства он видел в отражении действительности, полноте чувств, в борьбе с деспотизмом, поскольку «чувство питает искусство и добродетель, а холодное дыхание деспотизма, наоборот, их ослабляет».

К современности Форстер обращается и в статьях об английском искусстве. В литературе Просвещения он видит благотворное воздействие социального и научного прогресса, прежде всего событий, связанных с Французской революцией. Подобно деятелям английского Просвещения (Пристли, Годвину), Форстер, этот, по определению Энгельса, «немецкий Томас Пэйн» [19], вступает в борьбу с английским публицистом Э. Берком, пытавшимся в своих «Размышлениях о французской революции» очернить народ и революцию, «опровергнуть» историческое значение революции 1789 г.

Важную область деятельности Форстера составляют переводы, включающие его в гердеровско-гетевскую традицию «универсального» изучения мировой культуры. Среди них особенно интересны перевод с русского языка «Краткого Российского летописца» Ломоносова [20] и с английского — драмы «Сакунтала» древнеиндийского поэта Калидасы, а также перевод конституции революционной Франции и других документов современной публицистики.

Несомненный интерес представляют суждения Форстера об общественной и культурной жизни России. Противник царизма, он, в отличие

---

[17] «Немецкие демократы XVIII века Шубарт, Форстер, Зейме», стр. 248.

[18] Там же, стр. 222.

[19] Ф. Энгельс. Положение в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 572. Критика отмечала, что идеи о «правах человека» (Menschenrechte) Форстер почерпнул из книги Пэйна, которую перевел на немецкий язык (Thomas Paine. Die Rechte des Menschen. Berlin, 1792). См.: K. Kersten. Ein europäischer Revolutionär Georg Forster. Berlin, 1921, S. 35.

[20] Подробнее об этом см.: Ф. Я. Приймa. Георг Форстер — переводчик Ломоносова.— «Доклады и сообщения филологического ин-та ЛГУ», 1951, вып. 3. Русскому языку Форстер научился еще мальчиком, в пору пребывания в России и занятий в Петершуле в Петербурге. Справедливо отмечаются преимущества перевода Форстера перед аналогичными переводами П. Штелина и Г. Бакмейстера. Первоначально форстеровский перевод этого исторического труда вышел анонимно под названием: «A chronological Abridgment of the Russian History, translated from the Russian Original. Written by Michael Lommonossof...» London, 1767. Инициалами (J. G. A. F.) переводчик снабдил лишь авторское обращение к русскому посланнику в Англии — А. С. Мусину-Пушкину. Инициалы были расшифрованы позднее в официальной биографии Форстера, опубликованной в «Словаре профессоров» Гессен-Кассельской академии, а затем — отцом писателя в некрологе сына.

от некоторых немецких просветителей, был далек от идеализации «просвещенной» политики Екатерины II и видел в русском народе и передовой науке здоровые силы, давшие Ломоносова, «одного из самых одаренных и ученейших людей». Форстер в конце 80 — начале 90-х годов возвращался к вопросам русской культуры, интересовался географическими открытиями Дежнева, Беринга, Чирикова, Крашенинникова. Страстный мореплаватель и исследователь, он хотел принять участие в предполагавшейся русской антарктической экспедиции, которая готовилась по инициативе адмирала А. Н. Сенявина.

Важное место среди других интересов Форстера занимает литература Востока. Трудно переоценить значение обращения писателя к «Сакунтале». В 1791 г. в предисловии к переводу драмы Форстер говорил о равновеликости национальных культур, отмечал, что народ каждой страны обладает своими неповторимыми особенностями, совокупность которых и дает «истинное понятие о человечестве». Форстер писал, что индийская и греческая история, мифология и нравы, при всем различии их, с одинаковой силой действуют на людей, и что «тончайшие ощущения, на которые только способно человеческое сердце, могут проявляться так же прекрасно у темно-коричневых людей на берегу Ганга, как на Рейне, Тибре или Илиссе у нас, белых» [21].

Среди читателей «Сакунталы» в блестящем переводе Форстера были Гете и Карамзин (последний именно с форстеровского текста осуществил перевод этого произведения на русский язык). Труд Форстера как переводчика «Сакунталы» высоко ценили Гердер и Гейне. Он продолжает сохранять свое значение и для современности [22]. Своим переводом выдающегося произведения «благородного гуманизма... Форстер открыл немцам новый путь в мировой литературе и расширил их прежние горизонты, которые до этого ограничивались лишь классической античностью» [23].

Общественно-публицистическая деятельность Форстера достигает расцвета в Майнце в период его активного участия в революционных событиях. Именно в эту пору он в наибольшей степени становится «социальным писателем», как его назвал Фридрих Шлегель [24], автор первой статьи о Форстере. В обширной переписке, а затем в специальных статьях и публичных выступлениях Форстер ставит на обсуждение самые жгучие вопросы современности, говорит о международном значении революции во Франции, осуждает раздел Польши и т. д. Всему этому способствовала поездка писателя в Париж в 1790 г. и особенно революционный переворот в Майнце. С октября 1792 г., когда Майнц был занят французскими войсками, революционные события охватили рейнские земли. Был установлен республиканский строй, проведены крупные социальные (в том числе аграрные) реформы, создан якобинский клуб, налажено издание революционной прессы.

Форстер принимает непосредственное участие в этих мероприятиях. Революции он служит как писатель-публицист и государственный деятель. Он издает «Новую Майнцскую газету» («Die neue Mainzer Zeitung»), продолжавшую традиции «Друга народа» Марата, является депутатом от Майнца и вице-президентом Рейнско-немецкого конвента. Блестящий оратор, он пользовался огромной популярностью как в Майнце, среди клубистов, так и в Париже, где выступал в Национальном Конвенте.

---

[21] G. Forster. Sakuntala oder der entscheidende Ring. Vorrede des Obersetzers.— Sämtliche Schriften, Bd. IX. Hrsg. von Brockhaus. Leipzig, 1843, S. 163—164.

[22] См.: W. Ruben. Kalidasa. Die menschliche Bedeutung seiner Werke. Berlin, 1956.

[23] F. Thoma. Georg Forster. Weltreisender. Forscher. Revolutionär, S. 135.

[24] F. Schlegel. Georg Forsters Schriften.— «Meisterwerke deutscher Literaturkritik», Bd. I. Berlin, 1956, S. 562. (См. гл. VI.)

Еще задолго до событий во Франции писатель констатировал, что «Европа стоит на пороге страшной революции» (письмо к отцу от 30 марта 1782 г.). Одновременно он видел, что «ужасный деспотизм» достиг в Германии своего предела (письмо к Якоби от 11 февраля 1783 г.). Как только произошла революция, он открыто стал на ее сторону (см. письмо к тестю от 30 июля 1789 г.), говоря, что ему «отрадно видеть, как то, что созрело в умах под влиянием философов, осуществляется государством», видеть «тот беспримерный в истории факт, что такой полный переворот потребовал так мало крови и разрушений» [25].

Установление республиканского правления на Рейнских землях оказало решающее влияние на развитие политических взглядов Форстера. Международное значение Французской революции он видел в том, что теперь «великое дело нельзя уже повернуть назад», что революция нанесла «смертельный удар по алчности, корыстолюбию, скупости», что, сделав «богатство бесполезным», она наилучшим способом научила «презирать богатство». По его мысли, воссоединение левого берега Рейна с революционной Францией могло бы спасти революционные завоевания в Майнце, примеру которого затем должна была последовать вся Германия.

Социальная программа Форстера совершенствовалась под влиянием революционных идей якобинцев. Подлинный революционный пафос проявился в его речах, произнесенных в якобинском клубе в Майнце. Так, в речи 15 ноября 1792 г. Форстер подчеркивал, что присоединение Рейнских земель к революционной Франции имеет историческое значение и отнюдь не означает потери независимости. Если задача правителей до сих пор заключалась в том, чтобы «возбуждать ненависть, зависть, презрительное отношение одного народа к другому и обеспечивать себе таким образом господство над ними», то революция, наоборот, раскрепощает народы, объединяет их, делает «мужественными и свободными гражданами, смелыми друзьями свободы и равенства, готовыми жить свободными или умереть».

Майнцская республика просуществовала недолго. 23 июля 1793 г. Майнц был вынужден капитулировать перед войсками прусско-саксонской коалиции. Форстер, находившийся в Париже, с болью в сердце писал об «опустошенных полях, пылающих деревнях, нагих, стонущих жителях» и о «городе, превращенном в развалины». После падения Майнцской республики Форстер был объявлен имперским правительством вне закона. Оставаясь в Париже, он до конца сохранил преданность революции. Несмотря на тяжелую болезнь, он продолжал интенсивную публицистическую деятельность. Умер он 12 января 1794 г. «Я искренно пожалел о нем»,— писал Гете Земмерингу 17 февраля 1794 г., узнав о смерти Форстера. Весь облик Форстера благодаря его необычайно кипучей революционной деятельности приобрел легендарный характер. Слухи о «гибели на эшафоте» этого прославленного немецкого революционера, которого Энгельс сравнивал с Томасом Мюнцером, держались долго в XIX столетии, впредь до опубликования точных материалов, касающихся его болезни и безвременной смерти [26].

---

[25] Цит. по ст.: W. Rödel. Georg Forsters Beurteilung der Französischen Revolution.— «Weimarer Beiträge. Studien und Mitteilungen zur Theorie und Geschichte der Literatur», 1956, H. II, S. 186.

[26] Сам Форстер, отвечая на обвинения немецких шовинистов, писал К. Ф. Фоссу, что ни за что не откажется от своих убеждений, даже если ему «пришлось бы быть повешенным на ближайшем фонаре». Цит. по кн.: Ж. Жорес. История Великой французской революции, т. 3. «Конвент». М.— Л., 1923, стр. 118.

Яркая биография Георга Форстера привлекала внимание исследователей (среди них можно назвать Г. Гервинуса, Ж. Жореса, К. Клейна, Я. Молешотта, П. Цип-

Поздняя публицистика Форстера повествует о парижском периоде его жизни и деятельности и в известной мере подводит итоги его творчества как публициста. Среди этих материалов обращают на себя внимание письма и дневник писателя, «Картины революции в Майнце» («Darstellung der Revolution in Mainz», 1793—1794), «Революция и контрреволюция в 1790 году» («Revolution und Gegenrevolution in Jahre 1790»), «Парижские очерки» («Parisische Umrisse»), печатавшиеся в 1793—1794 гг. в журнале «Вестник мира» («Friedenspräliminarien») Губера.

В «Парижских очерках», выдержанных в форме писем и явившихся своего рода политическим завещанием Форстера, писатель достигает вершины как общественный деятель и мастер публицистики. Главное в них заключено в признании исторической неизбежности революционных преобразований, в том, что Форстер утверждал, что народ «действенный инструмент» революции, двигатель событий, «не поддающийся расчету». В духе левых якобинцев Форстер со всей силой обрушивается на порождения буржуазного строя — алчность, корыстолюбие, расчет, приведшие к «наихудшему виду рабства, до которого может опуститься человек,— зависимости от мертвых вещей» [27].

Социологическая и философская основы «Парижских очерков» чрезвычайно глубоки. Форстер теперь не ограничивается просветительской мыслью о необходимости «гражданской и моральной свободы», «развития духовных сил», «очищения и облагораживания чувств». По его мысли, наступила пора практических действий, поскольку «влияние государств друг на друга» в этих условиях особенно важно, а революционная Франция показала в этом отношении пути для других стран. Пример Франции и ее столицы, которая «уже давно была высшей школой познания человеческой природы», убеждал, что революция «скорее обозначает возвращение всего существующего, нежели его разрушение» [28]. Успехи французской республики стали возможны именно потому, что ее борьба была связана не с деятельностью отдельных личностей, а определялась интересами народа и нации. Форстер напоминает своим соотечественникам о необходимости отказаться от предубеждений против галлов и обратиться к примеру французского Конвента, который управляет «исключительно благодаря общественному мнению».

Поздняя публицистика Форстера раскрывает характер революционных событий во Франции на их последнем этапе, свидетельствует о стремлении писателя выяснить перспективы социально-политического развития Европы и особенно Германии в свете исторических уроков революции. Отстаивая необходимость революционного пути, он настойчиво требует отказа от изживших себя форм государственного правления и правового мышления. Писателю-демократу было тяжело узнать, что на его родине снова начали утверждаться «трусость и равнодушие», что ученые и литераторы либерального толка стали отрекаться от прежних взглядов. Форстер с горечью говорил, что его отвергают или сознательно искажают его принципы, не будучи в состоянии «понять человека, способного действовать в нужный момент».

В 1793 г. в письме к «одному юному англичанину» (Томасу Бранду) Форстер, ссылаясь на идеи Вильяма Годвина, высказывает твердую уверенность в том, что в общественной жизни победит истина, которая про-

---

ке и других), вдохновляла литераторов на создание беллетризированных произведений: очерк «Георг Форстер» в «Повести в повести» Н. Г. Чернышевского, «Рейнская увертюра» Г. Геердтса, «Волнующие годы» Г. Митке, «Форстер в Майнце» («Майнцский якобинец») Ф. Дёпке и др.

[27] Георг Форстер. Избранные произведения, стр. 573.

[28] Там же, стр. 561.

бьет себе путь, наподобие того, как постепенно вызревают и, наконец, вырываются наружу скрытые силы природы. Поэтому «наивысшим долгом» писателя должно быть «отстаивание правды и справедливости».

Таким писателем-борцом был сам Георг Форстер. Велико было его значение для развития немецкой революционной идеологии. С благодарностью писал о славном революционере Генрих Гейне, посетивший в Париже чердак, где умер «гражданин Георг Форстер» [29]. По словам Герцена, «Форстер появляется лицом великим, достигающим колоссальности в 1791, 92, 93 годах». Поистине, «ясный взгляд и симпатия ко всему человеческому, энергическому раскрыл ему тайну французской революции...» [30].

Одним из непосредственных продолжателей его традиций в послереволюционный период был Зейме, занявший видное место в позднепросветительской литературе Германии.

---

[29] Генрих Гейне. К истории религии и философии в Германии.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 7, стр. 135.

[30] А. И. Герцен. Дневник 1844 г.— Собрание сочинений в 30 томах, т. II, стр. 331, 333.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЗЕЙМЕ

Поэт и публицист Иоганн Готфрид Зейме (Johann Gottfried Seume, 1763—1810) родился в семье саксонского крестьянина в деревне Позерна. Отец писателя слыл среди помещиков «смутьяном» [1]. Тяжелый барщинный труд, голод рано свели его в могилу. Позднее Зейме рассказывал о том, как ему, совсем еще мальчику, пришлось взять на себя заботы о семье. Учился Зейме на средства помещика Гогенталя, хотевшего сделать из него приходского пастора. По прихоти «благодетеля» юноша поступил на теологический факультет Лейпцигского университета, который вскоре оставил, так как ему претило богословие. Он хотел поступить в артиллерийскую школу в Меце. Но поездка во Францию в июле 1781 г. закончилась трагически: в пути Зейме был насильно захвачен военными вербовщиками ландграфа Гессен-Кассельского, препровожден в лагерь и продан вместе с другими солдатами в Англию. Вынужденный участвовать в войне против восставших американцев, Зейме, как и его товарищи по несчастью, вынашивал планы бегства и присоединения к армии Вашингтона. Но и в пору пребывания в Америке, и позже, когда он был «завербован» в прусскую армию, мечты о свободе было трудно осуществить. Только в 1787 г. Зейме освободился от прусской неволи и мог завершить образование. В 1791 г. он закончил Лейпцигский университет по юридическим наукам, философии и филологии. Как и Форстер, Зейме не стал кабинетным ученым. В научной и общественной деятельности искал он «практический смысл». Его не удовлетворяла служба в должности воспитателя в доме лифляндского дворянина фон Игельстрема, и он решился пойти в русскую армию.

Как поручик русской армии и секретарь генерала Игельстрема, Зейме в 1794 г. принимает участие в обороне варшавского гарнизона от польских повстанцев. Попав в плен к последним, он убеждается в справедливости их дела. Позже писатель с горечью признавал, что ему дважды против собственной воли пришлось сражаться с защитниками свободы — в Америке и в Польше. Служба Зейме в русской армии оказалась непродолжительной. Вступление на престол Павла I сулило немало опасностей для немецкого вольнодумца. Поэтому, выйдя в отставку, Зейме вернулся в Германию, где служил в издательстве Гешена до конца 1801 г. В 1802 и 1805 гг. Зейме совершил две больших поездки по странам юго-западной Европы и по России.

Последние годы писателя-демократа были очень трудными. Его литературный заработок в газетах был случайным и ничтожным. Ходатайства

[1] В литературе, посвященной Зейме, рассматривается вопрос о причинах крестьянской «фронды» в Саксонии. См., например, W. Hausenstein. Johann Gottfried Seume. Ein literarisches Porträt. Leipzig, 1912, S. 8 ff.

друзей о пенсии — Клингера в России и Виланда в Германии — были безрезультатны. Разбитый тяжелой болезнью, он оказался без средств к существованию. Скончался Зейме 13 июня 1810 г. в Теплице.

Социальные и эстетические взгляды Зейме формируются в середине 90-х годов. Вначале его знакомство с литературой было неполно: из поэтов он знал лишь Геллерта, Гагедорна и отчасти Клопштока. Позже он познакомился с творчеством Лессинга, Гете, Шиллера, Гердера, Бюргера. Огромное значение для него имело также увлечение театром и музыкой, знакомство с публицистикой английских и французских просветителей Шефтсбери и Болинброка, Вольтера и Руссо.

Мировоззрение Зейме в эту пору, естественно, развивалось главным образом под воздействием событий русской действительности. Его очерки «Некоторые сообщения о событиях в Польше в 1794 году» («Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen im Jahre 1794», 1796), «О жизни и характере императрицы российской Екатерины II» («Über das Leben und den Charakter der Kaiserin von Rußland Katharina II», 1796) и «Два письма о новейших изменениях в России со времени вступления на престол Павла I» («Zwei Briefe über die neuesten Veränderungen in Rußland seit der Thronbesteidigung Paul's den Ersten», 1797) представляли собой смелые обличительные произведения [2].

Зейме еще думал, что революция несет с собою «беспорядки» и «разрушения», однако события в Польше уже многому его научили. Польское восстание под руководством Тадеуша Костюшко и действия Суворова рассматриваются им в сложных исторических условиях. Видно, что в процессе развертывавшихся событий изменялось и его собственное отношение к ним, утрачивались опасения перед выступлением «низов», в котором вначале он еще по-бюргерски видел проявление «дикости» и «безумства». Показательно, что как в Польше, так и в России, немецкий просветитель увидел внутренние противоборствующие социальные силы. Наблюдая за ходом восстания в Варшаве, он негодовал против строптивой шляхты, все более проникался сочувствием к героизму польских патриотов и их вождя Костюшко. Деспотизму и завоевательной политике русского царя и прусского короля, как и национализму польских магнатов, Зейме противопоставлял принципы свободы и гуманности. Поэтому борьба польских патриотов оценивается им как проявление гражданской доблести.

---

[2] Печатание в Германии этих очерков Зейме встречало трудности. Очерк о Польше был издан в Лейпциге итальянцем Г. Мартини. «Два письма», носившие антимонархический характер, были переправлены для издания в Цюрих.

Осуществить «популярные» собрания сочинений Зейме удалось в XIX в., когда вышли лейпцигские издания И. Ф. Гарткноха, более полное и исправленное — берлинское десятитомное издание Густава Гемпеля (1879), избранные сочинения под ред. и со вступ. статьей В. Гаузенштейна (Лейпциг, 1912). В ГДР осуществлено несколько массовых изданий отдельных произведений писателя и сборников. На русском языке — стихи и публицистика Зейме — в книге «Немецкие демократы XVIII века. Шубарт, Форстер, Зейме». М., 1956 (Ред. и вступ. статьи В. М. Жирмунского).

Характеристика личности и литературного наследия Зейме в течение длительного времени носила противоречивый характер. Многие историки литературы (А. Вагнер, Г. Гервинус, Р. Готшаль, А. Зауэр, Х. Клодиус, О. Планер и К. Рейсман и др.) оценивали писателя в либеральном плане, подчеркивали его мужество, «стоицизм» и по сути игнорировали остро социальные, критические мотивы его творчества.

В современном литературоведении либеральные тенденции в оценке Зейме представлены в меньшей степени — они сказались в работе Г. Роха, а также в романизированной биографии К. А. Финдейзена «Стоик» («Eisvogel»). Немецкая демократическая критика (И. Бохланд, Г. Мюллер-Бурбах, Ф. Гаммер, И. Гунгер и др.), авторы специальных статей (В. Жирмунский, К. Протасова), историй немецкой литературы (П. Рейман, В. Неустроев) и диссертаций (И. Волков, Г. Слободкин) уделяют большое внимание социальным основам творчества Зейме, его связям с идеями Французской революции и освободительного движения в Германии и России.

Иоганн Готфрид Зейме

Гравюра на меди Швертгебурта, выполненная по рисунку Ф. Г. Шнорра Карольсфельда

Поражение Польши, по его мысли, явилось результатом экономической отсталости страны, разрозненности действий польских отрядов, захвата в плен Костюшко и т. д. Зейме отдавал должное полководческому искусству Суворова, героизму русских солдат. В духе иллюзий о «просвещенном абсолютизме», Зейме еще верил, что прусские короли были способны предотвратить польские события 1794 г., а Екатерина II могла стать «провозвестницей мира».

Продолжением революционно-демократической традиции немецкой литературы надо считать интерес Зейме к теме Пугачевского восстания. Видя в монархии некую надклассовую силу, писатель уже ставил, вслед за Шубартом и Форстером, вопрос о праве народа на борьбу, о необходимости борьбы с помещичьим произволом.

Вслед за темой крестьянского восстания Зейме развивает тему Французской революции. Как и другие передовые немецкие публицисты, он связывал с Французской революцией надежды на будущее немцев и других народов Европы. Но основной задачей положительной политики он продолжал считать обеспечение национальной независимости, самостоятельности государства. В этом смысле он и позднее приводил в пример деятельность Петра I как выдающегося полководца и государственного деятеля. Идеализировал он и таких правителей, как Генрих IV, Густав Васа, Екатерина II. Последнюю, по его мысли, объективные обстоятельства ставили перед необходимостью продолжения политики Петра I: укрепление государства, организация отпора агрессии Турции. Более

развернутой и убедительной представала под его пером характеристика власти деспотов и тиранов. Со словами, полными гнева, писатель обращается также к Понятовскому: в уста одного польского патриота Зейме вкладывает приговор от имени всей нации. Он обвиняет правителя в преступлениях против народа, называет его «политическим ничтожеством» и противопоставляет ему «величие и красоту» простых людей. В характеристике Павла I и его придворных Зейме часто пользуется народными поговорками, меткими суворовскими афоризмами.

Русскому полководцу посвящены «Анекдоты к характеристике Суворова» («Anekdoten zur Charakterschilderung Suworow's», 1799). Продолжая тенденции предшествующих очерков, Зейме теперь в известной мере подводит итоги своим наблюдениям и впечатлениям, касающимся Суворова. Автора знаменитой «Науки побеждать» он рисует «грозой для врагов его родины», «человеком, умевшим завоевывать сердца солдат», зажигавшим их своим «воинским пылом и наступательным порывом». В «Анекдотах» Зейме полемизирует с теми из так называемых «исторических» писателей, которые создавали небылицы о великом полководце, клеветали на него и русскую армию. Рассказывая о личных впечатлениях, писатель раскрывает отношения полководца с солдатской массой, подчеркивает его гуманность. Требовательный к себе и подчиненным, он являл собою образец четкости и исполнительности. «Каждый его шаг,— по определению Зейме,— огонь, каждое движение — стремительность».

Очерки о Суворове Зейме назвал анекдотами, и все же вымышленного, собственно «анекдотического», в них по сути ничего нет. Особенность его анекдотов заключается в придании повествованию как бы «обратного» смысла. Приводя рассказ, какую-нибудь легенду или версию о невероятном происшествии, в котором действующим лицом был Суворов, писатель подчеркивает, что «необычайность» поведения и любовь к шутке были у него формой проявления своеобразного характера, живости воображения, оригинальности и образности языка, чисто народного юмора.

Как произведения остро публицистические, очерки Зейме подчеркивали актуальность изображаемых событий, политические симпатии и антипатии автора. Очерки Зейме многими сторонами напоминают научно-исторические сочинения Шиллера — в них документальные и научные материалы переплетаются с художественными описаниями, яркими сатирическими характеристиками. Сатира Зейме клеймила польских магнатов и российских помещиков, изобличала жестокие нравы и грубость.

Значение исторических очерков Зейме состоит не только в точной передаче событий; оно заключается прежде всего в выявлении важных сторон общественной жизни, в оценке событий с демократических позиций, подчеркивании того, что движущей силой социального развития является народ. В дальнейшем эти принципы были развиты Зейме как в философско-эстетических работах, так и в художественных произведениях (в поздних очерках, в поэзии и драме).

В сборник, скромно названный автором «Оболы»[3] («Obolen», в двух томах, 1796—1798), были включены философско-эстетические работы, создававшиеся одновременно с историческими очерками и носившие полемический характер. Особо среди них должны быть отмечены статьи «Об атеизме», «Об игре» и «Слово к актерам».

Фрагмент «Об атеизме в его отношении к религии, добродетели и государству» («Über Atheismus im Verhältnis gegen Religion, Tugend und Staat», 1796) — произведение просветительское. В этой «филантропической рапсодии» Зейме отстаивает положения рационализма, полемизирует с различного рода мистическими учениями. Атеистическая концепция

[3] Обол — древнегреческая мелкая монета.

автора обращена к природе и человеку, к материальным явлениям. В становлении подобных представлений большую роль сыграли английские деисты и особенно французские энциклопедисты. Оспаривая церковников, объявлявших атеистов людьми безнравственными, Зейме подчеркивал независимость морали от религии: если атеисты, составляющие целую армию, отстаивают интересы масс, значит их деятельность высоконравственна и гуманна [4].

Значительное место в борьбе за практическое осуществление идеалов свободы Зейме отводил искусству. Наиболее действенным он считал театр, видя в нем трибуну, с которой можно говорить с массами, воздействовать на них. В статьях «Об игре» («Über das Spiel», 1796), «Слово к актерам и к готовящимся стать таковыми» («Ein Wort an Schauspieler und Diejenigen, welche es werden wollen», 1798) и в других он ставит вопрос об отношении искусства к действительности. Зейме указывает на необходимость проявления со стороны художников и теоретиков искусства внимания к «материи», пишет о значении эстетики Лессинга. «Гамбургская драматургия» явилась, по определению Зейме, «школой нации».

Душой драматургии и театра Зейме считает правдивость, значительность изображаемых в пьесе характеров, умелое использование богатств национального языка. Большой школой для настоящего актера, по его мысли, является работа над драматургией Шекспира. В понимании традиции Шекспира Зейме был близок к писателям «Бури и натиска» и прежде всего к Гете. Правдивыми, по словам Зейме, можно назвать произведения, в которых естественность сочетается с силой, воздействующей на народ в духе высокой нравственности и гуманизма. Говоря о том, что в этом отношении большую роль должна сыграть сатира, писатель призывает к возрождению национальной традиции комического театра (вопросы театра были развиты Зейме в заметках 1803—1807 гг.: «О возвращении Гансвурста на сцену», «Сообщения и анекдоты об искусстве», «О Лейпцигском театре», «Об актерах и их мастерстве» и др.).

Лирика Зейме — это поэзия гражданского пафоса, и она непосредственно примыкает к его публицистике. Еще в стихах 1793 г. («Дикарь», «Элегия на празднестве в Варшаве» и др.) нашли яркое отражение жизненные наблюдения поэта периода его пребывания в Галифаксе и в Варшаве. Американских индейцев, как и мужественных польских повстанцев, он называет людьми честными и бескорыстными. В лирике Зейме ясно сказалась эволюция его взглядов — от критики морально-этического характера к политическому протесту. Это проявилось, в частности, в таких стихотворных «романтических» рассказах («Romantische Erzählungen»), как «Аделаида» («Adelaide», 1799) и «Жизнь Иеремии Бункля» («Lebenslauf Ieremias Bunkels», 1799), в которых, однако, декларация абстрактно-просветительских принципов сменяется изображением конкретных жизненных событий. Убедительность обеих новелл, повествующих о нелегкой доле немецкого крестьянина и солдата, выигрывала от горячего чувства поэта, который сам пережил злоключения, сходные с несчастьями его героев.

Герои Зейме — крестьянский парень Антон Хелл и старый Иеремия Бункль, бывший солдат фридриховской армии,— подавлены условиями жизни и по-своему выражают протест. Поэт правдиво описывает быт и нравы, господствующие в немецкой деревне и прусской армии. Бункль, сыну деревенского пастора, затем студенту-теологу и юристу, очень скоро пришлось распроститься с иллюзиями. Вынужденный оставить университет, Бункль начинает жизнь бродяги, испытывает себя в ряде профессий —

---

[4] См. J. G. Seume. «Über Atheismus...».— Prosaische und poetische Werke, Th. VII. Hrsg. von Hempel. Berlin, 1879, S. 21.

сапожника, сельского учителя, музыканта, моряка, наемного солдата, Жизнь сурово обошлась с ним. Разбитый духовно и изувеченный на войне, он против желания становится сборщиком налогов, отказывается от былых настроений протеста, высказывает надежду на отдаленное будущее.

В «сельском рассказе» «Аделаида», известная слабость которого в идеализации патриархальных отношений в крестьянской среде, воспроизведены конфликты, типичные для немецкой деревни. Бедняк Антон Хелл вынужден вступить в борьбу за свое право. Он любит Аделаиду, дочь богатого крестьянина Пауля Вернера, противящегося неравному браку. Юноше грозит изгнание из родных мест. В дополнение ко всем невзгодам на него нападают княжеские вербовщики. Кульминационным пунктом является картина сопротивления, оказываемого героем, и бегство вербовщиков. Образ Антона в этих эпизодах вырастает в фигуру эпическую. Автор наделяет его силой великана. Вооруженный дубиной, храбрец расправляется с «варварами» и «бандитами». Героический поступок Антона не только помог ему завоевать «свое счастье», но и убедил крестьян (и даже такого собственника, как Вернер) в том, что юноша боролся за общие интересы.

Стихотворные рассказы Зейме сыграли существенную роль в развитии его реалистического художественного метода. С неменьшей остротой социальные и эстетические проблемы были поставлены и в его собственно лирических произведениях. Как поэт «он продолжает традицию политической поэзии Шубарта и философско-гуманистической молодого Шиллера». Это «поэзия гуманной мысли и общественной тенденции, соединяющая дидактическую поучительность с высоким риторическим пафосом гражданских чувств» [5].

Философская и политическая лирика Зейме в своей основе автобиографична. В предисловии к первому изданию стихов (1800) автор признавался, что в них слишком много «своего», пережитого. Но поэтические картины интересны не с точки зрения внешнего колорита,— в них, по словам поэта, важны определенные убеждения, «сочувствие гуманизму». История общества представлялась поэту настолько заполненной «общими», типичными явлениями, что и «индивидуальное» в поэтическом повествовании он с полным правом мог назвать «правдой всеобщей». Показательны в этом отношении его «автобиографические» стихи конца 1790 — начала 1800-х годов — «У могилы отца», «Могила матери», послания к Мюнхгаузену и к Корбинскому, пронизанные острой социальной тенденцией. Некоторые из ранних «элегических» стихов Зейме («Всеобщая молитва», «Моему другу Ротте в Лейпциге»), содержавшие пантеистические описания природы и обращения к «отцу всего сущего», по признанию поэта, были навеяны традицией английской сентиментальной лирики (Попа, Грея, Макферсона). Отзвуки поэзии природы чувствуются еще в таких его стихах, как «Покой», «Природа», «К Клопштоку». Однако Зейме отошел от «лирики чувства» и в комментарии к стихотворению «Счастливый поэт» не без иронии вспоминает о «божественном» стиле Клопштока. В противовес ему Зейме выдвигает сатиру Вольтера, «фернейского поэта», и гражданственные творения Эсхила.

Подлинной стихией Зейме-поэта стала политическая лирика. В основе его политических стихов лежит какое-нибудь реальное событие: в «Диком» — эпизод из войны в Америке, а в «Молитве» и «Элегии на празднестве в Варшаве» — события в Польше, в «Жертве» — воспоминания о собственной неволе и мечтах о свободе. Обобщение строится здесь на вы-

---

[5] В. Жирмунский. Зейме.— В кн.: «Немецкие демократы XVIII века. Шубарт, Форстер, Зейме», стр. 472—473.

делении главной тенденции, обычно связанной с антифеодальными и антимонархическими настроениями автора.

Наиболее полно эти мотивы воплощаются в таких стихах, как «Борьба против Морбоны», «Привилегии», «Фаустина», «Уходящее столетие», лишенных абстрактных рассуждений. Здесь ясно проявляется философски-углубленное размышление, стремление к сатире. Зейме резко порицает жадную «волчью стаю» дворян, их привилегии, изобличает «политику конъюнктуры» Понятовского, приведшую Польшу к разгрому. В «Уходящем столетии» поэт в свете разума оценивает различные формы государственного правления прошлого и современности и, подобно Шиллеру, приходит к выводу, что буржуазный строй также не оправдывает надежд, возлагавшихся на него просветителями. Приемлемой, по мысли Зейме, может явиться лишь такая форма правления, которая обеспечит защиту интересов народа. Только такое государство можно будет назвать поистине детищем справедливости и гуманизма.

Одним из любимых стилистических приемов поэта является сопоставление (большей частью контрастного плана), помогающее острее воссоздать конфликты современной жизни. Поэтические произведения античных классиков привлекали Зейме не только богатством и гибкостью стихотворных размеров, но и глубиной заложенных в них чувств и идей. В примечании к стихотворению «Жертва» он обращает внимание на то, что раздумья о своем положении невольника и мечта о свободе постоянно заставляли его вспоминать о величественных и трагических сценах прощания Гектора, о приключениях Энея. В «Уходящем столетии» он напоминает и о «деле чести» Спартака, поднявшегося войною против рабства. Образ Спартака неоднократно появляется и в публицистических произведениях Зейме. Близким писателю был революционный классицизм Давида, виднейшего деятеля французского искусства конца XVIII в.

Многие стихи Зейме («Борьба против Морбоны», «Фаустина» и др.) пронизаны тираноборческими настроениями и преследовались реакцией[6]. В них поэт продолжает традиции штюрмерства, изобличавшего княжеский деспотизм и социальную несправедливость. И показательно, что патетический строй гекзаметра, и обращения к небесам («Апофеоз») или аллегорический призыв к адским силам — воспеть человека, нернувшегося из преисподней («Борьба против Морбоны») и т. п.— далеки у Зейме от торжественности классицизма.

Новый период творчества Зейме, отмеченный дальнейшим развитием реализма, начинается в 1800-е годы. Важнейшими произведениями Зейме этих лет являются дневники путешествий — «Прогулка в Сиракузы» («Spaziergang nach Syrakus», 1803) и «Мое лето 1805 года» («Mein Sommer 1805», 1806). Эти произведения свидетельствуют об углублении мировоззрения, о писательской зрелости Зейме. Они занимают видное место среди распространенных тогда в немецкой литературе «путевых очерков». В них он в еще большей степени выступает обличителем не только крепостнической системы, но отчасти и пороков новых, буржуазных отношений.

Зейме часто отказывается от прямого выражения собственных мыслей. Его лирический герой все больше наделяется чертами, присущими людям из народа. Подлинными героями писатель считает борцов за свободу — Спартака, корсиканца Паоли, французских революционеров. Исторические события прошлого и современной Европы он рассматривает с точки зрения задач, стоящих перед Германией. В предисловии ко второму изданию

---

[6] В предисловии к четвертому (посмертному) изданию стихов Зейме Хр. А. Г. Клодиус обращает внимание на тенденциозный характер его лирики, принципом которой было положение — «политика в правде» J. G. Seume. Gedichte. 1825, S. XXI.

«Прогулки в Сиракузы» (1805) Зейме пишет о себе как борце-одиночке, но прибавляет, что хотя «один человек и не в состоянии плыть против течения», все же он «должен иметь мужество и силы, чтобы не дать течению увлечь его за собой».

В книге «Мое лето 1805 года» путешественник рассказывает о посещении Пруссии, Польши, на обратном пути — Швеции, Дании и других стран. Ему было приятно побывать в знакомых местах. Но как в Пруссии, так и в Польше, Лифляндии, Финляндии он не увидел социального прогресса. «Каждый знает,— пишет он,— что означают права дворянства в большинстве стран, но что они значат в Лифляндии и смежных провинциях, об этом гуманность большинства прочих стран не имеет никакого понятия». Положительно оценивая книгу Г. Меркеля «Латыши», изобличавшую политику немецких «балтийских» баронов, Зейме свидетельствует, что автор не преувеличил фактов. В Копенгагене писатель попал в атмосферу патриотического подъема, вызванного героической защитой столицы от нападения англичан. «Молодые безвестные люди,— отмечает он,— проявили себя героями, а простые, необученные жители — опытными воинами; так происходит всегда, когда нацию затронут как нацию и вынудят ее защищать свой дом перед своим домом».

В предисловии к «Лету», написанном в январе 1806 г. (почти непосредственно вслед за сражением под Аустерлицем), Зейме высказывает опасения в связи с успехом наполеоновских войск, тревожится за судьбу немецкого народа, вновь обличает виновников позора и унижения Германии. Одновременно с этим он порицает проявление шовинизма, отказывается писать националистические вирши. «Немец,— с гневом пишет он,— должен воевать, чтобы потом, если его не убьют, снова попасть под ярмо дворянина. И мне говорят, что я должен при этом сочинять песни. Там, где с крестьянином обращаются, как с крепостным рабом, а с горожанином, как с вьючным животным, мне нечего воспевать».

Обращаясь к немецкому народу, Зейме напоминает об успехах французских войск в революционной войне, подчеркивает, что каждый француз с патриотическим подъемом сражался за отечество, в котором всем предоставлены равные права. Поражение австро-прусской коалиции убеждало в несостоятельности феодализма: «Свободный народ,— пишет Зейме,— разбил крепостных рабов. Так было всегда в истории. Спартак побеждал именно потому, что отстаивал свободу».

Немало общего Зейме находил в положении немецких и русских крестьян. Но, в отличие от немцев, русский народ, по его мнению, был способен вести борьбу за освобождение. Во время путешествия в Россию, «страну исполинов», Зейме сближается с людьми из народа, наблюдает их быт и нравы, любуется Петербургом и Москвой, русской природой, путешествует пешком. На пути от Петербурга до Москвы он, как Радищев, увидел ужасы крепостничества, нищету масс. Национальные черты русского народа проявляются, по его наблюдениям, в «живости, мужестве и силе». Как и в прежних очерках о России, он внимателен к вопросам культуры. Но если в пору написания очерков «О жизни и характере императрицы российской Екатерины II» Зейме верил в просветительскую миссию правителя, то теперь он проводит мысль о демократической основе всего передового в науке и литературе. По его мысли, «важнейшим условием настоящей культуры является всеобщая личная свобода». Поэтому все гуманное и прогрессивное в науке и искусстве направлено против крепостничества и деспотизма.

Немецкого писателя особенно привлекало то, что среди русских ученых и художников были подлинные талантливые самородки — такие, как М. В. Ломоносов, выходец из крепостных художник Г. Козлов, сын украинского гравера Д. Левицкий, замечательный механик-изобретатель, кре-

стьянин по происхождению И. Кулибин, поэт-самоучка В. П. Петров и др. Судьба крепостных художников, актеров и других мастеров, пишет Зейме, была поистине трагической.

Исключительно высоко оценивает он научную деятельность Российской академии наук, Московского университета, искусство актеров Петербургского театра, сокровища Эрмитажа.

Политическая острота книг «Прогулка в Сиракузы» и «Мое лето 1805 года» незамедлительно вызвала осуждение реакционной критики. Книга о России, напечатанная в первом издании без обозначения имени издателя и места издания, была немедленно запрещена во Франции, Австрии и России.

О дальнейшем развитии социально-политических взглядов Зейме свидетельствовало стихотворение «К немецкому народу». Оно выражало его глубокую веру в здоровые силы нации. Обличая немецких дворян, которые «искали чужеземных цепей», поэт обращался со страстным призывом к народу, который должен сам «добиться единства, свободы и права». Напечатанное только в 1813 г., стихотворение имело успех в условиях освободительной войны.

Крупнейшими произведениями Зейме, отразившими сложный процесс подготовки общественного подъема в Германии, были публицистические очерки «Апокрифы» («Apokryphen», 1807), «Предисловие к заметкам о трудных местах из Плутарха» («Praefatio ad fasciculum observationum et conjecturarum in locos Plutarchi difficiliores»; в немецком переводе — «Vorwort zu einem Bändchen Bemerkungen und Conjecturen zu schwereren Stellen des Plutarch», 1808), а также стихотворная трагедия «Мильтиад» («Miltiades», 1808) и незаконченная[7] автобиографическая повесть «Моя жизнь» («Mein Leben», 1809—1810).

Несмотря на то, что «Апокрифы» имели аллегорическое название, и на то, что «Предисловие к Плутарху» было написано по-латыни, оба эти произведения, отразившие влияние Ювенала, оказались документами боевой публицистики. «Апокрифы» по сути посвящены рассмотрению проблем общественной жизни Германии. В форме афоризма и парадокса в них запечатлены рассуждения и выводы (правда, порою противоречивые), обличающие социальные пороки и намечающие пути положительного разрешения конфликтов. По мысли Зейме, главная беда Германии заключается в том, что в ней продолжали бесконтрольно распоряжаться князья и помещики, а чванливое и трусливое бюргерство не в состоянии вести борьбу с ними. Зейме выступает против «кулачного права», против системы феодальных привилегий, расцветших пышным цветом по всей Германии и способствовавших развитию прусского национализма[8]. «Мы, немцы,— привилегированная нация,— с горькой иронией писал Зейме,— нация титулованных особ, дворян, принудительного труда и феодальных повинностей»[9]. И выше: «Что означает у нас понятие „справедливость“? Оно означает, что крестьянин должен платить налоги, держать солдат на постое, выполнять все феодальные повинности и принудительные работы, кроме того — прясть, ткать и быть на посылках у своего господина»[10].

В антифеодальной направленности «Апокрифов» и раскрывается аллегорический смысл их заглавия. Принципы, лежащие в основе современного политического устройства, уподобляются библейским апокрифам, т. е. определяются как подложные. «Апокрифичными» объявляются привилегии, сословные различия, вероучение, дух милитаризма, сервилизм

---

[7] Посмертно автобиография Зейме была завершена его другом Хр. А. Г. Клодиусом (отчасти по наброскам писателя).

[8] J. G. Seume. Prosaische und poetische Werke, Th. VII, S. 135, 143.

[9] Там же, стр. 189.

[10] Там же, стр. 162.

и т. п.— все то, что в силу отсталости и раздробленности Германии привело к национальной катастрофе. Оккупация немецких земель была облегчена тем, что в стране процветало крепостничество, а «если рабство существует внутри, значит, оно не замедлит появиться и извне». Вот почему Зейме считает, что спасение может быть принесено революционно-освободительной войной (хотя образ революции представлялся ему «бушующей стихией», «пожаром», «извержением Этны»). Борьба с оккупантами, по его мысли, была необходима еще и потому, что «объединение Бонапарта с немецкими князьями и дворянством вело к новым безумствам».

Обращаясь к передовым кругам немецкой интеллигенции и высказывая надежду на осуществление «свободы и справедливости, одинаковых для всех», Зейме писал: «Прогоните страх! Тогда еще есть надежда на освобождение» [11]. А для этого, как было сказано в «Предисловии к Плутарху», «народ должен быть единым, единой — государственная власть, единым — авторитет и величие отечества» [12].

Писатель с чувством скорби переживал недостаточность контакта с читателями. Это заставило его обратиться к драматургии, искать трибуну на сцене. Так возникла идея создания политически-тенденциозной драмы [13].

Пятиактная «республиканская трагедия» «Мильтиад» — единственная пьеса Зейме — может быть оценена в кругу его широких «античных» интересов. Писатель связывал работу над пьесой с изучением Плутарха и считал, что ее надо играть «в стиле греческого театра». В классической древности Зейме искал примеры гражданской доблести, патриотизма, борьбы за свободу. Таким искренним защитником интересов народа драматург считает древнегреческого полководца Мильтиада, героя знаменитой битвы при Марафоне (490 г. до н. э.). Разработка темы из эпохи героической борьбы греческого народа против жестокого персидского завоевания была актуальна. В трагедии поставлены сложные общественные проблемы. Главные из них — роль личности и народа в историческом процессе, отношение к рабству и завоевательной политике, формы государственного правления и пути борьбы за свободу.

Основной конфликт решается в трагедии в двух планах — политическом и моральном. Мильтиаду, «мужу Марафона», суд бросает серьезное обвинение. Внешние обстоятельства, казалось, свидетельствовали против Мильтиада: афинский флот под его командованием понес серьезное поражение в битве у острова Пароса. Однако защитники Афинской республики были больше обеспокоены возможностью установления полководцем единоличной власти. Зейме по сути намечает для Германии положительную программу, выступает за республиканский строй. Его беспокоит угроза возвышения противников гуманизма. Среди изображенных в трагедии республиканцев есть люди, далекие от защиты народных интересов. Наиболее полно эти черты присущи «демагогам» — Ксантиппу, Клеону, ярым врагам Мильтиада.

Мильтиад выступает у Зейме как носитель высоких нравственных принципов. Он против системы рабства и против тех демагогов, которые прикрывали своекорыстные интересы лживыми фразами о благе народа. В подобной коллизии нетрудно увидеть отражение столкновения тех социальных сил, которые писатель наблюдал в современной Германии. Он в одинаковой мере осуждает политику как немецких князей, так и Напо-

---

[11] J. G. Seume. Prosaische und poetische Werke, Th. VII, S. 141.

[12] J. G. Seume Vorwort... zu schwereren Stellen des Plutarch.— Prosaische und poetische Werke, Th. X, S. 125.

[13] В критике отмечалась «непреодолимая потребность» Зейме создать пьесу, изобличающую происки реакции (К. С. Протасова. Иоганн Готфрид Зейме.— «Ученые записки Московского пединститута им. В. П. Потемкина», 1958, вып. 3, стр. 25).

леона. Положительная же программа его еще по-просветительски абстрактна: разум должен победить неразумие. Речи героев выдержаны в духе античной ораторской традиции, возвышенны и гневны.

Истинным героем трагедии выступает народ. Только по отношению к народу и его интересам рассматривают свои поступки Мильтиад и его приверженцы горожане — Эсхил, Эпицелий, Фемистокл, архонт Аристид и др. Народ показан в драме как огромная сила. Но и народ может ошибаться, если он недостаточно просвещен. Вынося обвинительный приговор Мильтиаду, народ не понимает того, что сам оказался обманутым,— недаром друзья Мильтиада обвиняют толпу в «слепоте» и «безумии». Наиболее проницательным оказывается Мильтиад. В позиции демагогов он видит проявление опасной политической реакции. Не разделяя их заблуждений, полководец верит в то, что они носят временный характер. Исторический Мильтиад был приговорен к тюремному заключению и умер от раны. Зейме здесь отступает от исторической хроники, заставляя своего героя покончить самоубийством. Перед смертью, подобно Эгмонту Гете, герой Зейме обращает свой взор к будущему народа и родины. Он верит в то, что народ, руководимый принципами разума и гуманизма, добьется единства и свободы.

Художественно-публицистическое творчество Иоганна Готфрида Зейме со всей очевидностью убеждает в справедливости суждения А. В. Луначарского, относившего Зейме, вслед за Форстером, к «наиболее ярко настроенным революционерам» [14]. Ценно то признание, которое наследие Зейме получило в Германской Демократической Республике.

---

[14] А. Луначарский. Вольфганг Гете (вступительная статья к тринадцатитомному собранию сочинений Гете, т. I. М.— Л., 1932, стр. XXX).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ГЕЛЬДЕРЛИН

Фридрих Гёльдерлин (Friedrich Hölderlin) родился в Южной Германии в городке Лауффене на реке Неккар 20 марта 1770 г., скончался в Штутгарте 7 июня 1843 г.

В настоящее время нет больше споров по поводу Гельдерлина и его значения. Поэзия Гельдерлина — великое событие в духовной жизни Германии. Иоганнес Бехер, убежденный приверженец и пропагандист этой поэзии, считал, что она является высочайшей вершиной в развитии немецкого языка. Бехер судил Гельдерлина именем социалистической культуры и ее потребностей, он указал его место возле Гете, Шиллера и Гейне — лучших писателей немецкой нации [1].

Репутация Гельдерлина, столь высоко стоящая в наши дни,— явление новое и недавнее.

В XVIII в. Гельдерлин не имел никакой известности. Его полузнали, и то немногие, в XIX. Подлинная слава его, возраставшая непрерывно, началась не ранее, чем полстолетия тому назад. Наши старшие современники впервые прочитали почти без изъятий все написанное им в заложили новую основу для изучения его биографии, оставленных им текстов, его литературных связей и отношений. Новооткрытый Гельдерлин, собственно, оказался величайшим немецким поэтом нашего века, если век поэта тот, когда его узнали. При всем том Гельдерлин, что нисколько не в ущерб ему, внутренне принадлежал своим 90-м годам XVIII столетия — там его первоисточник, там его вдохновение. Одна из причин, почему так обильна ложными истолкованиями обширнейшая литература о Гельдерлине, заключается в том, что его объясняли не веком его рождения, но веком его признания и славы, идя от вкусов, художественных навыков, идеологических представлений, по времени близких и ближайших к ним.

Гельдерлин происходил из среды людей очень скромных, стоящих где-то на черте между мелкими землевладельцами и мелкими должностными лицами. Денег в семье было очень мало, зато все умели любить друг друга, помогать и делом и словом. В доме матери от Гельдерлина не требовали жизненных удач, и каждый раз возвращаясь туда после новой катастрофы, он находил там прежнюю доброту и прежнюю готовность пестовать его. Письма его к родным в моральном отношении замечательны, по ним видно, что для гуманизма у Гельдерлина существовал очень простой и вполне реальный образец, правда, всего лишь домашний по природе и характеру своему,— за палисадником материнского жилища в Нюртингене.

С 1788 по 1793 г. Гельдерлин обучался теологическим наукам в Тюбингене. К теологии он пришел не по призванию,— родных прельстила стипендия, которой пользовались студенты-богословы. По окончании духовно-

[1] Joh. Becher. Verteidigung der Poesie. Berlin, 1952, S. 426, 127.

Фридрих Гёльдерлин
Гравюра Мейсера с пастели Гимера, 1792

го заведения в Тюбингене Гельдерлин обязан был взять пасторское место. Он нисколько не желал священствовать, и одной из тягостей его жизни стали постоянные напоминания со стороны церковного управления, что пора гасить долг и отрабатывать свое богословское образование по пасторату где-нибудь в швабском местечке или в деревне. В этом отношении очень опасны бывали промежутки, когда Гельдерлин не служил нигде,— тогда-то его и призывала консистория как теолога, не выполнившего свою повинность.

В Тюбингене Гельдерлин много и самостоятельно учился. Уже там он превратился в первоклассного знатока античных авторов, внимательно изучал философскую литературу — французскую, немецкую. Он очень выделялся среди товарищей, нищих теологов, у которых жизнь шла от монастырского стола со скудными блюдами к учебной книге, и обратно. Гельдерлин оставался в этой полубурсацкой среде духовно независимым. Его, тогдашнего, нам описали,— он был красив, строен, каким-то чудом сохранял опрятность и изящество в одежде, весь проникнут был изысканностью, удивительно натуральной в нем. Еще в школьные годы, до Тюбингена, по словам современника, Гельдерлин шел по залу в толпе своих сверстников, как если бы то был Феб-Аполлон, во всей божественности своей к ним спустившийся. Тюбингенские воспоминания Рейфуса[2] рисуют Гельдерлина, каким он был в институтском концерте. Гельдерлин играл первую скрипку, отрываясь, тихо и важно кивал маленькому Рейфусу, когда тот должен был вступать со своим сопрано. Гельдерлин представился тогда Рейфусу в ореоле исключительности и скромности, истовым в своих музыкальных занятиях, погруженным в свою особую сферу.

С 1790 г. Гельдерлин поселился в общежитии училища в одной комнате с двумя юношами, тоже весьма необыкновенными: один из них был Гегель, другой — Шеллинг. Дружба с Гегелем у Гельдерлина получилась крепкая, тут было и много единомыслия, тут было и сходство в судьбах — и тот и другой пробивались сквозь жизнь трудно и мучительно. С Шеллингом отношения сложились несколько иначе. Шеллинг был менее захвачен политическими и гражданскими интересами, чем Гельдерлин и Гегель, он равнодушнее, чем они, взирал на античность, у них с этими интересами связанную, наконец, он был на пять лет моложе, что в ту пору было заметной разницей. Вскоре определилась карьера Шеллинга, академическая и литературная. Ему поклонялись, он шел по жизни как ранний победитель и счастливец, и это нарушало равенство с ним.

Годы Тюбингена — годы первого разгара Французской революции. Начиная с Тюбингена, Гельдерлин до конца своей сознательной жизни последовательный приверженец ее. По верности своей революции он мог спорить с Георгом Форстером. Французская революция была в конце концов истинной школой и истинной системой воспитания для Гельдерлина, все остальные влияния и воздействия подчинялись науке, которой революция учила его. Революционный энтузиазм среди тюбингенских друзей Гельдерлина был велик. Они проявляли и политическую стойкость. Герцог Вюртембергский узнал, что студент Шеллинг перевел «Марсельезу», и по этому поводу самолично явился в Тюбингенский институт. Шеллинг, вызванный к герцогу, не отрекся от песни «марсельских бандитов», как герцогу угодно было обозначить ее, не отрекся и от своего перевода, а в довершение всего отказался выразить раскаяние. Герцог Карл лет десять тому назад прошел грозой над юным Шиллером, тогда студентом академии, которую он, герцог, учредил. В год революции герцог уже не вызывал суеверного ужаса, как то бывало прежде.

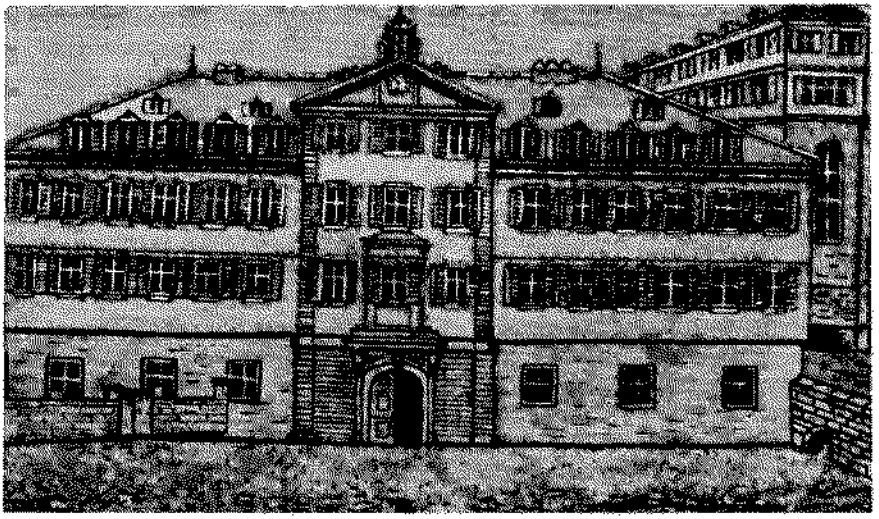
---

[2] См. Ph. J. Rehfues. Literarischer Nachlaß. Bilder aus dem Tübinger Leben. 1874, S. 99—120.

После Тюбингена начинаются для Гельдерлина годы скитаний, гувернерских должностей, доучиванья и упорных литературных трудов. Более полугода посчастливилось ему провести в Иене — до конца мая 1795 г. Здесь он слушал Фихте, который производил на него сильное впечатление, хотя направлением своей философии был чужд ему,— Гельдерлин поддался ей ненадолго. Зиму в Иене Гельдерлин провел без топлива, дома сидел укутавшись, сознательно шел на голод, лишь бы продержаться здесь, в Иене, вблизи от Веймара. Эти края были ему нужны своими людьми и культурой. С этого времени развиваются его отношения с Шиллером и Гете, приобретшие для него драматический оборот. Перед обоими он благоговел, особую близость и, кажется, ошибаясь в этом, чувствовал он к Шиллеру. Веймарские классики мало знали его как поэта и не стремились узнать лучше. Их чувства к нему находились где-то между благожелательностью и равнодушием — ближе к равнодушию. Настоящего ободряющего слова от них он так и не услышал, хотя более чем нуждался в этом. Гете и Шиллер переговаривались друг с другом в письмах весьма небрежно по поводу Гельдерлина, его же собственные письма к Шиллеру мучительны по содержанию и форме. Он весь уничтожался перед знаменитым своим покровителем и до такой степени, что тайно здесь звучит совсем иное — оскорбленное сознание внутреннего равенства своего с Шиллером и с другими великовельможными лицами немецкого Парнаса, с которыми, по мнению современников, он и не смел тягаться.

Гувернерство началось в доме светской приятельницы Шиллера Шарлотты фон Кальб, потом Гельдерлину пришлось перейти в дома менее блестящие, хотя и богатые,— он воспитывал бюргерских детей то в Германии, а то и за пределами ее. Немецкие ученые и литераторы той поры обыкновенно начинали с гувернерства, чтобы идти дальше, к должностям академическим, иногда — придворным. Гельдерлин оказался вечным гувернером.

С 1796 г. по 1798 г. Гельдерлин служил домашним учителем во Франкфурте-на-Майне, в семье крупного местного коммерсанта Гонтара. Знакомство с Сюзеттой Гонтар, хозяйкой дома, а потом и духовное сближение с ней оказалось огромным событием в биографии Гельдерлина. Успевшая народить Гонтару четверых детей, Сюзетта была еще молода, красива и стремилась к жизни более осмысленной, чем предписанная ей мужем и его большими деньгами. У нее была душевная одаренность, способность предчувствовать, угадывать явления, лежавшие за ее бытовым кругом. Гельдерлин бросился к ее ногам. Он взирал на нее молитвенно. Биографы не сомневаются в чистоте отношений Гельдерлина и Сюзетты. Обыкновенный роман с хозяйкой дома, чужой женой, он оценил бы как пошлость и житейскую нечестность. Гельдерлин духовно будил эту женщину, читал ей, писал для нее, размышлял перед нею вслух, она умела вовремя одобрительно кивнуть ему. Во Франкфурте Гельдерлин дописывал свой роман «Гиперион». Теперь и Сюзетта и героиня романа у него назывались одним именем Диотимы, взятым из «Пира» Платона. Гельдерлин мог думать, что в своем романе предугадал Сюзетту. Он старался воспитанием довести Сюзетту до полного сходства с Диотимой; с другой стороны, наблюдая Сюзетту, он больше верил в героиню своего романа, в действительность Диотимы, описанной им. Наконец, он больше верил и в самого себя, когда Диотима находилась с ним рядом. Современники говорят о том, как похожи были чертами лица Гельдерлин и Диотима, их можно было принять за брата и сестру, они были родственны друг другу даже по облику. Позднее этот мотив появляется в поэме Гельдерлина «Эмилия в канун своей свадьбы» («Emilie vor ihrem Brauttag», 1799). Отношение Эмилии к ее жениху носит сестринский оттенок, да и жених этот похож на покойного брата Эмилии.



Тюбингенское училище
Рисунок Э. Мерике

Когда Гельдерлин вынужден был покинуть дом Гонтаров, он и Сюзетта тайно переписывались. Дошедшие до нас письма этой женщины прекрасны самоотверженностью чувства. Она ничего для себя не ждет, ни на что не надеется, но глубоко озабочена, что станется с человеком, который порабощен любовью к ней и которому так нужна духовная свобода. Сюзетта Гонтар более других понимала, каково настоящее значение Гельдерлина.

Купеческий город Франкфурт во многом просветил Гельдерлина. По ранним его годам Гельдерлину хорошо известна была крестьянская, аграрная Швабия. Войдя в окружение Гете и Шиллера, он узнал интеллектуальную аристократию Германии. Франкфурт заставил его узнать и другую часть нации — бюргерство. В письмах к родным он с содроганием отзывается о франкфуртских делателях денег, об их животной грубости, об интересах собственности, в которые, как в могилу, заживо заключили себя эти люди. (См. письмо к сестре от 4 июля 1798 г.)

Дальнейшие годы Гельдерлина — годы новых лишений. Бездомный, обделенный элементарными благами, он продолжает настаивать перед миром на своей миссии поэта и духовного вождя. Он учит посредственных мальчиков и девочек в тени каких-то семейств, а знает про себя, что его призвание при полном солнечном свете быть первоучителем,— «прецептором» Германии. Как поэт, как литератор он сходит со сцены непризнанный. Полдюжины друзей умели ценить его. Это были люди едва заметные в обществе и в литературе. Их мнение даже в их собственных глазах не обладало достаточной силой — мнение, доброе к Гельдерлину, но лишенное цены перед лицом общества и нации.

Гельдерлин из числа тех поэтов, которые остерегаются навязывать собственную личность читателям. Тем не менее личность Гельдерлина скрыто, но активно входит в его произведения и очень там важна. Она героична, стоит высоко, и необычность в том, что свойства эти в ней сочетаются с беспримерным лиризмом и нежностью, с некоторой духовной женообразностью.

По убеждению Гельдерлина, героической душе подобает доброта: он говорил не о привилегиях героя, он говорил о его обязанностях. Герой, по Гельдерлину, всегда чей-то защитник. В юношеском стихотворении «Гимн

свободе» сказано: герой помогает тысячам подняться ввысь. В понимании Гельдерлина герои — наши старшие друзья. Добротой, твердостью, духом попечительности о других веяло и от бытовой и от поэтической личности Гельдерлина.

В одном из мартовских номеров за 1799 г. иенской «Всеобщей литературной газеты» появилась рецензия Августа Шлегеля на альманах, издававшийся Нейфером, где помещены были стихотворения Гельдерлина. Знаменитый критик отзывался о Гельдерлине весьма дружественно, а о стихах самого издателя Нейфера более чем резко.

В письме к матери Гельдерлин цитирует статью Шлегеля. Он был счастлив и горд — его занятия поэзией в семье считались сомнительными, и вот теперь они были оправданы перед матерью, перед родными, перед всем светом. И все-таки он просит у матери никому не показывать его выписки из Шлегеля, он сам приносит в жертву эту свою единственную овечку, замалчивает свой единственный успех. Причина: он не может допустить, чтобы пострадал Нейфер, близкий друг, а это произойдет, если статья Шлегеля получит огласку слишком широкую.

Гельдерлин кончил душевной болезнью. В конце 1801 г. он отправился во Францию, в Бордо, сговорившись об учительском месте в семействе немца-виноторговца. В июле 1802 г. он возвратился неожиданно на родину, одичавший, страшный, трудноузнаваемый. Связи его с миром разумных существ с тех пор стали ослабевать. Он сидел над рукописями и время от времени совершал еще свои подвиги поэта. Синклер, прекраснейший друг, в 1804 г. содержал его на собственные средства в Гомбурге, создавая ему иллюзию, будто он состоит библиотекарем на жалованье у гомбургского ландграфа. Все эти годы безумие, однако, исподволь разрасталось и давало о себе знать отдельными порывами. В 1806 г. его поместили в клинику, в 1807 г. произошла полная духовная катастрофа, он живет с тех пор в Тюбингене, в семействе столяра Циммера, ничего не понимая, никого не узнавая, затихший, учтивый к своим посетителям. Иногда он именовал себя Буонаротти или Скарданелли. На этих необычных именах лежал угасающий отблеск каких-то воспоминаний о необычной роли, на которую притязал он когда-то. Он пробовал писать, разговаривал вслух с самим собой, читал вслух из собственных сочинений, играл на флейте, на рояле и был полностью безнадежен. В этом состоянии провел он тридцать семь лет. Гельдерлин умер дважды, сперва духовно, потом физически. Зато и родился он тоже дважды, если считать великую славу его в наш век вторым его рождением, вторым приходом к людям.

Лучшим введением в поэзию Гельдерлина служат стихи его раннего периода,— так называемые «тюбингенские гимны» («Tübinger Hymnen»). В них очень много от Шиллера — его стиховые формы, его риторико-философский пафос, его любимые темы и тезисы. Вместе с тем мысль Гельдерлина своеобразна, она уже находится на том пути, от которого Гельдерлин никогда не станет отказываться. Общим мыслям эпохи Гельдерлин придал от себя особое направление, он владеет ими столько же, сколько и они владеют им. «Тюбингенские гимны» современны генеральным событиям Французской революции и написаны по прямым ее внушениям. Даже сам репертуар философских и политических тем, разработанных в этих гимнах, имеет поучительные французские аналогии. Когда в 1794 г. Робеспьер установил культ Верховного существа, то в декрете были объявлены новые республиканские празднества: в честь человеческого рода в честь благодетелей человечества, в честь свободы и равенства, в честь истины и справедливости, в честь дружбы, мужества, счастья. Всему этому можно найти у Гельдерлина свои соответствия. В первые годы революции Гельдерлин пишет похвальные оды совершенству, свободе, гармонии, че-

ловечеству, красоте, дружбе, юности, дерзанию, по оде в пользу каждой сущности и каждого божества, впоследствии узаконенных Робеспьером. Словесные празднества у Гельдерлина предваряют празднества, позднее на самом деле устроенные в Париже. Бехер назвал Гельдерлина «политическим поэтом» [3]. Гельдерлин взял на себя эту роль уже с первых своих выступлений.

Старый феодальный порядок Гельдерлин и его современники рассматривали — и, конечно, не ошиблись в этом — как голое открытое насилие: экономическое, социальное, государственное. Постоянный предмет полемики в тюбингенских гимнах — насилие, деспотизм, произвол. В гимнах возвещается: идут новые времена, когда не будет места ни одному, ни другому, ни третьему. Гельдерлин высказывается против «законов», записанных в своде, юридических, проводимых властью. Навязанные гражданам сверху, пришедшие извне, законы эти своевольны, деспотичны. Закону юридическому, от людей идущему, противопоставлен в гимнах закон естественный, содержащийся в самих объективных вещах, ими предуказанный. Свобода, по Гельдерлину, состоит для общественного человека в том, чтобы стоять лицом к лицу с законами объективного мира — законами внутренними, внутри вещей лежащими. Лишь у этих законов подлинный авторитет. Непреложные, они не унижают человека, так как все и каждый перед ними равны. Бедствия недавнего строя, по Гельдерлину, имели ясную причину: в отношения между человеком и природой вещей вмешивалась третья сила, и она-то судила и рядила. Не было равенства положений и условий, кто-то повелевал, кто-то исполнял и подчинялся. Нынче все по-новому. Нет власти человека над человеком, одна единственная власть над ним — необходимость, заложенная в самой природе. По Гельдерлину, свобода в том, чтобы прямо, без посредства третьих лиц иметь свое собственное отношение к объективному миру и его законам: до недавней поры третьи лица перенимали у вас эту роль, отстраняли вас от нее, сами притязали на значение объективной силы, поставленной над вами. Законодательство природы вытесняет законодательство юридическое,— в этом, по Гельдерлину, успех революции и нового общества, которое создается ею. Как и другие авторы XVIII в., Гельдерлин рассматривает победы естествознания, физики и математики в связях политических. Еще в 1789 г. Гельдерлин написал стихотворение прославительное, посвященное Кеплеру, «сыну Свевии» и гордости ее. Гельдерлин неравнодушен к астрономии, к пейзажу неба. Законы природы получают здесь математическое выражение и тем не менее для Гельдерлина и для современников они обладают особой живостью — они связываются с актуальными чувствами и мыслями: твердые и точные, как законы юридические, как предписания власти, они имеют великое преимущество перед ними,— они порождены самой природой вещей, не насилуют ее, не искажают.

Впрочем, Гельдерлин не в пример внимательнее к пейзажу земному. И тут сказывается влияние Швабии, родной Гельдерлину. Южногерманские благодатные земли многое внушили Гельдерлину. По своим первоисточникам он поэт аграрный, даже крестьянский. Поля и виноградники Швабии незаметным образом вдохновляли его. Позднее они вошли в символы, очень значительные для него,— в символы вина и хлеба. При всем этом у Гельдерлина не было и в помыслах какой-либо швабской провинциальной узости, какой-либо аграрно-крестьянской односторонности. Все это появилось уже в другом поколении, у поэтов «швабской школы», которые наивно преклонялись перед Гельдерлином, своим земляком, и добросовестно не ведали, как подступить к нему и к его сочинениям. В Герма-

[3] J. Becher. Verteidigung der Poesie, S. 53.

нии неоднократно делались попытки выводить характер литературы из местных условий, историю литературы писать по отдельным немецким землям. Из сравнения Гельдерлина с позднейшими поэтами «швабской школы», с Уландом, с Кернером, даже с Мерике, отлично видно, как недостаточны для историка и для истории условия места, местности, сами по себе взятые. Швабия представлялась Гельдерлину в контексте Французской революции, и это все меняло. Он видел над Швабией высокое небо, соотносил ее с высокими идеями современного мира, а швабские поэты, пришедшие в дни упадка революции, принижали и умышленно беднили швабский горизонт, и без того бедный и низкий.

В «тюбингенских гимнах» говорится о старом порядке, о быте земледельца при нем. Пустынными и бесплодными стоят поля, урожай с которых снимается насильственно — под давлением закона,— сказано в «Гимне к музе» (1790). Здесь подразумеваются крепостное право, феодальное принуждение и феодальные поборы. В «Гимне к человечеству» (1791) феодальные хозяева страны названы разбойниками. Революция лишила их власти. Люди труда восстановлены в своем достоинстве,— «земному праху» возвращена его честь, человечество идет к своему совершенству (тот же гимн, заключительные строки).

В поэтической идеологии Гельдерлина первенствует природа. По «тюбингенским гимнам» можно судить, как Гельдерлин приходит к ней и что означает она. Наступает новый век, и устраняются все силы, учреждения, институты, стоящие между работающим человеком и природой, предметом его работы. Гельдерлин настроен романтически. Он приписывает революции, идущей из Франции, тот колоссальнейший размах, которого она не имела и иметь не могла. Как верилось Гельдерлину, вопрос социальный — об отношениях людей друг к другу — был уже сегодня решен радикально и навсегда. Больше нет и не будет коллизий между человеком и человеком. Остается одна единственная коллизия — между человеком и природой. Ею Гельдерлин и занят всецело. Роман, драма, лирические связи между людьми и природой составляют у Гельдерлина преобладающий предмет интереса независимо от перемен, которым подвергаются воззрения Гельдерлина, социально-исторические, философские, эстетические. Буржуазная революция заменила феодальные формы собственности и эксплуатации новыми формами, более высокого типа. До поры до времени Гельдерлин, как и другие его современники, полагал, что это не замена, а отмена, что классовый гнет, антагонизм интересов навсегда уходят из истории общества. Гельдерлин ошибся, но заодно сделал и важное открытие. Всегда и всюду, при всех исторических обстоятельствах коллизия между людьми и природой есть самая широкая, первоосновная и всеобъемлющая коллизия. Ее не умеют увидеть, она загромождена коллизиями, происходящими между самими людьми. Гельдерлин узрел ее. Позднее он понял, что конфликты между людьми отнюдь не прекратились вместе с буржуазной революцией. Но сделанного однажды открытия о природе и человеке он никогда не терял из виду. Для него коллизия эта осталась первой и последней, всепроникающей и вездесущей. У Гельдерлина последующей поры люди опять продолжают свой спор друг с другом, социальные антагонизмы воскресают; все происходит, однако, на фоне и в условиях иного процесса, где состязаются не человек и человек, но человек и природа. Первооснова истории становится, таким образом, фактом его поэтического сознания и становится им навсегда. У позднейшего Гельдерлина в позднейших его больших поэмах социально-историческая жизнь постоянно включается в жизнь космическую,— он не стилизует одну стихию под другую, историю под природное бытие, он очень далек от какого бы то ни было натурализма. Гельдерлин умеет видеть историческую жизнь и в особом ее характере и в связанности ее с есте-

ственным миром, что сообщает его социально-историческим картинам величие и широту, почти бескрайность.

В одном из «тюбингенских гимнов» сказано: когда падают троны королей, исчезают и все средостения («Песня любви», 1789). Под средостениями, перегородками, разумеются сословия и сословные привилегии. Гельдерлин переживает очень интенсивно этот новый мир, где больше нет сословных делений, мир равенства и братства, как его называла революция. В чувствах и любимых помыслах своих он идет несравненно дальше политических и социальных изменений, совершившихся на деле. По Гельдерлину, исчезли или исчезают все, какие только были, препятствия для объединения человечества в общую для всех семью. Есть род человеческий и есть мир естественный, лежащий перед людьми как их наследство и богатство. В поэзии Гельдерлина природа одна, общая для всех, с ее законами, которые для всех равно действительны. Природа у Гельдерлина обладает цельностью — это неделимая природа. Можно думать, перед Гельдерлином проносился такой образ: нет больше полевых изгородей, обособленных владений, есть одно поле, одна семья и одно небо над этой всеобщей землей. Единому роду человеческому сообразен единый мир природы. К чувству космоса, к чувству мира в целом Гельдерлин, как и другие люди его эпохи, выходит социальными путями.

Лучшее богатство Гельдерлина заключается в его лирических стихотворениях — одах, панегириках, дифирамбах, посланиях, элегиях, больших и малых полуописательных медитативных поэмах. Он всегда лирик, но он никогда не бывает чистым лириком. Как лирический поэт он нуждается в предметном содержании,— пусть это будет ландшафт, большой или малый, пусть это будет ландшафт, соединенный с образами мифа и истории, переходящий вместе с ними в мысль и в размышление. Лирические эмоции у него центробежны, они ищут предметов вовне, в которые они могли бы углубиться и так проявить себя. Стихотворение «Странник» в первых подступах к нему было еще замкнуто во внутреннем мире,— там говорилось о севере и юге, которые ощущает автор в самом себе, в собственной душе; север и юг были внутренними символами. В дальнейших разработках рассказывается языком объектов о подлинных, несимволических странствиях по югу и по северу. Лирика уходит в описания, она только вторичным, косвенным способом снова проступает в них и через них.

Желание Гельдерлина, лирического поэта, сколько можно раздвинуть человеческое «я», не позволить ему в чем-либо затвориться навсегда, уйти в малую жизнь и там остаться. Гельдерлин исходит из особого понимания человеческой личности. Он очень строго различает, что́ собственно относится к ней и что́ нет. Часто принимают за индивидуальность человека видовое в нем. Местное, этнографическое, возрастное, профессиональное, цеховое, сословное XVIII век в романе, в драме очень часто и считал проявлением индивидуальности в человеке. Жанровые краски в изображении человека оценивались как краски личного своеобразия, как особый колорит, присущий личности. Принадлежность человека к узкому виду — сословному, этническому понимали как выход за пределы вида вообще; яркость, каков бы ни был источник ее, принимали за бесспорный признак личности. Между тем, стесненность личности, сословная, цеховая или какая-нибудь другая, зачастую и придает ей яркую, резкую окрашенность. Гельдерлин весь против жанрового человека из быта и литературы XVIII в. Принцип личности для Гельдерлина не в том, чтобы поместить ее в тесные границы, а в обратном,— в освобождении от них. Содержание лирики Гельдерлина именно в этом,— личность выходит на просторы и еще большие просторы, и там находит себя. Лирика Гельдерлина передает в самом оптимальном варианте исторический процесс,

происходивший перед его глазами. Человеческая личность идет в мир, к новым источникам своего духовного питания, она добывает в мире свою свободу, обещанную Французской революцией. Героический оттенок, всегда свойственный лирике Гельдерлина при всех ее тяготениях к меланхолии, при всей задумчивости ее, возникает именно по этой причине,— лирика Гельдерлина всегда выражает подвиг внутреннего освобождения, причем подвиг этот совершается в жестких, трудных условиях, и арена подвига чрезвычайно велика, она — весь мир.

И современники и потомство нередко винили Гельдерлина в абстрактности его поэтического стиля. Между тем стиль его отличается особой чувственностью, совсем не той, что, например, стиль молодого и зрелого Гете, проникнутый сознанием обстоятельств времени и места. У Гельдерлина по-своему присутствуют и то и другое,— можно бы сказать, что сознание пространства и времени в нем весьма активно, однако же и время и пространство для него чрезвычайно расширены. Он стремится никогда не упускать из виду целое, он хочет видеть на самых больших расстояниях, он увлечен будущим самым отдаленным. В его поэзии присутствуют вещи, цвета, подробности, но они рассеяны по столь обширному полю, что теряют всякую чувственную назойливость, становятся философски облагороженными; быть может, вещи и не утратили окончательно свой вес, объем, плотность, но все это существует больше как напоминание, сделанное издалека, чем как физическое ощущение. Гельдерлин избегает слишком приметных уплотнений, сгущений текста, не в его целях слишком удерживать внимание на чем-либо одном, он хочет, чтобы всегда и всюду веял дух целого, и при этом целого, которое живет, движется и уходит в неизвестность,— в романтическую даль. Многие его стихотворения — обзоры, обозрения, рассказ о путешествиях в элементарном смысле, сделанных пешком, в карете, или же о путешествиях, сделанных мыслью, запись воспоминаний. Очень примечательна его стилистика. Его поэзия богата тропами, и тропы у него больше тяготеют по принципу своему к сравнению, чем к метафоре. У метафоры есть своя исключительность и узость. И в сравнении и в метафоре сближаются два понятия, два образа. Метафора по преимуществу заинтересована в одном из них. В метафоре один образ определяет другой — предмет определения, и этот другой втягивает в свою особую сферу первый, поглощает его. Иначе в сравнении: образы сопоставлены так, что между ними соблюдается некоторое равенство. Гельдерлин сравнивает ночь в звездах и сад человека, полный золотых плодов (стихотворение «Человек», 1798). Образы эти связаны как бы взаимопомощью, они усиливают друг друга, звездам прибавилось золота, сад становится волшебнее, чем был. При этом образы остаются на своих местах, они разделены, самостоятельны, ни один не приносится в жертву другому, как потребовала бы того метафора. Гельдерлин предпочитает сближать неблизкие явления. Площадь совпадающего у них невелика, и, соприкоснувшись, они почти по-прежнему свободны, сходятся они только на минуту, чтобы тут же разойтись. Между ними лежит, как лежало, свободное пространство.

В стихотворении «Своенравные» (1799) друг за другом идут параллельные образы: человек слышит музыку, и на сердце у него светлеет, в человеке все меняется, когда в лесу, прикрытый тенью, вдруг глянет на него пурпурный виноград. Гельдерлин не сопоставляет цвет и цвет, он сопоставляет цвет и звук, зрительный образ не густеет, но разрежается. В стихотворении «Эмпедокл» (1799) очень смело сравниваются два события, лежащие в большом отдалении друг от друга. В первой строфе говорится о философе Эмпедокле, который бросился в кратер Этны, во второй — о царице Клеопатре, распустившей жемчужину в чаше с вином. Сходство этих двух явлений устанавливается по преимуществу с моральной

ной стороны: и тут и там с высокомерием, как если бы они не стоили ничего, приносятся жертвы, в одном случае человек не дорожит собой, в другом — не дорожат жемчугом.

И более нет надменности царственной,
Исчезла в пенном кубке жемчужина.
Все, чем ты был и горд и славен,
Скрылось навеки в сей бурной чаше.

Пер. Г. Ратгауза

Сходство едва проникает в материальную глубь вещей, оно скользит, и, блеснув неожиданно, оно еще более прежнего разъединяет эти вещи: на фоне сходства, едва укрепившегося, становятся более актуальными несходства между ними. У Гельдерлина после мгновенного, воздушного сближения предметы и люди вернулись на свои места, и все как прежде: кратер есть кратер, чаша есть чаша, Эмпедокл философствует в Сицилии, Клеопатра царствует в Египте. Гельдерлин предпочитал, чтобы люди и предметы были рассредоточены, в конце концов. Тропы Гельдерлина не нарушают, но поддерживают законы избранного им стиля. Законы эти требуют, чтобы кругозор был сколько возможно широк, чтобы освещение было широким и рассеянным.

Знаменательная особенность стиля Гельдерлина — любовь к именам и названиям, историческим, географическим. Именами и названиями унизаны уже ранние его стихи. Они придают стихам его блеск чувственности — трудноуловимой, по особому одухотворенной. Уже в раннем описательном стихотворении «Кантон Швиц» (1792) и здесь и там появляются швейцарские имена собственные, иной раз малоизвестные, требующие комментариев. Имя собственное и есть та поэтическая конкретность, которой ищет Гельдерлин. Имя собственное — и самое конкретное слово и самое общее, и самое материальное и самое умозрительное. Оно указывает на единичную вещь — на ту скалу в Швейцарии, на тот город, озеро, долину, и поэтому нет ничего более осязаемого. Но имя собственное указывает на предмет в целом и ничего не поясняет нам, ничего не выделяет, не дает характеристик,— что можно найти в прозвище, того нет в имени или в названии. Имя собственное манит нас определенностью и оставляет нам неопределенность, оно столько же вещь, сколько призрак вещи. Вот эти ощущения вещественности, которым не дано сплотиться, вот это чувство плоти вещей, воздушной, легко растворимой, и порождаются в поэзии Гельдерлина музыкой собственных имен.

Стиль Гельдерлина таков, что все провевается воздухом больших пространств, все содержится в лоне «отца эфира», которому Гельдерлин посвятил благодарственную оду. Нет остановок в пространстве, нет их и во времени. Романтик Гельдерлин как бы плывет вместе с временем истории, его поэзия вся обращена к романтическому будущему. Среди стихотворений ранней поры «Кантон Швиц» кажется выпадающим из правила — в нем есть какое-то живописание обстоятельств сегодняшнего дня, в нем даны быт и люди. Но это свободные швейцарские крестьяне — потомки Телля, как об этом настойчиво говорится в стихотворении. Они уже отчасти владеют тем будущим, которое замыслили другие народы Европы, и поэтому Гельдерлин может несколько помедлить на их настоящем. Шиллер советовал Гельдерлину «держаться поближе к миру ощущений» (письмо от 24 ноября 1796 г.). Он предвосхищал советы Гете,— тот думал, что Гельдерлину лучше бы избрать для себя жанр идиллии, что его поэзии нужны фактичность и умение живописать людей,— а в этом уменье, добавлял Гете, в конце концов вся суть (письмо Гете к Гельдерлину от 28 июня 1797 г.). И Гете и Шиллер применили к Гельдерлину критерии своей веймарской эстетики, не задумываясь, насколько они для него пригодны.

Гельдерлин, поэт с революционным пафосом, считал, что мир будет сотворен заново. Конкретность Гельдерлина — конкретность мира, который создается по-новому и по-иному, а не того, который уже был создан однажды. Ему нужна в ландшафте некоторая пустынность и безвидность, ибо настоящая жизнь придет в ландшафт только завтра или послезавтра. Ландшафты у него почти безлюдны, он не живописует человека, как того хочется Гете, ибо помыслы его относятся к тем, кто будут землю населять через века, не к сегодняшним жителям земли. У Гельдерлина своеобразный пафос незанятых территорий — он хочет, чтобы заново устроенная жизнь не встретила на них препятствий. В его поэзии, как это выражено в ее формах, в ее стиле, как бы происходит приуготовление к перестройке мира. В ландшафты вторгаются какие-то элементы плана местности,— для перестройки нужен план. Смешение классичности плана с романтической живописностью, строгой логики с прихотью, с импровизацией составляет своеобразие ландшафтов Гельдерлина, его многочисленных поэтических описаний. У него бывают выделены, осознаны первоосновы пейзажа, то, что дает схему, план. В стихотворении «Дубы» (1796) очень ощутимо, как движется взгляд человека, созерцающего ландшафт,— снизу вверх. В этом же стихотворении не менее ощутимо само пространство как таковое,— о дубах сказано, что своими лапами они выхватывают куски пространства, как орел добычу.

Вы теснитесь свободно и весело из могучих корней,
Вверх, в высоту, хватая, словно орел добычу,
Мощной рукой пространство, и, тучам навстречу,
Прямо и радостно вами подъяты вершины.

Пер. Е. Полонской

В стихотворении «К эфиру» (1796) все насыщено чувством высоты и простора. Гельдерлин передает чувство направления в пейзаже, он как бы подчеркивает главные ориентирующие линии, по которым мир был создан и по которым можно приступить к его пересозданию.

Он совмещает в своих описаниях качества картины с качествами чертежа так, чтобы от картины можно было перейти к чертежу и обратно,— когда настанет надобность в том или в другом. Его пейзажи восприняты не глазом, но оком,— так много интеллектуального содержания в них, такая даль еще не наступивших событий здесь открывается для зрителя.

В поэзии и в миропонимании Гельдерлина чрезвычайно велика роль античности. Среди мировых поэтов он, вероятно, был самым убежденным и самым стойким энтузиастом ее. Весь обращенный к будущему, он, однако, всегда помнил древнюю Элладу. В этом не было противоречия. Эллада и была для него предсказанием, какой строй отношений и какая культура могут и должны водвориться снова в Европе. Погружаясь в Элладу, он «вспоминал будущее» и торопил его наступление. Как великих просветителей XVIII столетия, Эллада обольщает и Гельдерлина социальным совершенством, которое и они и Гельдерлин ей приписывали. Они забывали об античном рабстве, и видели в греческом полисе нечто очень приближенное к идеалам реальной демократии. Как полагали просветители, в античности нет современной разницы между гражданином и буржуа, в античности они слиты в одно лицо, в античности отсутствует частная жизнь как нечто противоположное интересам и целям гражданской общины. Античная «доблесть», любовь к закону и к государству есть начало непроизвольное: ничто не побуждает гражданина обособляться от коллективных целей. В романе Гельдерлина «Гиперион» ведется беседа о Спарте и об Афинах,— литературу XVIII в. очень беспокоила антитеза между этими двумя античными республиками. Гельдерлин отдает предпочтение Афинам,— только в них он усматривает настоящий образец античного развития, без насилия извне, как в Спарте,— развития, как оно подсказано самой природой.

Гельдерлин воскресил по-своему античную мифологию и античных богов. Он вовсе не явился послушным реставратором античного Олимпа и всего, что жило там. У него собственные боги,— богом богов поставлен у него отец Эфир, древними не предусмотренный. Поэт сократил население Олимпа,— помимо отца Эфира, приняты у него мать — Земля, Гелиос, Аполлон, позднее — Дионис. Он упрощает античную мифологию, потому что богов он допускает как собирательные силы, как образ этих сил — боги собирают и вяжут мир в одно целое. Умеренное многобожие у Гельдерлина выражало многообразие мира, в котором не должно пропадать единство. В своем романе Гельдерлин приводит положение из Гераклита Эфесского: мир есть единое в самом себе различенное...

Боги у Гельдерлина несколько антропоморфны. Мы говорим — несколько, ибо Гельдерлин очень сдержанно и скупо очеловечивает своих богов. Они как бы делают издали кивок человеку — мы не чуждаемся тебя, ты можешь до нас подняться. Гельдерлиновские боги — существа, близкие к универсальности, их немного, и добрая доля универсальности поэтому приходится на каждого из них. Мир природы — их дом, они устроились здесь запросто. В «Гиперионовой песне судьбы» сказано о богах, что судьбе они не подвержены. Поэт мечтал о том, что и человек победит судьбу — превратит мир в свое жилище, обретет полнейшее доверие к миру. Боги, говорится в песне Гипериона, спят, лишенные судьбы: как младенцы, целомудренно они покоятся в нераскрывшейся почке. Это в известном смысле желанный образ и для человека,— для будущих доверительных и целостных его отношений и к миру и к природе.

Много написано больших и малых сочинений на тему «Гельдерлин и боги» [4]. Ученые авторы хотят нас убедить, что Гельдерлин неким историческим чудом в неприкосновенности сохранил в себе античную веру в богов. Эти авторы ошибаются. Гельдерлин верил не в богов, но в человека, в его рост, в его бесконечные, божественные возможности. «Но человек это бог, если он человек на самом деле»,— сказано в романе Гельдерлина «Гиперион», очень близко к положениям, с которыми со временем выступят Фейербах и его последователи.

В поэзии Гельдерлина античность лишь в очень редких случаях является непосредственной темой, предметом прямого изображения. Как правило, Гельдерлин пишет о своей современности, и античность появляется лишь по поводу нее и во внутренних своих связях с нею. Античность у него выражает самые глубокие тенденции современности. Античных богов выкапывают из почвы современности, они таятся в ней. У Гельдерлина тот же взгляд, что и у просветителей, у ранних романтиков,— новое общество, новая культура, возникающие в Европе, это как бы плоды археологических, восстановительных работ. И те и другие интерпретировали свою современность, как Микеланджело статую,— он утверждал, что статуя уже содержится в глыбе мрамора, надо только извлечь ее оттуда. Просветители, романтики, Гельдерлин тоже искали статую современности, уже заключенную в недрах исторических традиций. Их позицию нетрудно понять. Буржуазное общество созревало и созрело в условиях враждебных ему феодальных отношений и феодальной государственности. Революция освободила буржуазное общество от чуждой ему оболочки, от лишнего. У идеологов и сложилось представление, что новую общественность и культуру добывают, подымают, выводят к свету, как это делается с засыпанными землею памятниками искусства. Идеологи отнюдь не знали еще, что освобожденная общественность — буржуазная, капиталистическая и никакая другая. Они неимоверно преувеличивали достоинства новой обществен-

[4] Paul Böckmann. Hölderlin und seine Götter. München, 1935; W. F. Otto. Der Dichter und die alten Götter. Frankfurt a. M., 1942.

ности, ее гражданские, моральные, художественные силы и возможности. Что́ она такое, на это должен был ответить античный прообраз, ее прообраз, как хотели думать они.

Гельдерлин к темам современности применял античные стиховые формы. По образцу античных поэтов, он писал в жанре од, дифирамбов, посланий, идиллий. Он пользовался античными эпическими размерами,— гекзаметром, гекзаметром с пентаметром. С известных пор он стал прибегать к сложным античным строфическим построениям — к алкеевой строфе, к асклепиадовой строфе, известным в Европе по преимуществу через Горация, давшего популярность этим греческим формам в родной ему латинской лирике. Античный стих у Гельдерлина обозначает самую общую связь между современностью и античностью. Они приобщались друг к другу через стих как целое к целому. Связи через античные образы и темы сравнительно с этой связью носили более частный характер. Античные образы, напоминания об античности,— исторические, мифологические, могли быть богаты, могли быть скудны, могли совсем отсутствовать. Но античный стих был чем-то всеприсутствующим в произведении, он давал сплошную связь с античностью от первой строки до заключительной. По замыслу Гельдерлина, античное открывало современности ее самое, обнаруживало самые глубокие ее тенденции, еще не вышедшие на поверхность. Античное было знаком свободного естественного развития человечества в далеком прошлом, оно указывало на возможность такого развития в настоящем и пророчило его победу в будущем, быть может, тоже далеком и, однако, неизбежном.

Свою Германию Гельдерлин передавал тем же художественным языком античности. Образ Германии очищался, способное жить и должное жить отделялось от исторически безнадежного, лучшее, что было в Германии, рисовалось в еще улучшенном, усиленном виде. Гельдерлиновская Швабия, выраженная в античных образах и формах, светилась предчувствием будущих гражданских свобод, страна подъяремных крестьян представлялась так, что в ней можно было предвосхитить республику самостоятельных земледельцев греческого, латинского типа. А еще вернее — типа рейнского и зарейнского, созданного Французской революцией. Гельдерлин не прикрашивал то, что есть. Он звал изменить существующее, практически по примеру Франции преобразовать его.

Хороший пример того, как менялся образ Германии под рукой у Гельдерлина, можно найти в его стихотворениях 1799 г.— «Майн», «Неккар», «Гейдельберг». Быть может, стихотворение о Гейдельберге лучше других. В это горацианское стихотворение вписан образ старонемецкого города. Античная форма нейтрализует все, что могло бы здесь относиться к средневековью, к христианской цивилизации. Кажется, что христианство низложено. Река, на которой стоит город, названа юношей — в духе языческой мифологии. Со всех сторон наплывают ассоциации с античной культурой,— плотской, языческой по своему пафосу. Говорится о мостах, о повозках на мостах, о берегах, о холмах, о замке. В античном строе этого стихотворения материальные предметы тяжелеют и укрупняются,— тяжелеют, насколько это возможно в пределах гельдерлиновского стиля. Город Гейдельберг в этом стихотворении — одна из столиц земного царства, с ореолом зримой красоты вокруг нее.

Античная форма позволяет Гельдерлину по-особому связывать национальное с интернациональным. Германия, показанная сквозь античный образ, оставалась у него страной немцев и в то же время стояла открытой перед другими нациями, доступной им. Античная культура в целом могла выполнять и выполняла ту роль, которая, в частности, принадлежала еще и во времена Гельдерлина одному из античных языков — латинскому. Как известно, язык этот несколько веков служил международному общению

в литературе и в науке. В образах и формах античной культуры жизнь европейских наций получала для себя интернациональное выражение. Все это можно наблюдать и в поэзии Гельдерлина, национальной и всемирной по духу своему и формам.

Отношения людей, их психология тоже представлены у Гельдерлина в формах античности, понятой им здесь, как, впрочем, и повсюду, в высокоидеальном смысле. Уже самое имя Диотимы дает античную окраску всем стихотворениям, относящимся к Сюзетте Гонтар; о Сюзетте сказано, что она «афинянка», а об окружающих ее, что это «варвары».

Только в краю блаженных очнется она и обнимет
Светлых своих сестер, видевших Фидиев век.

Пер. Г. Ратгауза

В стихотворениях к Диотиме как бы переводится в активное состояние все античное, эллинское, что скрывалось в этой женщине. Она обязывает к эллинству всякого, кто входит с ней в соприкосновение, и более, чем других,— поэта, который влюблен в нее. Некий античный смысл заключен и в натуре этой героини и во всем, что соотнесено с нею,— античные формы здесь, как и в других случаях, будят этот античный смысл, помогают ему выйти к свету.

Стихотворения к Диотиме замечательны своей этикой. Это признания, делаемые свободной женщине: предполагается, что в этом признаки «афинянки». У Гельдерлина нет навязчивости, которая свойственна, например, любовным стихам Клеменса Брентано, написанным чуть позднее, нет требования жертв и подчинения. Любовь у Гельдерлина либеральна, он говорит о своей любви не того ради, чтобы принудить Диотиму к ответному чувству. Он слишком высоко думает о ней, чтобы внушать ей что-нибудь, она вольна отвечать ему или не отвечать. Образу Диотимы предоставлена художественная самостоятельность, мы воспринимаем Диотиму какова она сама по себе, независимо от эмоций влюбленного поэта. В одном из стихотворений Гельдерлин просит Диотиму простить его,— он слишком занял ее собой и своими несчастьями, возмутил ее спокойствие, а в спокойствии сама личность Диотимы. Рассказывая о своих горестях, Гельдерлин соблюдает меру,— он не унижается и помнит о своем достоинстве. В романе «Гиперион» сказано, какой была любовь у древних: «Ничего раболепного и без чрезмерной доверительности». Любовная лирика Гельдерлина приближается к этим нормам. Это любовь свободных, равных, в самой страсти не забывающих о правах другого. В лирике своей Гельдерлин подчиняет любовь некоторым объективным началам, и не со стороны взятым, но из самой любви. Многократно и поэтически осмысленно в стихотворениях о Диотиме поминается «бог любви» — еще один из богов античности, принятых Гельдерлином. Если есть «бог любви», то есть и обязательства перед ним. Идея долга любви присутствует в лирике Гельдерлина. Чувство не подлежит произволу человека, он отвечает перед собственным чувством, как если бы это было дарование, талант, обязующие его перед самим собою и перед миром других людей. В четверостишии, написанном когда Диотима была больна, говорится: Диотима не может умереть, покамест Диотима любит. Гельдерлин толкует любовь как призвание, а призвание должно выполняться независимо от воли призванных.

В стихотворениях к Диотиме все строится на человеческой свободе, на этике равенства, тогда как ни того, ни другого не было в немецких реальных отношениях. Так у Гельдерлина повсюду. По небогатым намекам настоящего он развивает будущее, которому он и предан всецело. Образ будущего, его красота вытесняет у него все другие интересы, он стремится уже сейчас построить этот образ, достигнуть средствами поэзии недостижимое для реальной современной жизни.

Конечно, Гельдерлин — романтик. Историки литературы прежде рассматривали его как боковой и странный побег немецкого романтизма[5], теперь они сошлись на том, что его следует уединить, поставить отдельно, вне литературных течений и литературной борьбы его времени. Изоляция Гельдерлина связана с другой изоляцией — немецкого романтизма в целом. Как апологеты, так и отрицатели его хотят романтизм в Германии представить как национально исключительное явление, без общих черт с романтизмом в других европейских литературах. Присутствие Гельдерлина в истории романтизма нарушает эти концепции, и поэтому Гельдерлина из истории романтизма устраняют. В английской литературе, например, романтизм Гельдерлина не явился бы предметом споров. Гельдерлина признали бы романтиком сразу же и навсегда и соединили бы с Байроном, Шелли, Китсом,— если усилить через Китса эллинистические течения в поэзии Шелли, то возникнет явление, по характеру своему весьма близкое к Гельдерлину. Последовательная положительная связь Гельдерлина с Французской революцией, активность его политического сознания, последовательный его демократизм, гражданственный дух его поэзии — вот настоящие мотивы, по которым Гельдерлина держат в стороне от немецких романтиков, современных ему и не современных. Действительно, романтики эти были иначе направлены. Связь с революцией они очень рано потеряли, связь эта очень рано извратилась у них, демократизм им был известен по преимуществу в его эстетических формах, до социальных и политических его форм они едва поднялись, движение их почти не знало широкого гражданского форума, носило келейный характер и т. д. и т. д. Из этого не следует, что Гельдерлина нужно вычесть из истории немецкого романтизма. Он входит в эту историю, остается там как великое противоречие всему, что творилось вокруг,— историку не положено бояться противоречий, имеющих место в самой исторической действительности. Вместе с Гельдерлином внутренняя история немецкого романтизма становится многообразнее, динамичнее, в нее входит элемент борьбы, и она в общеевропейском смысле нормализуется; если, например, Тик и Новалис, с одной стороны, а с другой — «швабская школа» поэтов в какой-то степени соответствуют английским «озерным поэтам», то присутствие Гельдерлина в среде немецких романтиков позволяет говорить, что Германия знала не одни только подобия поэтам из страны озер, она знала и романтизм противоположного типа, родственный Шелли, Китсу и даже Байрону отчасти.

Гельдерлина объявили одиночкой в своей эпохе и ради того, чтобы тем удобнее можно было подвергать его модернизации. На деле он был не только связан с эпохой обычным образом,— он вошел в нее глубже, чем другие его немецкие современники, и, быть может, это важнейшая из причин его расхождения с ними. Интимная,— «гениальная» связь с эпохой видна в самом зарождении поэзии Гельдерлина и не менее того — в дальнейших судьбах, которые дано было ей претерпеть.

Роман Гельдерлина «Гиперион, или греческий отшельник» («Hyperion oder der Eremit in Griechenland») в первоначальном своем виде, в качестве фрагмента, напечатан был в альманахе Шиллера «Талия» в 1794 г. Пройдя несколько промежуточных редакций, он сложился окончательно в годы франкфуртской жизни. Первый том романа вышел в 1797, второй — в 1799 г.

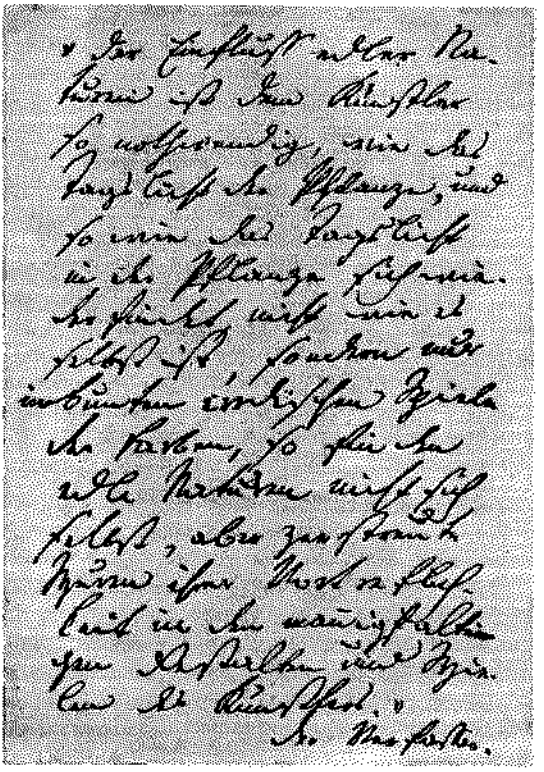
«Гиперион» для Гельдерлина — узловое произведение. В нем содержатся итоги пережитого и продуманного, начиная с тюбингенских лет, в нем явственны мотивы кризиса. Этот роман, лирический и вместе с тем

---

[5] См. R. Haym. Die romantische Schule. Berlin, 1870.
Глава о Гельдерлине носит название «Ein Seitentrieb der romantischen Poesie».

политико-философский, писался и перерабатывался, когда Французская революция завершалась, когда падали порожденные ею иллюзии, когда наступала пора для первых обобщающих слов о ней.

Роман Гельдерлина многими своими чертами близок к «роману воспитания», тогда господствовавшему в Германии. Изображается путь молодого Гипериона через жизнь. Его «воспитывают», образуют, строят изнутри внешние обстоятельства, люди, его окружающие. Гиперион — современный эллин. Прошлое Эллады, ее великие традиции, современный упадок ее — условия, в которых растет Гиперион. Среди сограждан есть равнодушные, есть патриоты. Гиперион весь на стороне патриотов. Все его мысли о том, как вернуть стране былую славу и свободу. В романе с известной настоятельностью говорится о Греции и греках, почти современных Гельдерлину. Это не препятствует большей широте смысла. Гиперион и его друзья весьма однородны с энтузиастами Французской революции: Гиперион и его друзья хотят восстановить Элладу вещественно, реально. Гельдерлин с единомышленниками предан Элладе в символическом ее значении. Для них подземная Эллада — это Европа со всеми тайными возможностями своего будущего, Французская революция для них это и есть освобождение символической Эллады. В романе Гельдерлина греки и греческие дела постоянно окружены этими вторыми значениями, общеевропейскими и непосредственно злободневными.



Посвящение «Гипериона» Сюзетте Гонтар. Рукопись Гельдерлина

Мотивы, обычные для «романа воспитания», восполняются в «Гиперионе» совсем иными, которых не знают ни роман этого жанра, ни буржуазный роман вообще. Именно политическая борьба, как она здесь изображается, дает роману Гельдерлина особый его облик и характер. Романтик Гельдерлин вносит в свой роман стихию исторической активности, более того: она главенствует в его романе. Буржуазный роман XVIII столетия выводил человека в готовом мире, сделанном без него. Человек искал для себя место в этом мире, не собираясь что-либо менять и нарушать в его порядках. Весь буржуазный роман сводился к интересам частного жизнеустройства. В конце концов и «воспитание» сводилось к тем же поискам места, к уменью найти его. Не так у Гельдерлина. Герои его романа не пользуются миром, издавна сложившимся, но впервые создают мир. Вначале они готовятся к этой роли созидающих, потом исполняют роль; в том и в другом состоит их «воспитание»,— по преимуществу они воспитываются, уже находясь в большом историческом движении, уже

творя свой мир, вместе с другими. История Гипериона и история борьбы за освобождение Эллады едва отличимы друг от друга.

В романе Гельдерлина господствует настроение несделанности жизни, нерешенности ее в первооснове. Гельдерлин, который никогда не был в Греции, очень охотно вдается в описания мест. Готовясь к роману, он штудировал географические сочинения, следы этих штудий разбросаны повсюду. Роман с подробной топографией современной Греции очень небогат изображениями людей. Как в лирической поэзии Гельдерлина, так и в его романе возникает впечатление пустынности, незаселенности мира. Карта страны в романе дана обстоятельно, а люди у Гельдерлина не столько представлены непосредственно, сколько предполагаются,— нужно ждать, что когда-то они возникнут и заселят все эти заранее обозначенные города и селения. Жизнь в романе Гельдерлина как бы только задана. Старый, хорошо известный мир изображается в полуотмененном виде, он присутствует отсутствуя, он существует не существуя, он сжат и сокращен против обычных прав, которыми он пользуется. Перед нами незанятые пространства, которым надлежит заполниться жизнью заново.

Но у Гельдерлина, автора «Гипериона», изменился взгляд на вещи. Он заподозривает темное, непростое, трудное там, где раньше усматривал простую, простейшую гармонию. По-иному рисуются перед ним люди. Герои романа сведены к некой тройственной гармонии, они — сводный образ человечества, явленного в трех лицах. Диотима, возлюбленная Гипериона и подруга его, прекрасная, созерцательная, ушедшая в самое себя, умудренная без внешнего опыта, представляет человечество во всей полноте его жизни — какие-либо отдельные стороны этой жизни еще не выделились, нет обострения, нет резкости черт. Сам Гиперион — философ и мечтатель, но с живым сознанием долга перед действенным практическим миром. Алабанда, друг Гипериона,— герой, в котором по преимуществу и выражено то новое, что себе усвоил автор. Алабанда отважный, многоопытный, ближе всех остальных к практике жизни. Алабанда — человек высоких качеств, он стоит дружбы Гипериона. Но в Алабанду вошло от жизни нечто жестокое, разрушительное, он многое в себе переборол, прежде чем стал каков он есть. Благородный воин и мятежник, он таит в себе наклонности авантюриста и разбойника, человека рискованного и опасного. Конечно, в Алабанде есть связь с героями «Бури и натиска», в частности с героем романа Гейнзе «Ардингелло»,— Гельдерлин не был безразличен ни к этому роману, ни к автору его. Алабанда как бы дает первооснову остальным героям, действующим в романе Гельдерлина, так как именно в Алабанде обнажены элементарные, корневые силы жизни, у других укрытые, неясные, как будто бы даже вовсе отсутствующие. На полдороге к Алабанде находится Гиперион, а через Гипериона связана с Алабандой и Диотима. Устремления «Бури и натиска», которые явственны в Алабанде, относятся косвенно и к Диотиме и к Гиперионy,— ко всему человечеству. Всюду буря инстинктов, всюду натиск темной разрушительной энергии. Красота и гармония, существующие в человечестве, не дались ему даром и не дались однажды навсегда,— есть очень важные силы, которые противодействуют и угрожают красоте, разуму, стройной жизни на земле.

Сюжет романа — восстание греков в Морее, поднятое в 1770 г. Алексеем Орловым, битва при Чесме, истребление турецкого флота. Гиперион и Алабанда руководят восстанием. При Чесме Гиперион получает тяжелые ранения. Освободительная борьба не удается, греки превратились в ординарных лиходеев, они думают о разрушениях и о добыче, тогда как Гиперион проповедует им национальную идею. Гиперион в отчаянии, он стреляет в бывших единомышленников, в бою при Чесме ищет смерти и не находит ее.

В обрисовке событий Гельдерлин держится показаний реальной истории; действительно, восстание в Морее распалось и частью выродилось в пиратские авантюры клефтов. Но Гельдерлин пишет свой роман не ради этих частных фактов. Несколько наивным образом Гельдерлин в этих эпизодах с клефтами хочет уловить нечто общезначительное. Они для него — конец иллюзиям, которые породила буржуазная революция, а также и разоблачение буржуазной революции как таковой. Повсюду здесь действуют, хотя и без назойливости, хотя и очень косвенными связями, тройственные аналогии: восстание в Морее — борьба за классическую Грецию, за Элладу — борьба за идеалы Просвещения, за новый классицизм. В классицизме, понятом очень широко, усматривается и общий смысл Французской революции, ибо от революции ожидают, что она возродит античную республику, античную демократию, их дух, культуру и поэзию.

Гиперион ужасает сделанное им в Морее открытие: существует не одна только коллизия, как он думал, между сегодняшними угнетателями и сегодняшними угнетенными. Коллизия эта не единственная и не последняя,— сами угнетенные расколоты между собой, в их среде все кипит частными интересами, вожделениями, которые по первому же благоприятному знаку готовы проявить себя. Справедливо сравнивали эпизоды в Морее с «Разбойниками» Шиллера[6]. Эта драма «Бури и натиска» писалась еще до революции. Гельдерлин возвращается к старым концепциям «Бури и натиска» после того, как опыт буржуазной революции пройден. Казалось, что жесткая, скептическая правда, свойственная авторам «Бури и натиска», навсегда преодолена в позднейших идеологических и литературных течениях. Но она оживает снова. Гельдерлин надеялся, что антагонизм между феодальным порядком и теми, кто называл себя «третьим сословием»,— это последний, какой способен разыграться в человеческой среде. Однако за ним завиднелись другие антагонизмы. Гельдерлин ждал, что в эпилоге своем революция приведет к единому в своих интересах человечеству. На деле же он был свидетелем совсем иного. Сплоченность «третьего сословия», с которой начиналась революция, оказалась временной. «Третье сословие» раздирали противоречия, серьезные и длительные. Эпизоды с клефтами выражали эти все новые и новые дробления общественных интересов. Элементарное и наивное приравнивание современной социальной истории к эпизодам, взятым чуть ли не из уголовного мира, показывает, насколько трудно объяснимой была она в ту пору для Гельдерлина и насколько он был тогда потрясен ее событиями. Буржуазная революция привела к власти не Элладу, но буржуазию, с ее особыми интересами. Открывалась перспектива на долгую еще власть эгоистических страстей, ужасающая Гельдерлина и его единомышленников. Когда Макбету гадали ведьмы, то он увидел тенеобразную вереницу будущих королей, вместо собственных потомков — чужую династию. Так и Гельдерлин: в будущем представлялись ему совсем другие силы, нисколько не связанные правами наследования с его сегодняшним политическим идеалом.

В романе Гельдерлина весьма важны подробности, связанные со Смирной, купеческим городом. О жителях Смирны Гиперион рассказывает: «Есть звери, которые воют, едва услышат они музыку. Эти мои знакомцы, хорошо воспитанные люди, напротив того, смеются, когда заходит речь о красоте духа, либо о достоинствах сердца. Волки убираются прочь, стоит кому-нибудь развести огонь. А эти люди, завидев искорку разума, поворачиваются спиной, как воры». Гельдерлин дал волю своей ненависти к буржуазии. Рассказы о людях Смирны усилены впечатлениями о людях во Франкфурте-на-Майне. Сатира и сарказмы у Гельдерлина не порывают

---

[6] Сравнение Гипериона с Карлом Моором см. также в предисловии А. В. Луначарского к кн.: Фр. Гельдерлин. Смерть Эмпедокла. М.— Л., 1931, стр. 7.

с красотой образа и слова. Его тирады — это гнев самой красоты против ее осквернителей. Красота, разум, человеческие ценности несовместимы с наклонностями и интересами буржуа. Французская революция сделана не во имя новой Эллады, а во имя этих людей, каждый из которых, по Гельдерлину, либо волк, либо вор, либо в одном лице и тот и этот.

Как романтик, Гельдерлин в «Гиперионе» равнодушен к относительным завоеваниям Французской революции. Он оплакивает абсолютные цели, не достигнутые ею. Высокий человеческий идеал разрушился. Знаменательно, что разрушение явственнее всего раскрывается через образ Алабанды. Ведь именно в нем активны были силы внутренне разложенного, антагонистического общества, умиротворенные в Гиперионе, в Диотиме. После Чесмы и всех заключительных разочарований Гиперион зовет друга Алабанду к себе — они втроем станут жить где-нибудь, потише и от людей подальше. Но Алабанда отказывается, и с великой решимостью. Он не берется отвечать за себя и пророчит, что обманет друга ради страсти,— полюбит Диотиму, убьет и себя и Диотиму — ведь он знает, что Диотима отвергнет его любовь. Так как эти трое, Гиперион, Диотима и Алабанда, означали в романе род человеческий, то сомнения Алабанды пошатнули весь человеческий миропорядок. Предательство, умышленное убийство, извращение инстинктов родства, дружбы, любви — все это мотивы «черного», «готического» романа романтиков, развившегося на развалинах художественной и философской традиции XVIII столетия. Эллинистический роман Гельдерлина завершается, указывая на «готику» как на мрачную смену, готовую занять его место.

Меланхолия романа «Гиперион» не явилась у Гельдерлина заключающим словом. В отношении идеологическом он восполнил этот роман в трагедии «Смерть Эмпедокла», над которой работа началась еще во Франкфурте и с особой энергией велась в 1798 г., после того как этот город был покинут. По общему своему смыслу «Смерть Эмпедокла» продолжает роман «Гиперион» и заодно возражает ему, поправляет выводы, которые можно бы из него сделать.

Трагедия «Смерть Эмпедокла» («Der Tod des Empedokles») не зрелищна и в этом отношении не сценична, однако это произведение полно драматического духа. Именно драме подобало разрабатывать явления жизни с той стороны, какой Гельдерлин более всего дорожил и в качестве романиста, когда создавал «Гипериона». Трагедия об Эмпедокле — демонстрация человека в его исторической активности. Подразумевается активность, всегда способная стать массовой, индивидуальная только до поры до времени. Трагедия Гельдерлина — призыв к новому образу жизни, к великой перестройке обстоятельств, окружающих общественного человека. Человек не принимает обстоятельств, как они есть, он хочет видеть в них нечто переменное и творимое. Если они для него судьба, то он борется со своей судьбой — не приспособляется к ней, не выпрашивает у нее подачек, как это делал бы герой буржуазного романа. Гельдерлин многие годы изучал античный трагический театр, следы этих занятий весьма приметны в трагедии, написанной им самим.

Герой трагедии Гельдерлина — один из ранних эллинских натурфилософов. По преданию Эмпедокл был также великий практик, маг и чародей, врачеватель, советчик в общественных делах, связанных с техникой и хозяйством, укротитель ветров, как его называли, мастер улучшать состав воды в реках,— исцелять их, как умел он исцелять людей. Сверх этого всего, Эмпедокл — учитель, моралист, идейный вождь, которому благодарный народ Агригента предложил царскую корону, впрочем, им отвергнутую,— он был убежденным демократом. Философом, человеком действенной жизни, народолюбцем выводится он и в трагедии. Философ, которому

дана главенствующая роль в трагедии, не был новостью после древних, после Шекспира и Гете,— если не философы, то люди философского типа издавна появлялись на драматических подмостках. Необычным в трагедии Гельдерлина было другое. Тема ее — природа, космос как таковой, отношение человека к природе. В театральных произведениях природа появлялась как фон, как ландшафт,— так разрабатывалась, например, она в драмах-феериях Людвига Тика, современных Гельдерлину. В трагедии об Эмпедокле природа не фон, не условие действия, но предмет, вокруг которого и ради которого драматическое действие совершается. Ведется борьба за правильное философское, техническое, повседневное отношение к природе, как в драматургии, более обычной, борьба ведется за любовь, за женщину, за власть, за царский престол. Так как тема природы для Гельдерлина и для поколения Гельдерлина связана была с историческим моментом и его великими политическими и социальными коллизиями, то именно поэтому для темы природы открыт был путь в драматургию, где она могла приобрести не декоративное, но первоосновное значение.

Конфликт этой своеобразнейшей трагедии — конфликт Эмпедокла, «физика», «физиолога», как его называли древние, с матерью-природой, с предметом его изучений. У него разладились отношения с природой, тут наступили холод, сухость и отчуждение, природа ускользает у него из рук. Замечательно, что мотивы познания природы и управления ею приобретают у Гельдерлина несколько неожиданный моральный колорит. Эмпедокл разучился общему с природой языку, так как в его отношениях с нею присутствует нечто морально неверное, ложное и даже лживое. У него вина перед природой, и поэтому природа закрылась перед ним.

В чем эта вина, мы узнаем только к развязке трагедии и то не прямо. Гельдерлин загадывает нам философские загадки, затевает с нами некую философскую интригу.

Духовная коллизия Эмпедокла, которая может показаться каким-то особым личным его несчастьем, развертывается в трагедии совместно с коллизиями заведомо общественного характера, и в них-то содержится ответ всему, также и тревогам Эмпедокла в частности. В драме Гельдерлина самые широкие всеохватывающие коллизии — это политические, коллизии философские им подчинены, и поэтому в первых лежит решение для вторых. В Агригенте Эмпедокл ведет жестокую борьбу за власть над умами и душами со старым государством (архонт Критий), с церковью (жрец Гермократ). Поучительно, что здесь с особой открытостью Гельдерлин вступает в столь важный для него и для эпохи спор о посредниках. Современники Гельдерлина видели, что весь современный режим держится на посредниках и опосредствованиях — на практических, религиозных, правовых, моральных, на каких угодно. Труженик не может прямо обратить свой труд на природу,— между ним и природой находятся формы феодальной собственности, санкционированные феодальным государством. У человека нет прямого отношения к предмету познания, к истине,— за него размышляют и решают государство вместе с церковью. Жрец Гермократ ожесточенно обвиняет Эмпедокла: это он подучивает народ, что нет надобности в посредниках между истиной и народом. Гермократ считает, что тем самым отрицаются права религии и жречества,— на том и стоит жречество, что истина открыта ему одному и что истина не может идти к людям прежде, чем получила от него истолкование.

Романтическую эпоху волновал вопрос о непосредственности, притом поставленный очень широко,— о непосредственности действий, поступков, воззрений, всего, что входит в жизнь человека. Это был отказ от промежуточных инстанций, от посредников любого рода и назначения, тут подразумевалось снятие опеки с интересов, с поведения, с чувств и мыслей общественного человека. Ожидалось, что архонт Критий и жрец Гермократ

уйдут и что граждане станут поступать и чувствовать самостоятельно. Менее всего сбылось все это в Германии,— старый авторитарный строй там остался в силе. Позднее идеал непосредственности пришел в упадок. Непосредственность стали понимать как отказ от разума, от разумного усмотрения, тогда как первоначально она означала совсем иное,— надежду на то, что общественный человек, наконец-то, станет пользоваться своим разумом беспрепятственно и самостоятельно. К этому первоначальному пониманию примыкал и Гельдерлин.

В трагедии Гельдерлина Эмпедокл в человеческом своем, гражданском и философском развитии опередил и Крития и Гермократа. Он упразднил для себя, для других религиозно-политические авторитеты. И все же перед лицом жизни, перед лицом природы у Эмпедокла нет полной непосредственности, как ни желает он ее. В Эмпедокле есть какая-то связанность, бессознательно он оглядывается на какие-то догмы, содержание которых не прояснилось для него. Большая и важнейшая в трагедии сцена у вершины Этны не прямо, но отвечает нам, откуда произошла духовная болезнь Эмпедокла, что затемняло его дух.

Гельдерлин воспользовался преданием, по которому Эмпедокл совершил философское самоубийство,— добровольно вернулся в природу, бросился в Этну. У Гельдерлина мотив Этны разработан несколько по-иному, чем в античных источниках. Мотиву этому он придал самый высокий смысл. Эмпедокл держит на Этне речь к народу, здесь собравшемуся. Тут и отказ от короны, которую поднесли ему, тут и проповедь очень далекого будущего, в мыслях увиденного им. Эмпедокл учит: нужно в Агригенте изменить все до основания, не следует бояться этого. Народы спасаются, идя на великие разрушения своего жизненного строя. Когда не хотят новизны, не хотят неизвестного, то в этом признак духовной смерти. Эмпедокл зовет своих сограждан отказаться от привычной жизни и создать новую. Он убеждает их: не будьте как растения, как животные, которые не ведают ничего, кроме забот существования и пребывают «ограниченные собственностью». Делите друг с другом свое добро, делите содеянное вами и славу, прекратите эгоистическую раздробленную жизнь, вернитесь к целому, к природе.

Эмпедокл проповедует обобществленный строй жизни — нужно уничтожить царство частного владения и частных интересов. Ему удалось, наконец, постигнуть, в чем корень бед — духовных и всех иных. Низость, мелкость, лживость жителей Агригента — от частного владения. Отраженно, через многие передаточные звенья, и собственная духовная коллизия Эмпедокла имеет ту же причину. Он мыслит в науке, в философии как человек, воспитанный в условиях частной собственности. На природу он взирает как насильник, отсюда разлад его с нею. Новалис в «Учениках в Саисе» тоже писал о современном хищническом отношении к природе. Гельдерлин с гораздо большей ясностью сказал, откуда берутся хищники и насильники в отношении природы,— их рождает частная собственность, частный интерес. В первом акте трагедии Эмпедокл говорил о своей вине перед природой,— он стал презирать ее, и, спесивый варвар, себя он хотел поставить господином над нею. Логика Гельдерлина, очевидно, такова: как одиночка, как частное лицо, как буржуа человек не может устоять на должном уровне перед лицом природы, ибо природа не живет соответственно ему тоже как часть и частность,— природа живет как целое. Согласие с природой возможно не у буржуазного человека, искателя своей личной пользы, но у человеческого коллектива, с его запросами к природе — широкими, имеющими длительное значение, и поэтому более сообразными ее масштабам и сущности. Родовой интерес к природе более верный, целостный. Люди как род, как коллектив способны вступить с природой в более ласковые, любовные отношения, чем это делает носитель частных интере-

сов. Эмпедокл и хочет подняться на точку зрения рода. Бессознательно он рассматривает природу как индивидуалист, даже как индивидуалист-хищник. Гельдерлин приходит от просветительства, в котором предполагалось, что философу дана привилегия вне времени и вне общества,— поэтому философ и может всех учить и всех спасать,— «просвещать» умственно и морально. По Гельдерлину, философ болен теми же болезнями, что и остальные, и именно в этом причина, почему он берется за общее дело,— он не составляет исключение, спасая всех, он спасает и самого себя, восстанавливает свое духовное здоровье.

Трагедия об Эмпедокле имеет и более общее значение. Частная собственность — вот преграда между человеком и природой. Частная собственность — вот что осталось еще внутри человеческого общества, раскалывая его, препятствуя его объединению, цель которого должна бы прямо и ясно состоять в труде, одолевающем мир природы. Роман «Гиперион» заканчивался мрачно, так как действие его демонстрирует, насколько далеки еще высшие цели человечества. Романтики от тех же дум и чувств обыкновенно впадали в полное смятение и разуверяли себя, что цели эти вообще достижимы когда-либо. Гельдерлин в «Смерти Эмпедокла» старается обсудить строго и точно, как же все-таки вернуть высшие цели, как снова приблизить их, как найти причину, почему они отодвинулись, и Гельдерлин находит ответ. Отличающие его от романтиков навыки мыслить последовательно — политически и социально — спасают его от романтических идей мировой катастрофы и мирового конца. Драмы, возникающие на социальных и политических путях человечества, получают у Гельдерлина на тех же путях и положительное решение для себя. Романтики, как правило, ждали решений не тех и не там.

Сам идеал коллективного сотрудничества человека с природой не был у Гельдерлина нов — он сложился уже в пору «тюбингенских гимнов». Новым было ясное сознание, чего требует коллективная жизнь и что именно ее разрушает. Сознание это приобретено в трагедии «Смерть Эмпедокла», а подготовлено романом «Гиперион». Развитие Гельдерлина таково: позднее ему дано было уразуметь те вещи, которые в ранних его произведениях только подразумевались.

В трагедии Гельдерлина очень важна тема «палингенезиса», вторичного рождения. Эмпедокл говорит уже в первом акте: умирающие молодеют. На Этне в большой его речи к народу вторичное рождение — главенствующий мотив. Эмпедокл учит граждан Агригента как вернуть молодость: издавна у вас жажда небывалого, и, как дух стремится покинуть больное тело, так город Агригент — сойти с устаревших путей, и поэтому дерзайте, забудьте все, что вы унаследовали, что приобрели, о чем вещали вам отцы, обычаи, законы, имена древних богов, подобно родившимся впервые, возведите глаза свои на божественную природу.

Еще в письме от июля 1794 г. другу Нейферу Гельдерлин писал о «палингенезисе». Из письма ясно, где первоисточник этой идеи — он в сочинении Гердера «Титон и Аврора», опубликованном за два года до того. По концепции Гердера, развитие — это сохранение молодости, каждая новая ступень развития — это опять молодость, которая, казалось, уже ушла. По Гердеру, развитие — то же самое, что вечная юность: когда развитие подходит к новому узлу, ветхий человек в нас умирает и юность наша возрождается.

Эмпедокл на Этне говорит о том же, о юности мира, которая возвращается через великие исторические перевороты. Прыжок Эмпедокла в кратер знаменует вторичное рождение. Эмпедокл сжигает себя,— окончательно рассчитывается с прошлым, и так он может вернуть юность — себе и городу Агригенту, миру, с которым он рос и который стал дряхлеть вместе с ним.

По-видимому, Гельдерлин мало ценил философское учение Эмпедокла. Больше привлекали Гельдерлина личность сицилийского философа, жизнеописание его, сложившиеся о нем предания, а среди преданий — рассказ о гибели его в Этне. Друг Гельдерлина Гегель позднее в лекциях своих по истории философии невысоко ставил учение Эмпедокла, считая его эклектическим по содержанию, механистическим по методу. Гегель сопоставлял Эмпедокла с Гераклитом — к невыгоде для Эмпедокла. Сопоставление это, независимо от выводов, сделанных из него, все же указывает на некоторую ассоциацию этих двух имен, Эмпедокла и Гераклита. Надо думать, что в трагедию Гельдерлина древний Эмпедокл больше вошел со стороны своей личной истории, а мировоззрением герой трагедии ближе стоит к Гераклиту. От учения Гераклита тянутся нити к развязке на Этне, как изобразил ее и истолковал Гельдерлин в своей трагедии, философия самого Эмпедокла здесь не в силах что-либо пояснить. Символика Этны через философию Гераклита раскрывается не в пример вернее,— через учение Гераклита об огне как о начале всех вещей, о мировых пожарах, несущих обновление всей жизни в космосе, о единстве жизни и смерти. Гераклитовский огонь — вечный, всесильный огонь — вырывается из Этны. Эмпедокл зажигает гераклитовский «пожар» преобразующий Вселенную.

Быть может, точнее всего было бы сказать: Эмпедокл у Гельдерлина вначале выступает со своей собственной философией, механистической по направлению, содержащей в себе мертвые элементы, отчуждающие эту философию от живой природы. Кончает же Эмпедокл у Гельдерлина диалектикой Гераклита, цельной, поэтической и мужественной.

Гегель в качестве историка философии представил Эмпедокла и Гераклита исторически связанными: Эмпедоклу не удался тот философский синтез, который удался Гераклиту. По законам художественного образа у Гельдерлина отношения между Гераклитом и Эмпедоклом изменяются. Смена мировоззрений, которая совершалась от лица к лицу и так, что лица эти были разделены временем и местом, у Гельдерлина превращается в единую драму, происходящую в пределах единого сознания, в философскую драму одного Эмпедокла. Реальная хронология такова: сперва ученье Гераклита, а потом появляется ученье Эмпедокла. У Гельдерлина порядок меняется, как того требует художественная логика: он начинает с эмпедокловского в Эмпедокле — с более слабого, и кончает более сильным — гераклитовским в Эмпедокле же.

Трагедия Гельдерлина лишена живописности, вопреки тому, что подсказывает исторический ее материал. Сама фигура Эмпедокла, как она представлена в предании, живописна, зрительно ярка и памятна. Источники говорят о его пурпуровой мантии, о золотой повязке, о медных сандалиях, о широте его жестов, о претензиях на божественность. Гельдерлин все это опустил не только потому, что подробности эти придавали Эмпедоклу облик шарлатана, хотя и величественного, хотя и великолепного. Гельдерлин не дорожил зрительными подробностями, так как художественный метод у него был иной. Решающее значение у Гельдерлина имеют тайные ассоциации и аналогии. В своих размышлениях по поводу «Эмпедокла» он говорил о том, как важны аналогии для поэта, как важно для него умение переносить свой собственный опыт на материал, хотя и чуждый, но аналогический. Аналогии у Гельдерлина многообразны, они приходят с разных сторон.

Густота аналогий придает колорит образу, он окрашивается изнутри. Одна из аналогий к Эмпедоклу — доктор Фауст. Можно бы назвать Эмпедокла античным Фаустом. Как Фауст, он философ и маг, философ и практик, как Фауст, он мученик от неполноты познания. Сходство простирается вплоть до того, что Гельдерлин точно так же освободил Эмпедокла от

шарлатанских черт, как сделал это Гете с Фаустом, пришедшим к нему из немецкого фольклора с репутацией человека, далеко не безукоризненного. Любопытно, что Диоген Лаэрций, которого Гельдерлин читал, порочил даже смерть Эмпедокла: по Диогену, Эмпедокл бросается в Этну из тщеславия, чтобы подтвердить толки о своей божественности [7].

Есть и другая аналогия, тут же переходящая и в полемику. Очистительная смерть в Этне приравнивалась для Гельдерлина к крестной смерти. Этна — к горе Голгофе. Эмпедокл — целитель и спаситель Пантеи. Он окружен женщинами и учениками, как Христос; молодой Павсаний — апостол Эмпедокла, подобный апостолу Иоанну. Полемика же Гельдерлина с христианством в том, что герой Гельдерлина — земной Мессия, ради земных людей и ради лучшей земной жизни совершающий свой подвиг. Вопреки христианству, у Гельдерлина выход дается не по ту сторону, а по эту. Еще в ранние годы Гельдерлин объединился с Гегелем, тоже юным тогда, в лозунге: царство божие на земле. Понятия и образы христианства вошли в этот лозунг ради полемики с христианством на собственной его почве. Так и в трагедии Гельдерлина «Смерть Эмпедокла» — языческая интерпретация христианства, возвращение от христианства к античности, к ее богам и героям. У Бетховена в Десятой симфонии должны были сочетаться Вакх и Христос. Гельдерлин поступает более решительно,— он отождествляет Христа с Вакхом, мир посюсторонний признает единственно реальным миром, а смерть и воскресение Христа, вернее — Диониса, по Гельдерлину, это земная жизнь во всей буре ее развития, со всеми спадами и усилениями, со всеми столкновениями мертвого и живого.

На самом повороте к новому, XIX столетию, в первые его годы Гельдерлин был весьма плодовит, и это в последний раз: безумие подчиняло его себе. Он трудился по-прежнему над древними: в 1804 г. появились в его переводе «Царь Эдип» и «Антигона» Софокла, с великим рвением он занимался переводами из Пиндара. И Софокл и Пиндар в интерпретации Гельдерлина были событиями в истории немецкого стиха и немецкого поэтического языка, оцененным только много позднее.

Последний период поэтической деятельности Гельдерлина хорошо освещается некоторыми его письмами, относящимися еще к концу 90-х годов. По письмам видно, как строго Гельдерлин пересматривал свою поэзию в это время, как крепко задумывался над тем, что же ему дальше делать в поэзии, откуда уходить и куда идти. Он недоволен философичностью своей поэзии. В ней слишком много действительности, созданной интеллектом, и слишком мало действительности как она есть. В письме к Нейферу от 12 ноября 1798 г. он пишет о том, как нужна поэзии жизненность. Философию он именует госпиталем, где спасаются поэты-неудачники. Нельзя обходить в поэзии обыденное и низменное,— без этого нельзя в ней передать и высокое. В письме от 24 декабря того же года к Синклеру он пишет, как важно иметь перед собой весь контекст жизни, всю историческую среду, даже если изучаешь историю философской мысли,— он штудировал тогда Диогена Лаэрция для «Смерти Эмпедокла». Весьма замечательно письмо его к брату того же года, без даты. Он пишет о немцах и о немецкой философии. В этом письме содержится первое предчувствие оценок, сделанных много позже Генрихом Гейне в его сочинениях, посвященных истории немецкой мысли. Гельдерлин рассматривает немецкую философию как явление, историческая роль которого идет к концу. Поэтому он, будучи к ней холоден, хочет, однако, соблюдать полную справедливость. Как считает Гельдерлин, философский идеализм не имел

[7] См. Diogen Laertius. Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Bd. II. Berlin. Akademie-Verlag, 1955, S. 143—144.

и не имеет национальной почвы в Германии: немцы — народ, погрязший в частном быте, в домашних интересах, они привыкли служить собственному чреву, и та всеобщность, из которой исходит и к которой идет философский идеализм, очень далека от них. Как говорит Гельдерлин, немцы бегут от всеобщего; либо же, и это другое проявление непривычности их к нему, их далекости от него, они относятся к всеобщему с религиозным трепетом. Идеализм до поры до времени являлся в немецкой среде полезной односторонностью, он помог немцам преодолеть самих себя. Поэтому Гельдерлин называет Канта «Моисеем немецкой нации»,— Кант увел немцев из их обывательского Египта, от их египетских горшков с мясом, от золотого тельца. По всей очевидности, Гельдерлин полагает, что идеализм сделал свое дело — он возбудил в немцах высокие общественные интересы, и наступает пора, когда нужно по-новому вернуться к простым реальностям жизни, от которых немцев отвлекла немецкая философия[8].

Нетрудно понять, откуда приходят к Гельдерлину новые мысли. Они внушены буржуазными итогами Французской революции, ясностью исторического положения, которая сменила прежнюю неясность и прежние высокие надежды. Доказана была власть фактов, простых материальных сил и отношений, с которой должны были посчитаться мечтатели, даже самые дерзкие и несговорчивые из них. Но Гельдерлин, как это было в пору «Гипериона», так и до самого конца, учась у событий, ничуть не намерен был склониться перед ними. Идеал свободного человечества оставался для него во всегдашней силе; идеал отодвигался во времени, но зато и становился более точным, а пути к нему — хотя более трудными, зато более реальными. Гельдерлин признал силу новых обстоятельств, с тем чтобы найти иную, бóльшую, которая могла бы им противодействовать. В письме к матери от 16 ноября 1799 г. он говорит с неодобрением о наступившей поре, когда люди стали страшиться всего незнакомого и отрицать всякое стремление к лучшему, — популярными словами он предостерегает против политической реакции во всех видах ее и формах, одолевающую Европу после термидора. Стремление к лучшему — «к более совершенному», если переводить точнее, — как всегда составляет сердцевину поэзии Гельдерлина — он был и есть романтик; как можно судить по его письмам, он хочет, однако, вооружить свой романтизм средствами реалистического искусства, он хочет трезвости в отношении ближайших обстоятельств, всех сил, больших и малых, оказывающих сопротивление романтизму. У него вырабатывается формула: «священно-трезвенный», она присутствует в его поздних стихах. Можно бы утверждать, что такова его новая поэтическая программа; не терять, как он любил выражаться, «огня с неба», высокой направленности романтизма, но действовать с полным вниманием к тому, что окружает нас,— соединять священное с трезвенным. Поэзия Гельдерлина в новом веке отличается и новым богатством, художественным, философским, у нее новая зрелость и мудрость, быть может, наивысшая сравнительно с тем, что было ему доступно когда-либо. Но в этой поздней поэзии весьма приметны и резкие следы распада сознания. Поздняя поэзия Гельдерлина — явление единственное: это высший рост поэта и одновременно это мрачный и грозный упадок человеческой личности, это гениальные усилия устоять на достигнутой высоте, поэтической и философской, и это же податливость безумию, постоянная опасность утонуть в расстроенных речах обыкновенного душевнобольного. Сама духовная катастрофа Гельдерлина связана была с его духовными достижениями, с превосходством его над современниками и с одиночеством, которое не отделимо было от превосходства. В трагедии об Эмпедокле сам Гельдерлин хорошо разъяс-

---

[8] См. письмо аа № 171, от 24 декабря 1798 г. с продолжением 1 января 1799 г.— Hölderlin. Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. VI, 1958.

нил, что такое горе от ума. В собственной своей биографии он ушел дальше и пришел к безумию.

Тенденцию, которая отличает поздние лирико-философские поэмы Гельдерлина, можно бы определить так: от логического взгляда на вещи он переходит к взгляду историческому. Он более прежнего уделяет внимание тому, как сложились и складываются вещи, которыми он занят. Для него важна не только чистая логика развития, но и вся реальная картина его, со всеми задерживающими это развитие, уклоняющими его в сторону обстоятельствами. В поле зрения Гельдерлина входят тормозящие силы. Он не думает, как это бывало прежде, что прекрасное будущее можно извлечь одним приемом из глубин общества, — он знает теперь, что оно добывается долгим и тяжким трудом.

Как сообщает Аэций, Эмпедокл говорил: «Космос (т. е. мир как упорядоченное целое) один, однако космос не составляет (всей) Вселенной, но (образует) лишь некоторую небольшую часть Вселенной, остальная же (часть ее) представляет собой необработанную материю»[9]. Именно «необработанная материя» Вселенной становится новой проблемой Гельдерлина. Не сами законы Кеплера, как это было вначале, важны сейчас для Гельдерлина, — важно, как естественные законы пробиваются сквозь жизнь самого естественного мира. Ко всему, что осложняет прямое и плавное движение, у Гельдерлина даже вырабатывается особый вкус, очень восприимчивый и чуткий. Он все более ценит развитие и совершенствование, когда они трудны и даются не сразу. Еще в стихотворении 1798 г. «Природа и Искусство — Сатурн и Юпитер» проповедуется, каким должно быть поведение поэта. Нельзя, чтобы поэт знал одно лишь царство Юпитера — цивилизованное царство, область «искусства». Нужно углубиться в давние времена, когда царствовали Сатурн и вместе с ним «природа». Дело поэта разрушать догматизм, разрушать восприятие вещей в их готовом виде и возвращать вещам их историю, текучесть и относительность. В поэме «Возвращение на родину» («Rückkehr in die Heimat», 1801) рассказано, как рождалось утро в Альпах, природа названа необозримой мастерской. Поэма «У истоков Дуная» («Am Quell der Donau») открывается двойным описанием: звуков органа, в утренний час заполняющих церковь — волна за волною, и самого утра, свет которого все растет и ширится. Гельдерлин в поздних поэмах с новообретенным пристрастием медлит на картинах становления, которое он передает во всей его многолинейности, с паузами, шероховатостями, зигзагами.

Поэма «Архипелаг» («Der Archipelagus», 1800) по-новому трактует античность, цивилизацию, человеческое общество. Описана современная Эллада, вся в руинах, вся в воспоминаниях о былом. В этой поэме сказывается широта взгляда на человека и его историю, завоеванная Гельдерлином. Цивилизация в этой поэме включена в жизнь природы, но она не растворяется в природе, она возвышается над нею, хотя и пребывает в ней. Гельдерлин описывает греческий пейзаж с останками древних городов, с развалинами храмов. В его описании как бы самому пейзажу недостает всех этих исчезнувших зданий и строений, они — живая часть его, они из него вынуты. С великой осмысленностью Гельдерлин говорит о том, что древняя архитектура «увенчивала» греческий ландшафт. По Гельдерлину, человеческая культура действительно подобна венку на челе природы; люди, их история, их культура довершают природу, неполную без них.

В поэме «Архипелаг» описана борьба греков с персидским нашествием. Как можно вывести из письма к брату от 6 августа 1796 г., война революционной Франции с европейской монархической коалицией издавна связывалась в сознании Гельдерлина с историей греко-персидских войн. Эти

[9] См. А. Маковельский. Досократики, часть II. Казань, 1915, стр. 157.

аналогии присутствуют в поэме «Архипелаг», они здесь плодотворны, они придают горячность рассказу о далеких исторических событиях, но содержание поэмы ими одними не исчерпывается. По мысли Гельдерлина, в греко-персидских войнах Греция стала сама собой, пришла к самосознанию. В этих войнах греки отделились от других древних народов, еще полуцивилизованных в своем образе жизни. Гельдерлин описывает персов, вторгнувшихся в Грецию, как если бы это было нашествие самой природы, косной и тяжелой. Особый нажим в описании сделан на все массивное, весовое и количественное,— отмечено, какое грузное вооружение было у персов, какими полчищами они двинулись на Грецию. В битве при Саламине персы тонут, не выдержав тяжести собственных доспехов. По Гельдерлину, греки побеждали, потому что они свободный народ, персы разбиты и отброшены, потому что они рабы и варвары. Греки у Саламина отстояли самый принцип своего существования, а принцип этот — свободное демократическое государство. Персы представлены как нечто, входившее до поры до времени и в греческую жизнь. Греки, побеждая персов, побеждают и у самих себя темную, варварскую стихию, духовно неподатливую, связывающую человека чересчур тесно с грубым натуральным миром, его беспорядком и косностью. В войне с персами греки духовно очищаются. Культура возникает из природы, но развивается в борьбе с природой, через просветление темных естественных сил — просветление этическое, гражданское, политическое, художественное. Человек переделывает природу — «воспитывает» ее, как предпочитает выражаться Гельдерлин.

Делались попытки приписать позднему Гельдерлину отказ от Эллады, возвращение к христианству, а заодно с этим воинствующий немецкий национализм. Попытки эти особенно участились, начиная с 30-х годов. За отказ от Эллады выдавали некоторую перестройку античной темы, подобную той, что предпринята в поэме «Архипелаг». Гельдерлин действительно коснулся тем христианства в поздних своих поэмах. Это было время, когда иенские романтики, разочарованные в граде земном, который строила и не достроила буржуазная революция, сами стали возводить град божий — искать с помощью религии чисто духовного разрешения задач, не решенных вовсе или не решенных до конца практикой борьбы политической и социальной. В 1799 г. появилась книга Шлейермахера «Речи о религии», 15 ноября того же года Доротея Шлегель пишет автору «Речей» об его успехе в кругу романтиков Иены: «Христианство здесь поставлено на повестку дня...» [10] У Гельдерлина есть свой ответ на опыты возродить религию. Он намечен был еще в «Смерти Эмпедокла». Для Гельдерлина важнейшее в христианстве — его происхождение из мира античности. Гельдерлин задолго до того, как пришла к тому же историческая наука, настаивал на внутренних связях христианства с античным язычеством. Он часто возвращается к тому, что идея богочеловека взята из античной мифологии.

Он хочет сделать религию поводом для выработки безрелигиозного миропонимания. Вопреки смятению романтиков, он по-старому стоит за град земной, явленный ему как античная республика, как идеологический мир ее, с богами, которые весело, многообразно воплощают идею безбожия и превосходство посюсторонней жизни надо всякой иной, чувственно недоступной. Бехер говорит: «Царство поэзии неотделимо у Гельдерлина от жизни, оно не тридевятое государство, неведомо где, неведомо когда объявившееся, оно не по ту сторону зримых вещей, оно ничье и никакое, оно... от мира сего и только от мира сего» [11].

Многое из написанного Гельдерлином в поздние годы обращено к немецкому народу, к вопросам его призвания и его будущего. Здесь нет не-

---

[10] Romantiker Briefe. Hrsg. von Fr. Gundelfinger. Jena, 1907, S. 305.
[11] J. Becher. Verteidigung der Poesie, S. 426.

релома от универсальности к национализму, как об этом возвещалось в статьях и в книгах о Гельдерлине последних трех десятилетий, начиная с Альфреда Боймлера и Курта Гильдебрандта и пр. и пр.[12] Мы находим у Гельдерлина совсем иное: дальнейшее развитие тех же идеалов всемирного, общечеловеческого братства, за которое стоял Гельдерлин с самого начала. Разница в том, что он больше уделял внимания отдельным голосам в общем хоре, — своеобразию, которое отличает каждую нацию, участвующую в общем развитии человечества. В частности, он ждет особого вклада немцев во всемирное освободительное дело. Он не рассчитывает, как недавно, на освобождение силами извне — на освобождение через Францию. Он надеялся на полную активность немцев в этом деле, общем для всех народов, — в выработке новых форм жизни. Гельдерлин оставил немцам национальную программу, исполнению высокого благородства, — программу поэта и философа, интернационалиста и патриота, республиканца и демократа.

В позднейших произведениях Гельдерлина усилились некоторые тенденции его стиля и прежде того в нем приметные. Беттина фон Арним, очень рано открывшая для себя неизвестную тогда поэзию Гельдерлина, писала в книге о Гюндероде, как изумили ее язык и ритм у этого поэта[13]. Она нашла и в языке и в ритме Гельдерлина некоторую самостоятельную силу выражения, и ей показалось, что Гельдерлин только слуга покорный, который выполняет, что велит ему речь как таковая. Беттина по-разному старается передать свое впечатление, и в конце концов оно сводится к тому, что у Гельдерлина движение стиха уже само по себе есть некий смысл, некое содержание духовной жизни; «законы духа метричны», — пишет она по этому поводу. Один из более ранних исследователей Гельдерлина, Вильгельм Дильтей[14], отмечал характерную для стиля его тенденцию обособлять друг от друга слова в фразе, усиливать значение каждого из них, и, следовательно, всей фразы в целом. Молодой филолог и поэт Норберт фон Геллинграт, погибший в первой мировой войне, успевший много сделать для изучения и пропаганды наследия Гельдерлина, развил далее наблюдения своих предшественников[15]. Он подчеркивал трудный, по временам — труднейший, как в переводах из Пиндара, синтаксис Гельдерлина и настаивал, что это не бессилие больного поэта, теряющего власть над языком и стихом, но особый поэтический стиль, изнутри оправданный. У позднего Гельдерлина связь отдельных элементов стиля дана не сразу, к ней нужно пробиться, нужны усилия, чтобы найти ее. Этот стиль, «жесткий», если пользоваться терминологией Геллинграта, более всего ощутим в вольных стихах, которые писал Гельдерлин в позднюю пору. Обильные синтаксические разрывы, синтаксические переносы (enjambement) из одной стиховой строки в другую, трудное построение фразы, внедрение в одну фразу другой, появившейся попутно, связь, от слова к слову то рассыпающаяся, то снова находимая, — все это характерно именно для вольных стихов Гельдерлина, для таких поэм, как «Рейн», «У истоков Дуная», «Германия», «Единственный», «Патмос». Длинная фраза вьется из стиха в стих, синтаксические деления не совпадают с ритмическими, стих обрывает движение фразы и обратно — фраза обрывает стих. Медленно и трудно синтаксис, смысл, изобразительный материал приводятся в порядок, принимают надлежащий вид. Незначительные слова выдвигаются стихом на ритмически ответственные места и тогда, на время, они кажутся более чем осмысленными. Их смысл отяжеляется, весомость их становится почти

[12] K. Hildebrandt. Hölderlin. Philosophie und Dichtung. Stuttgart, 1939; Alfr. Bäumler. Hellas und Germanien. Berlin, 1937.
[13] См. Bettina von Arnim. Die Günderode. 1840.
[14] Wilh. Dilthey. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1906.
[15] N. von Hellingrath. Hölderlin-Vermächtnis. München, 1936.

фантастической, когда они стоят на концах стихотворных строк, когда на них приходится синтаксический разрыв и когда главные слова, от которых они зависят, появляются нескоро в строках, следующих далее. В дальнейшем движении эти маленькие слова возвращаются к своей маленькой роли, и слова более существенные занимают место, подобающее им в общей перспективе смысла. Слова, богатые зрительным, чувственным содержанием, обособляются в стихе, — тоже на время, и чувственный их колорит становится чрезвычайно интенсивным. Потом он несколько сникает, — когда слова эти вступают в более явственную логическую связь с другими словами, образующими фразу, период. В вольных стихах разыгрывается коллизия частного и общего: куски фраз, отдельные слова, имеют иной вес, иной цвет, чем они же, вправленные, наконец, в смысловое, изобразительное, синтаксическое целое. В последнюю минуту, с точки зрения целого, которое сложилось, наконец, отдельные части получают иную меру, иную оценку, чем до того им присвоенные. Постоянно происходят колебания в ту или иную сторону — незаметное становится заметным, незначительное значительным, с тем, чтобы позднее отступить перед настоящими хозяевами положения. Эта манера выделенных слов, как бы выведенных из строя фразы, особенно заметна у Гельдерлина на контрастном фоне. Он не только прибегает к речевым дроблениям, он поступает и противоположным способом: сплошь, одно за другим следуют у него в стихах вставные слова, в которых сжаты в одно разные понятия и смыслы, как, например, уже в первом фрагменте недавно найденной его поэмы «Праздник мира» («Friedensfeier», 1801) [16]. В одних случаях Гельдерлин заставляет нас самих собирать фразу в целое, в других — разбивать ее на отдельные смысловые и описательные куски.

Поучительны замечания о поэтическом синтаксисе, которые сделал Гельдерлин в Гомбурге в 1798—1799 гг.: «Существует инверсия слов внутри периода. Более сильна инверсия, когда сами периоды становятся материалом для нее. Логический распорядок, когда за основанием следует развитие, за развитием цель, когда придаточные предложения сзади привешиваются к главным, к которым они относятся, — этот распорядок лишь в редчайших случаях может оказаться пригодным для поэта» [17]. Гельдерлин отвергает такое построение фразы, когда мысль в целом и в отдельных звеньях своих уже готова, известна заранее. От поэзии Гельдерлин требует иного — воссоздания мысли и той жизни, которая породила мысль, в их движении, в их неспокойствии, даже в их капризах. Инверсия — это пути, которых, действительно держится все живое. Когда у Гельдерлина какая-то группа слов в стихе как будто бы уже замкнулась, когда смысл как будто бы уже исчерпан ею, то добавочно появляются все новые слова, относящиеся к тому же: мысленно уже была поставлена точка, и фраза все же не кончилась, она все пополняется и пополняется — словами после точки. Этому немало примеров в переводах из Пиндара. Можно бы сравнить фразы, так построенные, с рисунком, где линии контура еще не даны окончательно, и возле них художник на пробу провел вторые и третьи, придав первоначальному контуру мохнатость, растрепанность. Гельдерлин превращает уже законченную фразу снова в эскиз фразы, он желает и в законченном произведении искусства сохранить следы эскизности, поисков истины, постоянной борьбы за нее.

Беттина верно угадала художественные замыслы позднего Гельдерлина. Для него язык и стих предельно приближены к самой действительности, материальной и духовной, почти сливаются с нею. Для Гельдерлина

[16] Fr. Hölderlin. Friedensfeier. Hrsg. und erläutert von F. Beissner. Stuttgart, 1954.

[17] Одна из черновых разрозненных записей Гельдерлина. В избранных сочинениях обычно печатается под рубрикой «Aphoristisches».

Фридрих Гёльдерлин
Акварель, 1786

человек, природа, слово, стих — единая жизнь. Поздний стих Гельдерлина — это жизнь, какой она представляется умудренному взгляду: трудно идущая через пороги, через заграждения, делающая свое дело без полной грации и свободы и, быть может, именно поэтому, Гельдерлину очень не хватало предметного содержания, материала наблюдения и фактов, чтобы осуществить в искусстве зрелое свое миропонимание. Оно выражалось не через рассказ о событиях, о времени, о людях, даже не через описание — оно превратилось в некую драму слов, в коллизию между отдельными отрезками синтаксических и ритмических целых. Поэзия Гельдерлина напоминает работы Пиранези, архитектора, гравера, рисовальщика. Нищая Италия XVIII в. не давала простора Пиранези как строителю. Чем строить дворцы и дома на площадях, он строил их на бумаге, архитектурные свои идеи он осуществил не в архитектуре, но в графике. Отсталая Германия не могла питать Гельдерлина тем реальным историческим опытом, который нужен был ему. Он больше предчувствовал этот опыт, чем владел им, и схему его он с великой силой и страстью передавал в своих поздних поэмах движением слов и ритма.

Поздний Гельдерлин стремился в разных направлениях пополнить свою картину мира, философскую и художественную. Он расстался с односторонностью, неизбежной прежде по условиям исторической минуты. Он больше стал прислушиваться к человеческой индивидуальности, для

которой в ранний свой период он желал по преимуществу одного — чтобы границы ее расширялись бесконечно, чтобы она в меру возможного уходила от самой себя. Позднее он научился взирать на человеческую личность с достаточным доверием и более не смешивать ее с грубым буржуазным двойником ее — с частной собственностью. В «Смерти Эмпедокла» он достиг точки зрения, с которой частная собственность более не являлась необходимым элементом человека. Оказалось, что можно быть личностью, ничем не владея, материально не обособляясь от остального человечества. В поэме «Рейн» («Der Rhein», 1801) Гельдерлин предается раздумьям о месте и о призвании человека в природе. Он судит смело и своеобразно. Примечательно, что он оправдывает индивидуальность, не делая никаких уступок буржуазно-анархическому ее пониманию. Ценность и значение человеческой личности он выводит не из нее самой, отдельно взятой и понятой, но из мировой жизни в ее целом. Человек нужен миру, нужен природе, через человека они приходят к самосознанию. «Так как блаженные боги, — говорится в этой поэме, — ничего не чувствуют сами, то должен чувствовать кто-то другой во имя богов, и они пользуются услугами этого другого». Природа есть целое, человек есть частное, природа есть большее, человек есть меньшее, но именно поэтому их отношения плодотворны. Сознание возникает там, где существует разность. Общее не может осознать себя в общем, оно нуждается в частном. На языке мифа и поэзии Гельдерлин это выражает так: боги нуждаются в человеке, иначе блаженные боги остались бы навсегда не раскрытыми для самих себя, только через человека боги восходят на высшую ступень существования. Против широты природы должна стоять узость, — должна стоять личность, имеющая свой предел, чтобы широта изнутри осветилась. Субъект нужен объекту, субъект создан ради потребностей объекта. Природа как бы читает самое себя через человека, — или, если угодно, измеряет себя человеком. Именно таков ход мысли Гельдерлина в поэме «Рейн». Он так настаивает на оправдании личности со стороны объекта, со стороны всеобщего, — со стороны «богов», что готов считать мятежом и дерзостью всякое посягательство человека на универсальность. Человеку мало быть индивидуальностью, он хочет быть всем, но это его желание имеет лишь тот смысл, что все — весь мир, все вещи мира действительно могут входить в его восприятие. Очевидно, мысль Гельдерлина та, что «универсум», мир в его целом, пользуется универсальными устремлениями человека, чтобы через них, как по мосту, проникнуть в теснины его личности.

В поздних поэмах у Гельдерлина усилена живописность. Старые приемы разрабатываются теперь зачастую с перевесом в сторону большей осязаемости и наглядности. Гельдерлин и прежде в описаниях совмещал географическую карту с хорошо расцвеченными ландшафтами: карта открывала мир в целом, ландшафты — частности его. Теперь он старается наглядным способом передать и мир как целое: в поэмах о великих реках, о Рейне, о Дунае, сами эти реки, за течением которых он следит, соединяют места с местами, связывают в один наглядный образ огромные пространства.

Старые перечни имен и названий получают в поэме «Архипелаг» знаменательные восполнения. Гельдерлин называет в первых фрагментах «Архипелага» Саламин, Тенос, Хиос, Меандер, Каистр, Нил. В дальнейшем появляются имена: Кипр, Колхида, Египет, и тут же сказано о богатствах, которыми обменивался древний мир: пурпурные ткани, вино, пшеница, шерсть. Названия богатств придают материальный блеск географическим именам, как бы золотят их для читателя.

Поздний Гельдерлин не всегда скуп на описания праздников и счастья. У него есть мысленная оговорка, однако: праздник и счастье неполны еще, людям нужно много потрудиться, чтобы дать им настоящую основу. В пре-

красной поэме «Штутгарт» («Stuttgart», 1800) описан праздник урожая у немецких крестьян. Но это праздник, предполагающий черные рабские будни. Менее опытной рукой Гельдерлин описывал когда-то швейцарских крестьян, там были зато свободные люди. Гельдерлин живописует счастье не столько из собственной потребности в нем, сколько ради духовного укрепления других. И ему и другим еще предстоят труды и дни героев, картины счастья — это отдых в пути. В стихотворении «Моя собственность» (1800) рассказано о золотом осеннем дне, довольстве сельском, крестьянском, которое наблюдает мимо идущий поэт. У людей есть дом, у людей есть сад, у людей есть оседлость. Дом и сад поэта — его песня, а вместо оседлости у него — дорога.

Маленькое стихотворение из двух семистиший под названием «Половина жизни» датируется 1804 г.,— оно написано на пороге полного безумия. У Гельдерлина нет ничего прекраснее и совершеннее, чем эти строки,— он как будто бы прощался здесь с самим собой, со своей поэзией и в последний раз собрался со своими лучшими силами. Говорится об озере, о желтых грушах, о диких розах, которые отражаются в нем, о лебедях, опьяневших от лобзаний и окунающих свою голову в священно трезвую воду. Гельдерлин щедр на цвет, на зрительный образ, на зримую красоту, как никогда. Но здесь присутствует и обычное его искусство усиливать образ закулисными путями, через привходящие значения. Озеро с розами и лебедями — это предчувствие зимы и холодов, это и первая лучшая половина жизни. Во втором полустишии в пейзаж врастает еще и архитектура, появляются каменные стены, «бессловесные и холодные». Поэт вопрошает, что он станет делать, когда наступит зима, в ответ ему на ветру трещат флюгера,— стены отвечают вместе с ними. Зрительные образы перевиты ассоциациями времен года, человеческих возрастов, судеб. Каждой своей подробностью стихотворение обращено сразу к близкому для нас и к дальнему, к тому, что видим, и к тому, что только представляем, к нашим ощущениям и к нашим моральным чувствам. Опытность художника позволила Гельдерлину в четырнадцати строках дать весь мир, если не вширь, то вглубь. «Половина жизни», — говорит Гельдерлин. Мы знаем, вторую половину Гельдерлин провел без памяти о первой, без разума, без сознания. Из стихотворения этого видно, в каком прекрасном мире жил Гельдерлин, покамест разум и вдохновение не покинули его.

Наш долг перед Гельдерлином — обнаружить великие основы его поэзии, героико-демократической, враждебной злым силам немецкой истории, войне и фашизму, злым силам истории вообще — духу рабства и агрессивности. Современные немецкие демократы ищут подлинного Гельдерлина и умеют его находить, вопреки стараниям лжеистолкователей. Мы поддерживаем эти поиски и присоединяемся к ним.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ЖАН-ПОЛЬ РИХТЕР

Иоганн Пауль Фридрих Рихтер (Johann Paul Friedrich Richter, 1763—1825), более известный под псевдонимом Жан-Поль (Jean Paul), был видным прозаиком, связанным с немецким романтическим движением. В первой трети XIX в. он слыл властителем дум прогрессивного бюргерского меньшинства, включавшего разночинную интеллигенцию и студенчество, главным образом из более развитых областей Германии. Жан-Поль сложился как писатель просветительски-сентиментального направления еще до возникновения романтизма, и его творчество не приняло строго романтического характера. Но «романтик в душе», Жан-Поль, говоря словами Белинского, дивился, как люди могут не быть романтиками. Его излюбленными героями были романтические энтузиасты-чудаки или добродетельные обыватели из захолустья, не развращенные цивилизацией. «Преобладающею стороною всего его существа, — по характеристике Белинского, — было чувство, более пламенное и задушевное, чем сильное и крепкое, более расплывающееся, чем сосредоточенное и подчиненное разуму, более гуманное, чем многостороннее. Говорят, что Жан-Поль не мог не заплакать от умиления, видя человека с лицом, сияющим от довольства и счастия. Дух его был по преимуществу внутренний и созерцательный»[1]. Однако во всем творчестве Жан-Поля важную роль играла сатира, а в годы наполеоновских войн он стал смелым публицистом. Проанализировав события 1806—1815 гг., Жан-Поль, одновременно с Зейме, Цёльном, Бухгольцем и Гете, шел наперекор националистам и реакционерам, был сторонником прогрессивного переустройства Германии. Берне и Гейне видели в Жан-Поле своего непосредственного предшественника; интерес к его творчеству заметен у Маркса и Энгельса, особенно в их ранних работах. После Гофмана, на сатиру которого он также сильно повлиял, Жан-Поль был самым известным за границей немецким беллетристом периода романтизма. Белинский посвятил ему статью «Антология из Жан-Поля Рихтера» (1844) [2].

Жан-Поль неутомимо высмеивал строй жизни старой Германии; он изображал ее в причудливо карикатурном виде, передавая хаотическое хитросплетение нелепостей старорежимного немецкого бытия «в дико странных формах» [3], адекватными художественными средствами. Маркс и Энгельс отметили в «Немецкой идеологии» правдивость Жан-Поля, изобразившего с прогрессивных позиций мелкие делишки и великие иллюзии реакционного бюргерства в период наполеоновских войн [4]. Они положительно оценили влияние романтического стиля Жан-Поля на немецких прогрес-

[1] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 231—232.
[2] См. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 229—242.
[3] Там же, стр. 232.
[4] См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 184.

Жан-Поль Рихтер
Рисунок Ф. Фогельштейна, 1822

сивных писателей 1830-х годов[5] и на Томаса Карлейля[6], в то же время метко назвав Жан-Поля литературным фармацевтом. Белинский находил, что Жан-Поль «обладал замечательно сильным талантом, принявшим, впрочем, до дикости странное направление и уродливо развившимся», чему, по мнению критика, способствовала «узкость и теснота» общественной жизни Германии[7].

Рихтер вырос в захолустных верхнефранконских городишках Вунзиделе и Иодице в бедной семье школьного учителя и органиста, положение которой после смерти отца стало бедственным. Рихтера готовили в пасторы, но он предпочел трудный путь профессионального писателя.

Творчество Рихтера складывалось в традициях сентиментального романа и просветительской сатиры. Сильнейшее воздействие на него оказал Лоренс Стерн. Из современных немецких писателей ближе всего ему были Гердер и Ф. Якоби. Начав с чувствительной повести «Абеляр и Элоиза» («Abelard und Heloise», 1781), Рихтер в 80-е годы писал преимущественно сатиры: «Похвала глупости» («Lob der Dummheit», 1781), «Избранные места из бумаг дьявола» («Auswahl aus den Teufels Papieren», 1789) и др. Антифеодальная и антифилистерская острота этих произведений, однако, притуплялась длиннотами, свойственной Рихтеру причудливостью слога.

[5] См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 318.
[6] См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Рецензии.— Сочинения, т. 7, стр. 269.
[7] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 231.

Создавая сатиры на старую Германию. Рихтер в этот период еще оставался на почве старонемецкого педантизма. Он стремился к такой полноте подробностей, настолько отягощал каждое положение нескончаемыми добавлениями, что в этом нагромождении тонула мысль автора, блестки его юмора, и терялись типические черты немецкой действительности, иной раз метко им схваченные и заостренные.

В годы Французской революции в творчестве Рихтера наступает подъем. В это время он начал писать свои знаменитые романы и повести о забитых обывателях и бедных мечтательных чудаках немецкого захолустья. Острая наблюдательность сочеталась в этих романах с сентиментальными идеалистическими измышлениями. Сатирический элемент органически вошел в роман, и социальная критика в них была действенней прямолинейных выпадов в ранних сатирах. Вместе с тем разочарование в результатах буржуазной революции сказывалось в усилении иррационалистических и индивидуалистических мотивов, меланхолического тона — в появлении романтических черт. «Важнейшим застрельщиком романтизма» делало Рихтера, по заключению современного немецкого литературоведа Карла Бринкмана, «стремление писателя к возвышению бытия, к преображению и усугублению чувства»[8]. Сложившийся у Рихтера тип романтического романа, сочетавшего сатирическую и сентиментальную стороны, в дальнейшем существенно не менялся.

В числе произведений Рихтера 90-х годов надо назвать его первый роман «Невидимая ложа» («Die unsichtbare Loge», 1793), в котором поставлена важная для Германии того времени проблема деятельности тайных обществ (ср. «Вильгельм Мейстер» Гете). Роман остался сюжетно не завершенным, и воздействие «немецкой ложи» на судьбу его героя Густава не выясненным. Вместо окончания к роману приложена написанная на два года раньше (1791) и сюжетно с ним не связанная идиллия — «Жизнь довольного школьного учителишки Марии Вуца из Ауэнталя» («Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal»), ставшая намного известней, чем сам роман.

Сатирическая повесть «Странствие попечителя Флориана Фельбеля и его старшеклассников по Фихтельбергу» («Des Rectors Florian Fälbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg», 1793) была издана в 1796 г. так же, как одно из приложений к небольшому идиллическому роману «Жизнь Квинта Фикслейна» («Leben des Quintus Fixlein»). В противовес «Странствию попечителя Фельбеля» в романе преобладает мечтательно-чувствительное начало. Бедняка учителя Эгидия Зеведея Фикслейна (прозванного «Квинтус» потому, что он ведет пятый класс), трудящегося над собранием опечаток в сочинениях немецких авторов, по счастливому недоразумению назначают на место священника, о котором он мог только помышлять; назначение осуществляется, когда герою должно исполниться тридцать два года, а это роковой предел для бедняков Фикслейнов. Заболевает и Зеведей: от смерти его спасает только вид любимых игрушек, развлекших и исцеливших его, когда он болел ребенком.

Мировой известности этой сентиментально-романтической книги способствовал английский перевод, сделанный Т. Карлейлем.

В романе «Геспер, или 45 дней собачьей почты» («Hesperus, oder 45 Hundposttage», 1795) энтузиасты, излюбленные герои Рихтера, приходят в острое и мучительное столкновение с произволом и распущенностью, царящей в карликовых немецких княжествах. И «собачья почта», рассказывающая о жизни героя при дворе, и беспорядочно в нее включенные «Экстра странички» наполнены едко-гротескными зарисовками княжеского деспотизма, придворного тщеславия и интриг. По своей направленности и по

[8] K. Brinkmann. Die deutsche Romantik. Hollfeld. s. d. (1962?), S. 42.

построению «Геспер» предваряет не только «Титана» Рихтера, но отчасти и «Кота Мурра» Гофмана.

Сатирическая сторона преобладает в известнейшем романе Рихтера (задуманном как идиллия) «Цветы, плоды и тернии, или супружество, смерть и свадьба Ф. Ст. Зибенкеза, адвоката для бедных в имперском местечке Кушнаппеле» («Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvocaten F. St. Siebenkäs», 1796—1797).

В 1800—1803 гг. Рихтер опубликовал «кардинальное произведение» — четырехтомный роман «Титан» («Titan»), снабженный «комическими приложениями», среди которых надо отметить сатиру «Clavis Fichtiana» («Фихтеанский ключ»).

В буржуазной науке творчество Рихтера 1790-х годов рассматривается как период перехода от сатиры к мечтательности и к религии [9]. Между тем в период, когда бюргерство испугалось событий 1792—1793 гг., Рихтер не оказался в числе немцев, защищавших «свою старую спокойную священную римскую навозную кучу» [10], и продолжал, пусть не всегда последовательно, борьбу против реакции. Хотя Рихтер идеализировал отдельные стороны мещанского быта, преувеличивал роль «высоких душ» в историческом развитии, вносил иррациональные элементы в композицию и образы романов, он тут же иронизирует над своими идиллиями, а в других произведениях подвергает их критике («Странствие попечителя Фельбеля», «Зибенкез»), клеймит немецких князей, изображает бесчеловечность феодальных порядков, низость дворянства («Фельбель», «Геспер», «Зибенкез», особенно «Титан»). Интересуясь вопросами религиозной морали и допуская бессмертие души, Рихтер критикует ортодоксальную религию и даже субъективный идеализм.

Рассудком Рихтер не одобрял деятельности якобинцев (статья «О Шарлотте Корде», 1801), но с революционными демократами его сближала ненависть к феодальной реакции и к консервативному бюргерству, плебейские симпатии, принятая им на себя роль защитника бедноты. Рихтер осмелился поддержать революционную Францию в «Фельбеле» и в «Титане». Он восторгался Руссо — «единственным великим человеком», и в честь Жан-Жака избрал — и притом в 1793 году! — вызывающе революционный псевдоним «Жан-Поль», под которым издавал все свои произведения. Писателя не остановило то, что его псевдоним совпал с ненавистнейшим реакции именем Жан-Поля Марата.

Со второй половины 90-х годов Жан-Поль стал знаменит в кругах демократических бюргерских читателей благодаря антифеодальной направленности творчества, а отчасти из-за своей мечтательной сентиментальности. Писатель, наконец, избавляется от нищеты и начинает оказывать «сильное влияние на современную ему Германию» [11], его дружески поддерживает Гердер. В 1796 г. Жан-Поль посетил Веймар. Но Гете и Шиллер отстранили от себя Жан-Поля, подобно тому, как они с опаской отгородились от Гельдерлина и позднее от Клейста. Гете вначале просто посмеивался над «бедным малым из Гофа». Позже Гете писал Шиллеру: «Рихтер представляет собой некую разновидность теоретического человека, и... сомнительно, может ли он в области практической мысли когда-либо к нам приблизиться, хотя в области теоретического он, как будто, во многом имеет склонность к нам». Жан-Поль, в свою очередь отдавал себе отчет в отличии гетевского художественного мировосприятия от своего

[9] При этом чаще всего ссылаются на запись в дневнике писателя (15 декабря 1790 г.) о пережитом им нравственном потрясении. См., например, в кн.: Albert Beguin. L'Ame romantique et le rêve. Paris, 1956, p. 178—182.

[10] Ф. Энгельс. Положение в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 563.

[11] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 230.

(«Гете во всем видит определенность, а у меня все романтически расплывчато» [12]) и критиковал Гете с радикальных позиций. Как это видно по намекам в «Титане» и по письмам Жан-Поля, его коробили эстетство, аристократическая холодность Гете. Например, в письме к Х. Отто (из Веймара, 17 июня 1796 г.) Жан-Поль рассказывает о Гете: «er giebt nie ein Zeichen der Liebe» и подбирает детали, рисующие аристократический образ жизни и олимпийство Гете. Дом Гете Жан-Поль называет дворцом и подчеркивает пышность его убранства: «Целый пантеон, полный картин и статуй. Леденящая тоска сжимает грудь. Наконец, вышел бог: холоден, односложен, бесстрастен. Например, на слова Кнебеля — „французы вступают в Рим" — бог произносит: „Гм!.."».

В повести «Жизнь довольного школьного учителишки Марии Вуца из Ауэнталя» Жан-Поль следовал одной из традиций бюргерской литературы XVIII в., утвердившей идиллию из мещанского быта, и в то же время преодолевал эту традицию. Его «своего рода идиллия» (eine Art Idylle) — это юмористическая идиллия. Жан-Поль не мог изобразить жалкое существование героя как счастливую жизнь. Хотя писатель нежно привязан к своему простоватому чудаку, он поднимается над героем, намеренно изображая Вуца в аспектах, позволяющих видеть его отрицательные стороны. Ирония, предваряющая иронию Тика и Гофмана, придает особую прелесть повестям Жан-Поля об идиллических чудаках. Читатель смеется не только над тем, что́ автор считает смешным, но и над тем, что́ он старается показать в серьезном плане, хотя правдиво изображает как смешное.

Мария Вуц, происходивший из семьи, издавна поставлявшей учителей для крохотного городка Ауэнталя, с детства был кроток и законопослушен. Укладывая тетрадки, он выравнивал их «наподобие прусского строя», а если ему казалось, что туфли стоят не строго параллельно, вскакивал среди ночи и поправлял их. Мария переносил любое издевательство, утешаясь мыслью, что как бы его ни мучили, все равно он сможет на ночь забраться под одеяло. И когда наступал блаженный миг, он торжествовал: «Видишь, Вуц, все это миновало!».

Жан-Поль с усмешкой описывает любовь Вуца. Образ и имя его милой — Иоганны-Терезы-Шарлотты-Марианны-Клариссы-Юстели пародируют сентиментальных героинь романов — от Ричардсона до Гете. Духовная бедность невесты Вуца доходила до того, что она не могла взять в толк его нехитрые знаки внимания,— кроме, разве, пряников, которые, по словам Жан-Поля, — она понимала в мере «достаточной, чтобы их съедать».

Интеллектуальное убожество учителя производит уже не смешное, а удручающее впечатление, когда Жан-Поль рассказывает о «библиотеке» Вуца. Мария слыхал о некоторых новых книгах, но по бедности не мог их приобрести, да и не находил в том надобности, так как сочинял для себя ту или иную книгу сам. Его «библиотека» состояла из таких извлеченных Вуцом «исключительно из самого себя», т. е. сочиненных им, рукописей: «Страдания молодого Вертера», «Исповедь», «Критика чистого разума», «Разбойники» и т. д. Вуц был настолько нищ духом, что если до него позже доходила какая-нибудь из этих книг, он удивлялся, почему она так не похожа на его «оригинал»?

В своей идиллии Жан-Поль нередко острит по поводу феодальных порядков. Сопоставляя бюргерскую свадьбу с княжеской, он не преминет заметить, что последняя нередко сопровождается такой же резней среди людей, как бюргерская — среди домашней птицы. Ядовитые намеки скрываются в параллели между тем, как создаются властители в имперских канцеляриях, и тем, как их фабриковал из бумаги и воска Вуц.

[12] Цит. по кн.: K. Brinkmann. Die deutsche Romantik, S. 41.

В начале повести, приглашая читателей забыть о Пале-Ройяле и о «grand monde по ту сторону улицы», Жан-Поль как будто противопоставлял безмятежное существование Вуца общественным бурям во Франции. Однако за похвалами «счастью» Вуца заметно сомнение автора, сознающего, что мыслящему человеку не под силу вынести такое «счастье» [13]. Жан-Поль знал, что его «довольный» простофиля духовно скончался уже при жизни: «И еще до того, как тебя уложили в гроб, ты сладко опочил» (S.9).

В «Странствиях попечителя Фельбеля» Жан-Поль гротескно и зло заклеймил иной — страшный аспект контрреволюционного филистерства. Попечитель Фельбель «ученый педагог», коллекционер «важнейших экскрементов случая» — достойный предок учителя Унрата, героя повести Генриха Манна. В противоположность тишайшим Вуцу и Фикслейну Фельбель — филистер агрессивный, ненавистник материализма, злопыхательски клевещущий на революцию и Просвещение. На «научных интересах» этого педагога-филистера лежит печать изуверства. В истории области Фихтельберг, по которой попечитель совершает со старшеклассниками педагогическое путешествие, его манит летопись казней и пыток, виселиц и лобных мест.

Гнусно раболепный перед знатью, попечитель считает естественным, чтобы ученый гнул спину перед дворянством, и угодничает, пристраивая дочь «в гавани какой-нибудь лакейской». Зато к простым людям Фельбель относится с ненавистью. Он поучает воспитанников смотреть на заснувших в поле усталых рабочих как на неодушевленные предметы. Фельбель злорадствует по поводу расстрела за дезертирство солдата из венгров, насильно взятого в рекруты. Попечитель горд, что рассеял у учеников сочувствие к жертве. Писатель показывает стремление венгра к свободе, с негодованием говорит о расстреле солдата его же товарищами, понуждаемыми приказом начальства.

Удивительно смело написана сцена столкновения Фельбеля с французом-республиканцем. Услышав, как француз бранился, читая «лучшие немецкие политические газеты», попечитель словно взбеленился. Но его удерживал страх: он был в руках цирюльника — «был под ножом». Здесь очевиден смелый намек на гильотину — средство, которым можно обуздать филистера. Едва выйдя из-под ножа («aber kaum war ich unter dem Messer hervor»), Фельбель понес контрреволюционную околесицу, украшенную неотразимыми «доводами» в пользу королей: ведь и «лев пожирает собственных подданных!». Мятежная и торжествующая ирония Жан-Поля в эпизоде с ножом предваряет Гейне, например, известное место из «Книги Ле Гран», где рассказывается, как поэт, находясь в обществе немецкой знати, стал выстукивать «красный марш гильотины».

В романе «Зибенкез» честная бедность добродетельных людей третьего сословия противопоставлена беспутству аристократии [14]. Это противопоставление, звучавшее у Руссо как призыв к уничтожению старого режима, немецкие бюргеры были не прочь превратить в апологию мещанской узости, в пресловутую «песнь отречения», внушавшую народу, что он не должен требовать земных благ, так как с него довольно добродетели и веры. Жан-Поль выступил против «песни отречения», которую затем бичевал Гейне в поэме «Германия». Ни адвокат для бедных Зибенкез с его восторженной проповедью аскетизма и умиротворяющим юмором, ни его жена — скромная Ленетта не могут до бесконечности выносить идиллических радостей «честной бедности». Нищета подтачивает их счастье, делает невы-

[13] Jean Paul Werke, Bd. IV. Hrsg. von R. Wustmann. Leipzig und Wien, s. d., S. 32; См. также А. А. Шахов. Гете и его время. Изд. 3-е СПб., 1903, гл. XXIII, в частности стр. 283—286.

[14] См. вступительную статью В. Г. Адмони к кн.: Жан-Поль Фр. Рихтер. Зибенкез. Л., 1937.

носимой совместную жизнь. Жан-Поль с таким эмоциональным напряжением описывает каждую деталь злоключений нищего адвоката, что рискует утомить читателя и ослабить впечатление от проводимой идеи. Сам герой романа Фирмиан Зибенкез погряз в мелочах жизни и нередко противополагает им одни высокопарные мечты, обнаруживая присущее немецкому мещанину стремление к «замене плоского убожества высокопарным» [15].

Жан-Поль, родоначальник романтической иронии, высмеивает оба вида филистерского убожества, предоставляя читателю делать невозможный «выбор». В романе меткими штрихами обрисован прозаизм Ленетты. Особенно остроумна ставшая почти хрестоматийной сцена, когда Ленетта, «растроганно внимавшая камерной проповеди Зибенкеза о смерти и вечности, задумчиво глядела на него, но потупленным взором и, наконец, сказала: „завтра не надевай левый чулок, я должна его сперва заштопать"».

Да и в любимом герое Рихтера — в самом Зибенкезе, — в том, «кто возносится в эфир с нарядными райскими птицами», надеясь, «что там, высоко в воздухе, сможет высиживать яйцо своих фантазий в известном птиц», — немало черт высокопарного убожества, которое в известном смысле не лучше плоского. Отсюда ироническое противопоставление Ленетты Зибенкезу у Белинского: «Фирмиан — человек возвышенный и восторженный, а Ленетта — не более, как хорошая кухарка; но в то же время вы чувствуете, что вам легче было бы провести всю жизнь вашу с Ленеттою, женившись на ней, чем одну неделю прожить с Фирмианом в одной комнате и слушать его восторженные монологи к луне и солнцу, к жизни и смерти, к небу и к аду» [16].

У чудака-энтузиаста Зибенкеза в романе есть двойник — его друг чудак-скептик Лейбгебер, поразительно схожий с ним внешностью. Если в образе первого — адвоката для бедных Зибенкеза — в гротескной форме изображен романтический персонаж, близкий самому Жан-Полю и предваряющий героев Гофмана, то в образе второго как бы предугаданы черты складывавшегося в эти годы типа романтика в духе Фр. Шлегеля или Фихте. От Зибенкеза Лейбгебер отличается не только скептицизмом; он индивидуалист, исповедует субъективный идеализм, не признает никаких семейных связей. Однако его скепсис направлен в первую очередь против феодальной и филистерской косности, а в его опустошенной душе живет самоотверженная дружба к Зибенкезу. (Позже, в романе «Титан», Жан-Поль вернулся к образу Лейбгебера, он выступает там в таинственно-романтическом обличии под новым именем Шоппе и в конце концов сходит с ума, помешавшись на философии Фихте).

Изобразив тернии на пути Зибенкеза, Жан-Поль приводит героя к выводу, что для избавления от них ему остается один способ — притвориться умершим. Этот мрачный гротескный и фантастический вывод показывает, что реального выхода для бедняка немецкая действительность не давала. Умерев, Зибенкез «воскресает» в облике своего двойника Лейбгебера, заимствует имя и должность друга, пожертвовавшего собой и обрекшего себя на беспаспортное существование. Только таким образом Зибенкез может устроить свою жизнь.

В романе показано бесправие адвоката для бедных и людей его круга. Нет управы на тайного советника фон Блеза, который обворовал героя, умышленно написав расписку на крупную сумму исчезающими при высыхании чернилами. (Во втором издании романа Жан-Поль с сарказмом советует другим особам из высших сословий широко применять то же сред-

[15] Ф. Энгельс. Немецкий социализм в стихах и прозе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 233.

[16] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 232—233.

ство.) Немецкие законы не давали возможности обуздать вороватого сановника, и, чтобы восстановить справедливость в феодальной Германии, требовалось форменное чудо: Лейбгебер явился советнику в образе призрака «покойного» Зибенкеза и заставил его вернуть украденные деньги. Нет управы и на распутного городского патриция — рентмейстера Розу фон Мейерна. Жан-Поль искусно рисует паразитическое существование этого ничтожного человека, воплощавшее in parvo гнусность образа жизни господствующих классов Германии. Изысканный Роза, у которого «на жилете был нарисован целый скотный двор, или Циммермановский зоологический атлас, ...если бы был беднее, недолго думая, начал бы воровать». Жан-Поль создает остро сатирический образ: «Подобные гибкие паразитические ростки уклоняются от каждого удара сатиры, — отмечает писатель. — Эти податливые, кающиеся, бессильные и бесцветные кроткие создания крадут счастье, кассовую наличность, женскую невинность, должности и доброе имя, и они вполне подобны мышьяку, который, когда он по-настоящему ядовит, бывает совершенно белым, блестящим и прозрачным».

Для настроений Жан-Поля показательно, что он клеймит не только дворян, но и богатых бюргеров. Якоб Эрман, в прошлом служитель амстердамской биржи, — «биржевой пономарь» — шел к богатству темными путями, не брезгуя никакими занятиями, вплоть до откупа налога с непотребных женщин. Это — бесстыжий эксплуататор, который морит каждого служащего голодом, «словно борзую, чтобы заставить его бегать проворнее, чем пальцы виртуоза на клавиатуре». Эрман черств и «оказывает людям столько морального кредита, сколько они имеют коммерческого».

В романе «Зибенкез» повсюду обнаруживается критическое отношение к феодальным порядкам. Как бы хитро ни были сплетены речи Зибенкеза, какими невероятными дурачествами ни были бы проделки героя и его друга (обмены фамилиями и документами, симуляция смерти Зибенкезом и т. д.), эти проделки и эти речи в какой-то мере являются попытками героев отстоять себя от феодального угнетения. Но применительно к «Зибенкезу» вспоминаются адресованные Жан-Полю слова Белинского: «Все это прекрасно, но всего этого мало...» [17]. Роману свойственна расплывчатость, тенденция предлагать читателю «вместо мыслей» «самый процесс мышления» [18], нагромождение добросердечных излияний. Борясь против филистерства, Жан-Поль будто остается на почве филистерской мелочности и, по словам Гейне, подает «целые умственные леса» «в обыкновенной миске, в качестве салата» [19]. Отсюда темнота и причудливость стиля, для характеристики которого Белинский приводит иронические слова французского критика и публициста Филарета Шаля: «Это хаос вводных предложений, подразумеваний; карнавал мыслей и языка ...периоды на трех страницах, без знаков соединения, состоящие изо ста фраз.. подобия на подобиях, заимствованные у искусств, у ремесел, у самой глубокой учености. И в этом лабиринте нет ариадниной нити, чтоб показать вам дорогу» [20]. Однако вопрос, есть ли все-таки в хитрых построениях Жан-Поля, ариаднина нить, не так прост. Причудливая игра иронии, восходившая к Стерну и до предела изощренная немецкими романтиками, отражала обогащенное и усложненное по сравнению с просветителями миросозерцание. «Разорванность» романов Жан-Поля так же, как «Люцинды» Фр. Шлегеля или «Годви» Брентано, передавала разорванность и противоречия романтического миросозерцания. Современниками Жан-Поль почитался мастером романти-

[17] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 238.

[18] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6. М.— Л., 1958, стр. 246.

[19] Там же.

[20] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 233.

ческой композиции, а, например, Шуман, высоко его ценивший, говорил, что «от него больше научился контрапункту, чем от своего учителя музыки».

В романе «Титан» определеннее, чем в «Зибенкезе», выступают романтические черты, особенно явственные в характеристике и контрастном противопоставлении героев — энтузиаста Альбано и его антипода — ложного «титана» эгоиста Рокероля. В «Титане» Жан-Поль в свойственной ему манере развивает выдвинутую Гельдерлином (в романе «Гиперион») тему воспитания гражданина, борца за лучшее будущее — титана, приносящего людям свободу и счастье. Само заглавие романа Жан-Поля созвучно штюрмерским традициям и преемственно связано с заглавием романа Гельдерлина. Применительно к главному герою — республиканцу-руссоисту Альбано, мечтающему о социальных преобразованиях в Германии, — наименование «Титан» надо понимать как обозначение бога Солнца — титана Гелиоса, сына Гипериона.

Действие развертывается на фоне необычайно широкой для немецкого романа того времени панорамы общественных порядков Германии конца XVIII в. Жан-Поль смело обрисовал гнусную нравственную атмосферу в мелких княжествах. Англичане или французы могут рассматривать историю своей страны в связи с мировой историей, — говорит Жан-Поль. — «Деяния же гааргаарских, байретских, мекленбургских отцов страны, напротив, дают гнилым зубам грызть пустые орехи...». Меткие гротескные зарисовки жизни княжеств у Жан-Поля оказали влияние на Гофмана и способствовали заострению сатирической линии в его произведениях. В «Титане» показана свирепая грызня гааргаарского и гогенфлисского двора, не брезгующих никакими средствами для достижения корыстных целей. Гааргаарский двор, устраивая брак своей принцессы с гогенфлисским принцем, принимает меры, чтобы принц оказался неспособным иметь потомство. «Порядочность, — саркастически отмечает автор по этому поводу,— полностью исключает в высших сословиях убийство, бесчестность и т. д., но, конечно, в известных пределах».

Жан-Поль часто облекает насмешку в форму притворной защиты немецких порядков. «Как государственный деятель ни рассматривал бы государство, — то ли как казармы, то ли как тюрьму, то ли как европейскую колонию в Европе, — ему, — пишет Жан-Поль, — никак нельзя отказать в праве проверять всю переписку».

Показав разные проявления немецкой общественной жизни, начиная от злодейства князей и кончая смешными деталями, вроде того, что во время коронации была такая сутолока, что «каждый успел проклясть раньше, чем присягнул», — автор подводит читателя к серьезному выводу: со всем этим не разделаться одной насмешкой. «Бывают такие люди и такие времена, когда ничто не может дать удовлетворения справедливому человеку, кроме ударов, которые он наносит», — пишет Жан-Поль.

Роман заострен против реакционного романтизма. Жан-Поль рассеивает ореол романтического величия и таинственности, которым вначале окружен мрачный, эгоистичный и уверенный в своем превосходстве над окружающими Рокероль, сын гогенфлисского министра де Фруле. Рокероль, в жилах которого «текли как бы растворенные в ртути металлы» [21], казался наивному Альбано то Карлом Моором, то Гамлетом, то Эгмонтом. Однако Рокероль, рано пресытившийся молодой дворянин, «дитя и жертва века», совсем не был героем. Свою «исключительность» он доказывал, унижая соблазненных им женщин. Ему кажется поэтическим замысел обманом овладеть возлюбленной друга — Линдой. Он достиг цели, подделав почерк и голос Альбано. Страсть для Рокероля не отделима от горя, смерти, убий-

[21] Jean Paul Werke, Bd. I. Hrsg. von R. Wustmann, S. 99.

ства. Когда он наслаждается унижением Линды, в его воображении возникает образ Калигулы, замышлявшего пытку любовницы; когда слепнет его сестра, он испытывает «эстетическое наслаждение от созерцания этой убийственной трагедии». Рокероль рисовался обреченностью, любил появляться на кладбище, говорить о близости смерти. Добившись поругания чувств Линды и Альбано, которое стало «целью и средоточием дикого круга его стремлений» [22], Рокероль лицедейски, на людях, кончил жизнь самоубийством.

В «Титане» дана критическая характеристика романтика иенского склада Шоппе (изображенного в «Зибенкезе» под одним из своих прежних имен — Лейбгебер). Шоппе отговаривал Альбано сражаться в войсках революционной Франции против немецких феодалов. Он считал, что нужно было бы идти сражаться и принести себя в жертву мировому духу, только если бы народное восстание было провозглашено архангелом Михаилом, а в громе орудий зазвучала бы музыка, как в музыке Генделя впервые зазвучал гром орудий. Когда же дело доходит до революционной войны, ведущейся ради определенных целей, а не вообще во имя «мирового духа», то Шоппе отказывается от нее и иронизирует над революционерами [23].

Субъективная философия привела Шоппе к помешательству. Он говорит: «Кто, шутки ради, так часто, как я, читал Фихте и его генерал-викария и мозгового слугу Шеллинга, тот в конце концов может сам уверовать, что его „я" создает „себя" и „себя" вместе с тем прочим, что многие называют миром». Измученный навязчивой идеей, что его преследует собственное «я», «чистое интеллектуальное „я"» — «бог богов», Шоппе сошел с ума.

Порочному двору, а также мрачным себялюбцам и опустошенным скептикам в романе противостоят высокие героические души и честные простые люди. Такова показанная без идеализации, но с любовью семья скромного ландшафт-директора Верфрица, воспитателя Альбано, с которой связаны самые дорогие воспоминания юноши.

Положительных героев Жан-Поль постоянно показывает в единстве с природой. Созерцание «высокой природы» он считает одним из верных средств воспитания гуманности. То одухотворенные мифологическими ассоциациями, то довлеющие себе в своем величии возникают в «Титане» горы, которые «держат высоко против солнца сверкающий щит ледников», леса, мечтательные парки и гармонирующие со всей романтической настроенностью романа ночные пейзажи.

Судьба главных героев окружена таинственностью, реальное переплетается с фантастическим. Сын владетельного князя Альбано де Сесара, как и герой романа «Геспер» Виктор Горион, не знает своего отца, и его происхождение постепенно открывается ему в темных речах чревовещателя. Мистической дымкой, так же как любовь Виктора к Клотильде, окутана любовь Альбано к суеверной, экзальтированной, обреченной на смерть сестре Рокероля — Лиане, периодически слепнущей и прозревающей. После кончины Лианы его охватила столь же романтичная страсть к Линде де Ромейро. Эта напоминающая Люцинду Шлегеля «титанида» властным характером и юноноподобной внешностью противоположна робкой и хрупкой Лиане. Линда — романтическая индивидуалистка; свобода для нее — в полной безответственности, любовь — в подчинении возлюбленного, триумф любви — в его самоубийстве.

Романтичны и эти образы, и изображение зависимости героев от роковых сил, и контрасты между героями, и усложняющие роман мотивы

---

[22] Там же, т. II, стр. 386.
[23] Там же, т. II, стр. 346—348.

непонимания героями истинных отношений между ними, и мотив двойников: Альбано — Рокероль, Лиана — Идуана, Шоппе (бывший Лейбгебер) — Лейбгебер (бывший Зибенкез).

Жан-Поль в приподнятом духе подает романтическую личность Альбано, от которого зависит судьба княжества. Альбано по склонности — мечтатель и неохотно спускается «на грязный перешеек обычного бытия». Альбано стал жертвой феодальных порядков с первого дня жизни. Его отцом был князь Гогенфлиса; скрывший рождение сына из обоснованного опасения, что правители соседнего Гааргаара, потенциальные наследники княжества, ни перед чем не остановятся, чтобы устранить принца. Отданный на воспитание в бюргерскую семью, а затем живший на положении простого дворянина, Альбано лучше узнал окружающее, чем если бы рос как принц. По мысли Жан-Поля, именно бюргерское воспитание подготовило Альбано к пониманию долга правителя. Альбано разглядел цинизм и распущенность двора, злодейства сановников-интриганов — министра де Фруле и гааргаарского агента Бувро.

Образ Альбано бесконечно возвышается, когда он преодолевает благодушие, присущее многим положительным героям Жан-Поля. Альбано научился ненавидеть и порой ему казалось, что только революционная, на французский манер, война против угнетателей может принести мир: «Krieg» dies Wort allein gab Albano Frieden... Er rüstete sich zur Reise nach Frankreich...» [24] Здесь Альбано приближается к героям гельдерлиновского «Гипериона», поднявшим оружие в защиту революции.

В образе Альбано не следует видеть идеал просвещенного монарха; Альбано наделен чертами штюрмерских бунтарей и немецких демократов, верных Французской революции. Усвоивший идеи Руссо, который помог ему критически подойти к своему времени, «подняться над веком», Альбано не мог быть изображен правителем при существовавших в Германии условиях. Жан-Поль заканчивает роман как раз тогда, когда Альбано должен стать князем. Программа Альбано была лишь идеалом. В сравнении с этим идеалом, который опирался на уверенность в необходимости лучшего правления («Zuversicht einer bessern Regierung» [25]), наглядно обнаруживается порочность немецкой государственности. В монологе Альбано Жан-Полем зашифрована продуманная республиканская программа. Альбано «пылал, воодушевленный братской любовью к людям и жаждой деятельности». Представляя себя князем, он мечтал о «цветущих полях и радостно оживленных городах мудро управляемой страны». Его не удовлетворяет та свобода, которая, хотя бы теоретически, была мыслима в монархической Германии; его задача — добиваться совсем иной, настоящей свободы. Он намеревался не «только защищать свободу, создавать и выращивать ее», но быть правителем, чтобы «формировать самоуправляющихся граждан» [26]. Для понимания соотношения творчества Жан-Поля и творчества Гельдерлина существенна идентичность этой идеи с главной мыслью республиканской речи Эмпедокла у Гельдерлина к народу («Стыдитесь вы!.. Вы стары для царей... И не помочь вам, когда в себе вы помощь не найдете»).

В заключительных главах романа «Титан» образ Альбано вырастает в символ, воплощающий поражения и надежды немецкого народа. Стиль Жан-Поля становит сжатым, напряженно патетическим, близким к свободным ритмам стихотворения в прозе: «Что мне осталось? — спрашивает Альбано после тяжелого поражения.— Безбрежное горе в сердце,— но также и сердце. Пусть оно опустошено, оно твердо, крепко, горячо. Утрачены возлюбленные, но не любовь. Цветы сломаны, но не ветви. Я еще

[24] Jean Paul Werke. Bd. II. Hrsg. von R. Wustmann, S. 414.
[25] Там же, стр. 248.
[26] Там же.

стремлюсь и жажду; прошлое не похитило у меня будущего. Еще целы руки — могу обнять, могу взяться за меч...» [27]. Как Гельдерлин, Жан-Поль был уверен — прошлое не похитило будущего у его родины.

В 1804 г. Жан-Поль переехал в Байрейт. Во время наполеоновских войн писатель выступил с серией смелых политических статей, в которых боролся с реакцией и защищал преобразования, совершившиеся в Германии в результате Французской революции. Вокруг него группируется прогрессивно настроенная молодежь, и он пользуется известностью и уважением. Жан-Поль становится одним из самых популярных немецких писателей во Франции, в России, Англии, США.

В байрейтский период Жан-Поль выпустил, кроме статей и работы по теории искусства «Введение в эстетику» («Vorschule zur Aesthetik», 1804), несколько больших романов: «Годы шалостей» («Flegeljahre», 1804—1805); написанный в развитие идей «Эмиля» Руссо педагогический и антивоенный роман «Левана, или учение о воспитании» («Levana, oder Erziehlehre», 1807); роман «Комета, или Николай Маргграф» («Der Komet, oder Nikolaus Marggraf», 1820—1822), в котором автор не только вышучивает резче, чем обычно, непрактичного энтузиаста, но едко критикует политическую жизнь Германии после победы реакции в 1815 г.

Юмористический роман «Годы шалостей» свидетельствует о появлении у Жан-Поля известной тенденции к ограничению крайностей романтической фантазии и композиционной причудливости своих произведений. Мечтательный Вальт не может добиться осуществления своих прав — получения негаданно отказанного в его пользу наследства — без содействия своего брата Вульта, не столь идеального, но житейски более закаленного человека. Традиционный для Жан-Поля сюжет развернут на довольно широком фоне немецкой жизни. В романе присутствует и весьма неопределенном виде элемент социальной утопии, например, завершающий книгу символический сон Вальта о «праведной стране» («das rechte Land»). Видимо, в связи с проблемами, возникавшими по мере наполеоновского завоевания Германии, Жан-Поль проявляет возрастающий интерес к славянскому миру. Героиня его романа, в которую влюблены Вальт и Вульт,— полька Вина Заблоцка. Примечательно упоминание в романе Суворова и его «почетного прозвания» — князь Италийский («Ehrenname Italiskoi») [28]. Та форма, в которой титул Суворова транскрибирован Жан-Полем, дает основание предположить, что писатель опирался на существовавшую в Германии устную традицию.

Во «Введении в эстетику» сказались реалистические искания Жан-Поля. Освоив эстетическое учение Канта и считаясь с опытом романтиков, Жан-Поль в главном следовал традиции Лессинга и определял искусство как «изящное (умственное) подражание природе» [29]. В соответствии со взглядами романтиков Жан-Поль делит искусство на «греческое», или «пластическое», и на «романтическое». Романтическое он определяет как «прекрасное без ограничений, или прекрасное бесконечное». Элементы определяемого таким образом романтического Жан-Поль находит и в античной поэзии.

Жан-Поль под влиянием иенских романтиков связывал романтическое с религией — «романтичной», согласно его мнению, поскольку она исходит

[27] Там же, стр. 422
[28] Там же, т. III, стр. 475.
[29] Там же, т. IV, стр. 75.

Белинский при работе над статьей «Разделение поэзии на роды и виды» учитывал «Введение в эстетику» Жан-Поля, многократно ссылался на нее, находя, например, совершенно справедливой и глубоко основательной мысль, что «лирическая поэзия есть основная стихия всякой поэзии» (В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 14).

из утверждения бесконечности в области духа, рассматривая как конечное только телесное. Однако он отвергал узкое представление, что романтизм развивался исключительно на почве христианства.

Большое положительное значение для укрепления эстетики прогрессивного романтизма и реализма в немецкой литературе имело положение Жан-Поля, что романтизм должен проникать в современную действительность. Жан-Поль в данном случае шел в том направлении, что и основоположники критического реализма XIX в., например, Пушкин и Стендаль, выступавшие с таким определением «истинного романтизма», под которое вполне подходил реализм.

Для Жан-Поля основа высших достижений как «пластической», так и «романтической» поэзии была в глубоком проникновении в действительность. «Кто,— восклицает он,— проследил и осветил действительность дальше, вплоть до ее величайших долин, вплоть до каждого укрывшегося там червячка, чем эти близнецы поэтического неба — Гомер и Шекспир!» [30] Говоря о «северной» (романтической) поэзии (Шекспир, Гете и Шиллер), Жан-Поль сравнивал ее с эоловой арфой, в мелодиях которой звучит «буря действительности» (der Sturm der Wirklichkeit). В этом плане характерен упрек Жан-Поля Тику, что тот слишком погружен в романтическое и немецкое прошлое, чтобы быть способным понять и представить современность («...um eine Gegenwart anzunehmen und darzustellen»).

Жан-Поль считал фихтеанцев и иенских романтиков «нигилистами в поэзии». Он видел в их субъективизме отражение эгоизма, характерного для эпохи, намекая, что сужение Новалисом мира до своего «я» может быть результатом провинциализма немецкой жизни и бедности жизненного опыта. Одновременно Жан-Поль выступает против названных им «материалистами в поэзии» поверхностных эпигонов Просвещения, стоявших за простое копирование действительности.

Большое внимание во «Введении в эстетику» уделено проблеме комического, но теория Жан-Поля в этом пункте несколько отставала от его практики писателя-сатирика. Полемизируя с положением Канта, будто смешное возникает вследствие внезапного разрешения ожидания в ничто, Жан-Поль, однако, так же, как и Кант, находит источник смешного в субъекте [31]. Смешное Жан-Поль характеризует (путем противопоставления кантовскому определению «высокого») как представляющееся бесконечно малым. Такое суждение не способствовало преодолению недостатков немецкой сатиры, и так грешившей мелочностью. Отталкиваясь от известной дефиниции Канта, что «высоко то, одна мысль о чем уже доказывает ту способность духа, которая превышает всякий масштаб внешних чувств» [32], Жан-Поль полагал, будто предпосылка юмора — способность духа подыматься над материей, способность юмориста «в идее» торжествовать над действительностью. На деле это могло вести к замене плоского убожества высокопарным.

Юмор, как смех сквозь слезы, был особенно близок писательскому складу Жан-Поля, и он, исходя из специфического опыта собственного юмора, в котором насмешка очень часто сочеталась с умилением, настаивал на разграничении комического и сатиры. Сатира представлялась ему слишком холодным, слишком безучастным изображением пороков. Отсутствие сатирического элемента в смешном Жан-Поль считал достоинством. Он даже ссылался на комедии Лопе де Вега и на «Дон-Кихота» как на произведения, якобы не содержавшие сатирического элемента и вообще не задававшиеся целью серьезно отразить общественную ситуацию. По мнению Жан-Поля, значительные произведения могут создаваться в рамках

[30] Jean Paul Werke, Bd. IV. Hrsg. von R. Wustmann, S. 77.
[31] Там же, стр 149, 158.
[32] И. Кант. Критика способности суждения. СПб., 1898, стр. 106.

безобидно комического — шутки, «не имеющей никакой другой цели, кроме собственного бытия» [33].

Однако в творчестве самого Жан-Поля годы, последовавшие за изданием «Введения в эстетику», были временем расцвета общественно-насыщенной публицистики и серьезной политической сатиры. Из его публицистических произведений этого времени наиболее важны «Проповедь мира Германии» («Friedenspredigt an Deutschland», 1808), «Рассвет для Германии» («Dämmerungen für Deutschland», 1809), автобиографический очерк «Правда из жизни Жан-Поля» («Wahrheit aus Jean Pauls Leben»), начатый в 1812 г. и изданный полностью после смерти писателя, и «Политические проповеди на великий пост в Страстную неделю Германии» («Politische Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche», 1816) [34].

В публицистике 1808—1816 гг. Жан-Поль выступил как крупный политический мыслитель. В этот трудный период он оказался в числе выразителей и защитников действительных интересов немецкого народа. Поняв сложное положение, создавшееся в Германии в результате завоевания, он разошелся с большинством романтиков в оценке событий и в направлении поисков выхода. Жан-Полю было чуждо «французоедство» реакционеров. Напротив, он призывал немцев, чтобы отстоять себя, учиться у французов. В соответствии с действительным положением вещей [35], надежнейший путь к освобождению Германии он видел в достижении уровня общественного развития Франции. Эту глубокую мысль не заслоняет ни характерная для Жан-Поля витиеватость формы, ни неожиданные образы. Он пишет: «Как некий папа только возведением двенадцати христианских алтарей защитил Колизей от христианских разрушителей, так *и мы ничем не могли бы столь хорошо обороняться от французов, как усвоением их же преимуществ*» [36].

Одно время Жан-Поль полагал, что роль объединителя Германии может сыграть Наполеон, но говорил об этом без увлечения, подсказывая, что лучше, чтобы эта миссия была осуществлена не Наполеоном. Жан-Поль с иронией заметил, что деятели вроде Наполеона лишь вербуют людей в герои: «Если небо не послало такого спасителя, то *народ должен организоваться*, в соответствии с идеей, которая приносит победы» [37].

Когда характер политики Наполеона проявился яснее, то в 1809 г. в «Рассвете для Германии» Жан-Поль выступил против «отравляющего поклонения» завоевателям. Жан-Поль оспорил рассуждения Шеллинга о «почти божественном праве завоевателя», иронически заметив философу, что его давно опровергли грабители из притчи, отстаивавшие перед Александром и Цезарем такое же «право» для себя [38].

Жан-Поль с исключительной прозорливостью оценил и защищал прогрессивные сдвиги, которые произошли в Германии в результате революционных и наполеоновских войн. По мнению Жан-Поля, войны конца XVIII — начала XIX в. обнаружили ранее существовавшие пороки немецкого общественного устройства. «Старое мы потеряли раньше, чем наши сражения, а новое — это, скорее, противоядие, чем яд» [39].

Помня о бедствиях, пережитых Германией в ходе европейских войн, «насквозь пробивавших ее огнем своих орудий», Жан-Поль диалектически

---

[33] Jean Paul Werke, Bd. IV. Hrsg. von Wustmann, S. 163.

[34] Большую роль в изучении и популяризации публицистики Жан-Поля сыграло издание, осуществленное в 1951 г. немецким ученым Гербертом Скурла. Jean Paul. Dämmerungen. Hrsg. von H. Scurla. Berlin, 1951.

[35] См. характеристику исторической обстановки в Германии этого времени.— В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 161.

[36] См. «Friedenspredigt an Deutschland».— Jean Paul. Dämmerungen, S. 263. Курсив наш.— *Н. Б.*

[37] Там же, стр. 245. Курсив наш.— *Н. Б.*

[38] См. там же, стр. 281.

[39] Там же, стр. 246.

сформулировал свое отношение к наполеоновским войнам: «Все то, что не рана,— бальзам для страны» [40].

Одним из первых Жан-Поль понял, что удары, нанесенные Германии, пробудили немецкий народ: «Одновременно с немецкими ранами,— образно писал он,— открылись и немецкие уши». Жан-Поль видел, что эти удары способствовали возникновению в немецком народе новых сил: «Новое время вызывает к жизни новые силы» [41]. Оценив значение прогрессивных сдвигов начала XIX в., Жан-Поль призывал народ не терять в годину бедствий надежды и мужества. Он намеренно двусмысленно назвал свою работу «Dämmerungen für Deutschland» — «сумерки» и «рассвет» в одно и то же время. Что с первого взгляда кажется сумерками Германии, на самом деле — рассвет для нее.

Важным моментом в политической деятельности Жан-Поля была борьба против войн, которую он считал своим гражданским долгом, веря, что не вечно «человечество будет организацией для насаждения бесчеловечности» [42].

Жан-Поль пытается взглянуть вперед и ставит вопрос об уничтожении войн в будущем: «Война в конце концов сама погибнет на войне. Ее усовершенствование приведет к ее уничтожению... И, при беспредельном развитии химии и физики, кто поручится, что не будет открыт такой инструмент уничтожения, который, как мина, одним ударом начинает бой и завершает его? И вот, после того как враг даст ответный удар, к вечеру кампания будет закончена... Яд разъедает свой сосуд... Земное развитие должно привести к миру...» [43]

Писатель предостерегал немцев против военной пропаганды, считая ее более опасной для Германии, чем поражения. Он напоминал, что военачальник начинает с того, что зажимает в тиски собственный народ, призывал «опасаться эпохи, в которую орудия отбивают часы». Жан-Поль осудил немецких государей, «постоянно объявляющих войны и превращающих все сословия в одно воинское сословие, а школы — в военные и фехтовальные училища до тех пор, пока и плуг, и перо, и инструменты всех муз не станут лишь приводным и пропагандистским механизмом надвигающейся военной машины...» [44]

Жан-Поль красноречиво рассказал о том, как много выиграют народы, «если крупное государство пожелает использовать для мирного строительства только половину материалов, которые оно сжигает для войны, и если бы оно, хотя наполовину меньше, чем тратит на формирование извергов, расходовало на формирование людей...» [45]

Такие мысли, естественно, встречали непонимание, цензурные рогатки, сопротивление националистов, и писатель предупреждал читателя в предисловии к «Проповеди мира для Германии», что не может сказать всего, что думает.

Обращаясь к немцам, к народу, Жан-Поль старался осветить события с точки зрения будущего: «Действуйте и надейтесь! За ближайшим прошлым не забывайте предыдущей истории так же, как и многообразного будущего; как в долгий день в Швеции вечерняя заря переливается в утреннюю, без разделяющей их ночи, так и теперь слились воедино страх и надежда, вечер на Западе и утро на Востоке: значит восход солнца недалек. Аминь!» [46]

---

[40] «Friedenspredigt an Deutschland».— Jean Paul. Dämmerungen, S. 243.
[41] См. там же, стр. 238.
[42] Там же, стр. 272.
[43] Там же.
[44] Там же, стр. 243.
[45] Там же, стр. 277.
[46] Там же, стр. 264.

Фарнгаген фон Энзе рассказал в воспоминаниях о разговоре с Жан-Полем в 1808 г.: «Со стороны Жан-Поля в изобилии посыпались упреки. Например, по поводу лекций Адама Мюллера, по поводу Фридриха Шлегеля, Тика и других. Он высказывал мнение, что немецкие писатели должны были бы всегда ориентироваться на народ, а не на высшие сословия, в которых все погибло и потеряно». Фарнгаген, близкий в то время к националистически настроенным романтикам, осудил «Проповедь мира для Германии», но во время разговора с Жан-Полем был поражен его «чистейшими патриотическими убеждениями» и признал, что все, что Жан-Поль говорил о Германии, «было глубоким, рассудительным, сердечным, мужественным, немецким до мозга костей».

Жан-Поль, подобно Гете и Зейме, глубже других современников понимал сложность развития Германии, для которой, в борьбе с феодализмом и раздробленностью, оказались исторически полезными, с одной стороны, революционные и наполеоновские войны, а с другой — освободительная война 1813 г. против Наполеона. Диалектика исторического развития Германии этого времени была раскрыта Энгельсом, писавшим о «родстве этого гигантского народного дела» (Энгельс имел в виду Французскую революцию) с народным подъемом 1813 года»[47], и позже Лениным в статье «Несчастный мир»: «...История шла через всю эту необычно богатую войнами и трагедиями (трагедиями целых народов) эпоху вперед от феодализма — к „свободному" капитализму»[48].

Исторический оптимизм Жана-Поля был основан на понимании событий начала XIX в., когда открылась возможность для «прекрасных нововведений на пользу общему духовному и материальному благу». Жан-Поль видел в бурном периоде, в который он жил, «жерминаль» (Keimmonat) Германии: «Никогда старое оцепенение не вернется в новый месяц всходов»[49],— писал он. Оптимизм Жан-Поля был связан с его демократическими убеждениями. Он понял, что патриотическое сознание немецкого народа выросло в ходе наполеоновских войн. «Немцы любят теперь в немцах немецкое больше, чем раньше,— писал Жан-Поль, полушутя-полусерьезно предлагая начать летоисчисление в Германии от поражения 1806 года, пробудившего народ.

Жан-Поль с демократических позиций характеризует отношение разных классов к родине: «В целом любовь к Германии никогда не уходила от среднего сословия и народа: народ твердо хранит ее живой в сердце, среднее сословие — отпечатанной на бумаге, и только высшие классы частенько давали ей уйти»[50].

Жан-Поль стоял за искоренение феодализма в Германии и, полагая, что довольно немцам метаться между Австрией и Пруссией, ставил вопрос о создании общегерманского Союза князей под покровительством Наполеона при условии длительного мира. Это, по-видимому, было программой-минимум для Жан-Поля. Еще более важно, что писатель-демократ смело выдвинул идею создания, по образцу Швейцарии, Германской Республики («schöne Eidgenossenschaft auf der Ebene»[51]), что для того времени было программой-максимум демократического объединения Германии.

Белинский, незнакомый с боевой публицистикой Жан-Поля и упрекавший его за негражданственность, все же был убежден, что «Жан-Поль всегда будет находить себе в Германии обширный круг читателей, а Гер-

---

[47] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 367.
[48] В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 31—32.
[49] «Friedenspredigt an Deutschland».— In: Jean Paul. Dämmerungen, S. 264.
[50] Там же, стр. 248.
[51] Там же, стр. 247.

мания всегда с любовию будет воспоминать о нем, как воспоминает возмужалый человек о добром и умном учителе своей юности...» [52]

Берне, Гейне, писатели «Молодой Германии» были наследниками Жан-Поля. Они восприняли и развили особенности его писательской манеры, в которой своеобразно сочеталась романтическая приподнятость и красочность слога с политически острым, ироническим, и «возвращающим на землю» подтекстом. В речи памяти писателя, произнесенной в 1825 г., Берне назвал Жан-Поля певцом бедняков, звуки лиры которого смешивались с рыданиями несчастных. О его политической сатире Берне говорил: «Жан-Поль метал молнии своих порицаний..., его сарказм впивался подобно острым зубам... У него было прекрасное вооружение, меткий глаз и верная рука. Он любил их пускать в дело, направляя свой юмор на двор и князей... Он стремился... сохранить от опустошений поля бюргеров и крестьян» [53] Гейне, смеявшийся над причудливостью стиля Жан-Поля, воздал ему должное как писателю, который «целиком отдался своему времени». Стремление не отделять жизнь от писательства, политику от искусства, быть одновременно художником и трибуном сделало Жан-Поля по «основному своему направлению» предшественником Гейне и всего движения «Молодой Германии» [54].

---

[52] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений в 13 томах, т. VIII, стр. 234.

[53] Л. Берне. Полное собрание сочинений, т. III. СПб., 1901, стр. 786 и 788.

[54] См. Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 244, 246.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛЬ И ИЕНСКИЕ РОМАНТИКИ

Романтическое движение в Германии возникло в середине 90-х годов и играло большую роль во всей немецкой художественной жизни первой половины XIX в., особенно до 1815 г. Романтизм подхватил начинания Гердера, юного Гете, Шиллера, Бюргера, других штюрмеров, Форстера и обогатил немецкую культуру, а также культуру других стран, поскольку немецкие романтики стояли у истоков романтического движения в Европе. Романтики сблизили искусство с национальными народными традициями, сделали его красочно-фантастическим и в то же время более простым, доступным широким кругам народа, придали ему бо́льшую задушевность.

Романтики, пытавшиеся решать насущные вопросы современности в свете национального опыта прошлого, способствовали широкому распространению исторического подхода к действительности, создав предпосылки для расцвета реализма в XIX в. и обеспечив условия для перелома в развитии гуманитарных наук. Они подготовили критический реализм также самим содержанием своего творчества, ибо подвергли критике и осудили устанавливавшийся буржуазный строй.

Романтизм способствовал взлету творческого воображения и сыграл исключительно большую роль в лирической поэзии и музыке, выдвинув таких лириков, как Гельдерлин, Новалис, Брентано, Эйхендорф, Шамиссо, Уланд, наконец, Гейне, такого музыкального гения, как Шуберт, и целое созвездие композиторов-романтиков от Вебера, Э. Т. А. Гофмана и Мендельсона до Шумана и Вагнера. В музыковедении все основное направление европейской музыки XIX в. от Шуберта и до Чайковского до сих пор именуется романтическим.

Романтический оттенок приняло даже позднее творчество Шиллера и Гете, их лирика и драматургия. Сами романтики, прежде всего Клейст, тоже внесли большой вклад в немецкую драматургию. Романтическое обновление прозы у Жан-Поля, Вакенродера, Тика, Клейста, братьев Гриммов и, конечно, у Гофмана, непосредственно подготовило критический реализм XIX в.

Фридрих и Август Вильгельм Шлегели были основоположниками литературоведения как науки. Ученые-романтики необычайно расширили круг литературного исследования и попытались раскрыть общий процесс исторического развития мировой литературы. Обращение к национальной традиции, к родному ландшафту содействовало подъему живописи, и в ней выявились заметные дарования: Рунге, Фридрих, Швинд, Овербек, Корнелиус, позже — братья Фейт, Л. Рихтер, Ретель, Каульбах.

Однако в силу исторической отсталости Германии в немецком романтизме наблюдались сильные реакционные тенденции. Фридрих Шлегель и Новалис, Арним и Клейст, многие из поэтов периода антинаполеоновских войн 1806—1815 гг. пришли к тому, что противопоставили справедливо отвергаемой ими буржуазной современности идею сохранения феодальных

учреждений и чуть ли не воссоздания империи по образцу средневекового государства Гогенштауфенов. Реакционно-романтическая идеология пустила в немецких условиях глубокие корни, и Гегель, Гете, Гейне, Берне, младогерманцы вели с ней долгую и упорную борьбу.

Первые литературные кружки писателей-романтиков сложились в 1798—1802 гг. в Иене и в 1805—1809 гг. в Гейдельберге. В Иенский романтический кружок входили Фридрих Шлегель и его брат Август Вильгельм Шлегель — бывшие главными теоретиками кружка, Новалис, Вильгельм Вакенродер, Людвиг Тик; к ним одно время были близки философы — вначале Иоганн Готлиб Фихте (1762—1814), затем Фридрих Вильгельм Шеллинг (1775—1854) и, в разной степени, многие другие представители немецкой интеллигенции, например, теолог и моралист Фридрих Шлейермахер (1768—1834).

До 1796—1797 гг. будущие иенские романтики находились под влиянием просветительских и штюрмерских взглядов, воспринимали опыт Гердера, Шиллера, Форстера и придерживались, в целом, прогрессивных воззрений. Ранняя литературная деятельность Вакенродера, Тика, А. В. Шлегеля и в первую очередь Фридриха Шлегеля — «величайшего романтика» [1], по определению Герцена, представляет собой прогрессивный и чрезвычайно важный этап в развитии немецкого романтизма.

В 1791—1796 гг. у Фр. Шлегеля определилась тенденция рассматривать явления в их совокупности и взаимосвязях, тот исторический подход, который отличает литературно-критические работы романтиков.

Реакционный сдвиг во взглядах Шлегелей, Новалиса, Тика начался два-три года спустя после термидорианского переворота, а не во время Французской революции. Таким образом, идеология иенских романтиков первоначально формировалась не просто как реакция на революционную практику якобинцев, но в известной мере как протест против установившихся после революции 1789—1794 гг. буржуазных порядков. Этим объясняется констатированное Белинским наличие «многого истинного и верного» [2] в эстетике Шлегелей и другие достижения иенских романтиков. К ним может быть отнесено положение В. И. Ленина о романтиках вообще, что «сознание противоречий капитализма ставит их выше слепых оптимистов, отрицающих эти противоречия» [3].

Произведения Фр. Шлегеля середины 90-х годов показывают, что он изучал опыт Французской революции и произведения немецкого якобинца Форстера, творчеству которого Шлегель посвятил одну из важнейших работ. Консервативные литературоведы замалчивали значение деятельности Форстера, а между тем именно его труды, первыми гениально обобщившие уроки буржуазной революции, дали толчок развитию принципиально новых моментов, двигавших мысль романтиков дальше по сравнению с просветителями.

Художественное творчество иенских романтиков и особенно эстетические идеи, выдвинутые в 90-е годы братьями Шлегелями и Вакенродером, оказали воздействие на всю немецкую литературу первой половины XIX в. и получили отклик в литературной жизни многих стран. Эстетические идеи Шлегеля оживленно обсуждались в русских романтических кружках. Эти идеи сыграли важную роль в полемике французских романтиков против классицизма, они нашли отражение в «Предисловии к „Кромвелю“» Гюго, сказались в эстетических взглядах Жерара де Нерваля,

---

[1] А. И. Герцен. Дилетантизм в науке.— Собрание сочинений в 30 томах, т. III, стр. 27.

[2] См. В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина. Статья четвертая.— Полное собрание сочинений в 13 томах, т. VII, стр. 270.

[3] В. И. Ленин. К характеристике экономического романтизма.— Сочинения, т. 2, стр. 220.

Фридрих Шлегель
Рисунок А. Буттляр. Гравюра Аксмана

Стендаля и Бальзака 20-х годов. Однако передовые деятели литературы — Стендаль, Гейне, русские революционеры-демократы, извлекая все содержательное из наследия немецких романтиков, отвергали реакционные тенденции этой школы.

Основатель Иенского кружка, Фридрих Шлегель (Friedrich Schlegel, 1772—1829), происходил из ганноверской бюргерской семьи; некоторые ее члены, отец и дядя Фр. Шлегеля, были известны также как литераторы. Литературно-критическая деятельность Фр. Шлегеля начинается с 1791 г., когда он оставил обучение праву в Геттингене и стал заниматься классической филологией и философией в Лейпциге. В Иену он переехал из Дрездена летом 1796 г. Среди ранних произведений Фр. Шлегеля следует выделить работу «Об изучении греческой поэзии» («Über das Studium der griechischen Poesie», 1797), резюмирующую его статьи об античности, и статьи «Опыт о понятии республиканизма» («Versuch über den Begriff des Republikanismus», 1796), «Георг Форстер» («Georg Forster», 1797), «О Лессинге» («Über Lessing», 1797). Здесь можно проследить развитие мысли Шлегеля от просветительства и классицизма к романтизму. Реакционные тенденции начинают появляться у Фр. Шлегеля с лета 1796 г.; они отразились в «Критических фрагментах» («Kritische Fragmente»), опубликованных в 1797 г. в альманахе «Ликей» («Lyceum der schönen Künste», 1797, Bd. I, T. 2), и в особенности во «Фрагментах» («Fragmente»), написанных Фр. Шлегелем при участии других иенских романтиков и напечатанных в журнале «Атеней» («Athenaeum») за 1798 г.[4]

В «Опыте о понятии республиканизма» Фр. Шлегель солидаризируется с идеями Канта, но критикует философа за его непоследовательность. Как и Кант, в 90-е годы Шлегель осуждает «санкюлотизм», но рассматривает его как переходную форму к демократии, утверждая, что санкюлотизм несравненно менее опасен для человечества, чем косная феодальная олигархия. Фр. Шлегель считает необходимым повсеместное установление республиканского строя, приобщение к цивилизации всех народов и создание братства равноправных самоуправляющихся республик[5].

Шлегель положительно оценил даже знаменитое положение якобинской конституции о праве народа на восстание. Провозгласив «законным» (S. 71) восстание против «абсолютно деспотического правления», Фр. Шлегель выступил сторонником революционного изменения существовавших в Германии порядков.

В ранних работах по античной литературе, одухотворенных интересом к республиканскому опыту греков и римлян, Фр. Шлегель продолжал традиции просветителей и штюрмеров. Синтезируя в известной мере взгляды Винкельмана и Гердера, Шлегель рассматривал античное искусство в развитии. В качестве образца он выдвигал не отдельные творения греческого искусства, а его тенденции эпохи расцвета. Под влиянием исследования Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» и параллельно с Шиллером Фр. Шлегель создал работу «Об изучении греческой поэзии», в которой попытался выяснить отличия новой (романтической) поэзии от древней. Античная поэзия, по Шлегелю, выше современной в достижении идеала прекрасного, но современная превосходит ее сознательным, упорным, мучительным исканием недостижимого. Переход к новому искусству Шлегель

---

[4] Важные материалы для понимания развития идей Фр. Шлегеля содержатся в двадцати пяти записных книжках, хранящихся в библиотеках Трира и Марбурга. См. Hans Eichner. Friedrich Schlegel's Theory of romantic poetry.— PMLA, December, 1956, vol. 71, № 5, p. 1018 ff.

[5] Fr. Schlegel. Seine Prosaische Jugendschriften, Bd. II. Hrsg. von J. Minor. Wien, 1882, S. 63—68. Имеется новое издание критических работ Фр. Шлегеля: Fr. Schlegel. Kritische Schriften. Hrsg. von W. Rasch. München, 1956.

рассматривает как известный прогресс, сопряженный, однако, с утратой своеобразного, неповторимого совершенства античного искусства.

Высшим достижением раннего Шлегеля и интереснейшим публицистическим выступлением немецкого прогрессивного романтизма 90-х годов была статья «Георг Форстер»[6]. В этой написанной «с любовью и благоговением» (S. 120) работе Фр. Шлегель защищает идеи великого революционера от филистерства и от нападок на его память в «Ксениях» Гете и Шиллера[7]. Фр. Шлегель взял под защиту произведения Форстера, включая созданные в 1793 г. «Парижские очерки», особенно возмущавшие контрреволюционеров, которые, по саркастическому замечанию Шлегеля, почитали «непростительным, что мыслящий наблюдатель находил неизбежное необходимым» (S. 127).

По Шлегелю, очерки Форстера «несравненно историчнее» всех других работ о Французской революции. Шлегель оттеняет диалектичность мысли Форстера, подчеркивая, что основными положениями его трудов были: «непоколебимая необходимость законов природы и неистребимая способность человека к совершенствованию». Шлегель указывает, что Форстер «никогда не бывал безнравствен», не снимал с индивидов ответственности за действия, совершаемые «под покровом неумолимой необходимости» (S. 128, 129).

Применяя мысли Форстера к периоду установления буржуазных порядков во Франции, Шлегель спрашивает: «Что же, больше никак нельзя *надеяться* на ниспровержение всеобщего господствующего эгоизма?» и дает ответ: можно, если рассматривать исторические события, как Форстер, *во всей их совокупности* (im Grossen und Ganzen, S. 129). Тенденция к универсальности и охвату явлений во всей их совокупности, унаследованная от Гердера и Форстера, стала одной из сильнейших сторон шлегелевского метода исследования истории литературы.

Прогрессивный «исторический подход» Форстера Фр. Шлегель на всем протяжении статьи противопоставляет мелочности — «микрологии» реакционной науки в Германии. Несмотря на те или иные несогласия с Форстером, Шлегель ценит у него не только идею исторического подхода вообще, но его рассмотрение общества в прогрессивном развитии. Шлегель настаивает на том, что «никто из пишущих в прозе немцев не проникнут духом прогрессивного развития так, как Георг Форстер» (S. 122).

Фр. Шлегель приводит слова Форстера: «Быть свободным, это значит — быть человеком», прибавляя, что «каждое биение пульса его всегда деятельного бытия стремится *вперед*» (S. 122). Фр. Шлегеля увлекают зародившиеся в творчестве Форстера романтические черты, и Шлегель отмечает у него «постоянное стремление к бесконечному», развившееся еще со времен кругосветного путешествия с Куком (S. 123).

Шлегель постиг гениальность Форстерова понимания прогресса, выходившего за рамки просветительского мышления и предварявшего выводы Гегеля и идею заключительных сцен второй части «Фауста». Ссылаясь на конкретные высказывания Форстера, Шлегель пишет, что «связь и переплетение различных отраслей знания, их всеобщее расширение до круга общественных вопросов Форстер считал специфичнейшим преимуществом нашей эпохи и прекраснейшим продуктом мирового обмена. В деловой сутолоке крупного морского порта усматривал он прообраз мирного объединения рода человеческого во имя общей цели радостного наслаждения жизнью» (S. 139).

---

[6] Статья переиздана в ГДР в кн.: «Meisterwerke deutscher Literaturkritik». Hrsg. von Hans Mayer, Bd. I. Berlin, 1956.

[7] Полемика Фр. Шлегеля с Гете и Шиллером об отношении к революции началась еще раньше, в 1796 г., когда Шлегель поддержал приверженца революции публициста и композитора И. Фр. Рейхардта.

Фр. Шлегель констатирует факт «всеобщей любви» немецкой публики к Форстеру, объясняя ее тем, что Форстер в полном смысле слова «общественный писатель» (gesellschaftlicher Schriftsteller). По Шлегелю, Форстер так выразил существеннейшее в устремлениях немецкого общества 1790-х годов, что «никто, даже сам Лессинг — Прометей немецкой прозы, не является в такой полной мере общественным писателем, как он» (S. 131—132).

Фр. Шлегель практически обращался к традиции Форстера, он несколько лет спустя после кончины немецкого революционера обосновывал романтические принципы и критиковал Гете «по-форстеровски». Сохранилась заметка Фр. Шлегеля, в которой он пишет, что «совершенный роман должен быть более романтическим произведением искусства, чем „Вильгельм Мейстер", более современным и более в духе античности, философичным, этическим и поэтичным, политическим, либеральным, универсальным, связанным с жизнью общества» [8].

Статья Фр. Шлегеля о Лессинге написана с меньшим пафосом, чем работа о Форстере. Однако критик утверждает в ней революционность Лессинга и стремится отделить великого просветителя от использовавшей его авторитет группы Николаи.

Противоречивость свойственна уже ранним работам Фр. Шлегеля и наиболее заметна в тех случаях, когда возникал вопрос об идеализме, мистике, религии. Одно время Шлегель утверждал, что должно «презирать бога» (письмо к А. В. Шлегелю 8 ноября 1791 г.); вплоть до 1796 г. он возвращался к мысли о создании работы «О благородстве атеизма» [9], критиковал религию, мистицизм, философию чувства Фр. Г. Якоби (статья «„Вольдемар", роман Якоби»), еще в августе 1796 г. он «выходил из себя», возмущенный гернгутерством Новалиса, которое Фр. Шлегель определял как «абсолютную мистику» [10].

Однако Фр. Шлегель в 90-е годы оказался восприимчив к влиянию стоявших на грани мистицизма идей Якоби и нидерландского мыслителя Франца Гемстергейса. В середине 90-х годов, когда Фр. Шлегель критиковал интуитивизм Якоби, его привлекала, так же как и многих современников, например Жан-Поля,— этическая сторона в романе Якоби «Вольдемар» — убеждение, что «добро — отнюдь не пустая мечта» и что «в человеке имеется божественное начало» (S. 211). От этих положений Фр. Шлегель постепенно пришел к восприятию «философии чувства» Якоби в широких масштабах — к утверждению примата чувства над разумом (в том числе и как средства познания), к признанию трансцендентального в человеке и к мистике. В конце концов на самого Ф. Шлегеля распространилось высказанное им применительно к Якоби суждение, что тот вынужден был «броситься в лоно божественного милосердия».

В ликейских «Критических фрагментах», напечатанных вскоре после статьи о Форстере, в середине 1797 г., уже наблюдается некоторый отход Фр. Шлегеля от прогрессивных идей. Критик начинает иронизировать над своими «прежними философскими музыкалиями» с их «яростным революционным стремлением к беспристрастию» (ЛФ 66) [11] и находит, что недо-

---

[8] Цит. по ст.: H. Eichner. Fr. Schlegel's theory of romantik poetry.— PMLA, December 1956, vol. 71, № 5, p. 1028—1029.

[9] См. J. Rouge. Fr. Schlegel et la génèse du romantisme allemand. Paris, 1904, p. 165.

[10] См. там же, стр. 240.

[11] Здесь и в дальнейшем ликейские «Критические фрагменты» (сокращенно: ЛФ) и атенейские «Фрагменты» (АФ) приводятся с указанием их номеров по названному выше изданию Минора. На русском языке избранные фрагменты Фр. Шлегеля в переводе Т. И. Сильман напечатаны в кн.: «Литературная теория немецкого романтизма». Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934.

статком его работы «Об изучении греческой поэзии» якобы было «отсутствие небесполезной иронии» (ЛФ 7).

Однако ирония в ликейских фрагментах пока обоюдоостра: она направлена не только против вчерашних гражданских убеждений критика, но и против религии (например, ЛФ 19 и 30), национализма (ЛФ 116), казенного педантизма (ЛФ 26), а также против эстетики классицизма с ее иерархией жанров и т. п. (ЛФ 60).

В «Критических фрагментах» Фр. Шлегель не расширяет вопросы искусства до общественных вопросов так смело, как в работах об античности, о Форстере, о Лессинге, и уделяет меньше внимания идейной направленности и нравственному содержанию произведений искусства. Еще недавно Шлегель настаивал на значении «нравственного чувства», с которым Форстер подходил к оценке событий Французской революции (S. 129), и выделял как ценнейшее качество произведений Форстера то, что в них в основе всех моральных оценок лежит «живое понятие о достоинстве человека» (S. 124), а в ликейских фрагментах он именует «предрассудком» мысль, что высшая цель искусства заключается в нравственном облагорожении людей, и видит в искусстве, точно так же, как в любви, добродетели, остроумии — «самоцель» (ЛФ 59).

Это положение было направлено против просветителей, против Шиллера 90-х годов, который, разделяя мысль об отсутствии цели у искусства, в то же время считал его, в конечном счете, вернейшим орудием преобразования общества. Согласно изменившейся точке зрения Фр. Шлегеля, интерес к действительности связывает художника: хорошо описать что-либо можно тогда, когда им больше не интересуешься (ЛФ 37).

В качестве средства, которое должно поставить искусство над действительностью, Фр. Шлегель выдвинул иронию. В ликейских фрагментах, в частности, в получивших известность 108-м («Сократическая ирония...») и 42-м фрагментах («Философия, это — истинная родина иронии...»), Фр. Шлегель положил начало теории *романтической иронии*, ставшей одним из краеугольных камней эстетики иенских романтиков.

Фр. Шлегель ставит вопрос о целостно ироническом подходе к бытию в произведениях, «die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie athmen» (ЛФ 42). Художник не может ограничиться отдельными шутками и якобы должен придать всему своему мировоззрению буффонный характер, ввести в произведения «действительно трансцендентальное шутовство». Тогда возникнет «настроенность, которая... безконечно возвышается над всем обусловленным, в том числе над собственным искусством, над добродетелью или над гениальностью...» (ЛФ 42).

Противопоставление искусства «всему обусловленному», т. е. реальному, миру в его взаимосвязях, имело в своей основе неприятие буржуазного убожества. Но «иронически», на словах, поднимаясь над любыми противоречиями, художник рисковал устраниться от реального вмешательства в жизнь. Фр. Шлегель поставил выше политической свободы мнимую свободу художника от действительности, иллюзорно создаваемую посредством иронии. По Фр. Шлегелю, ирония — «это свободнейшая из вольностей, так как посредством иронии человек поднимается над самим собой...» (ЛФ 108).

Субъективизм теории иронии Шлегеля получил развитие в атенейских фрагментах. Давая здесь определение романтической поэзии, Фр. Шлегель писал, в частности, что только «она одна бесконечна, так как она одна свободна и признает своим высшим законом, что воля поэта не терпит над собой никакого закона» (АФ 116). В такой парадоксально заостренной форме мысль Шлегеля была обращена против нормативной эстетики и прежде всего против классицизма. Передовая романтическая литература начала XIX в. восприняла идею свободы художника от всяких догм и пра-

вил, но не принимала субъективизма, прокламировавшегося во фрагментах, ибо стало ясно, что романтическая ирония — «свободнейшая из вольностей», может свестись, как об этом сказал сам Фр. Шлегель, к довольно жалкому праву писателя на «постоянное самопародирование» (ЛФ 108).

Отправным пунктом для теории романтической иронии послужили ранние произведения Фихте, преподававшего в Иене с 1794 г. по начало 1799 г. и поддерживавшего в 1796—1797 гг. дружеские отношения с Фр. Шлегелем. Период идейной близости иенских романтиков с Фихте был кратким: уже к концу 90-х годов под воздействием Шеллинга и «философии чувства» Фр. Якоби романтики разошлись с Фихте и стали переходить к философии, отмеченной религиозным мистицизмом. Даже на первых порах Фр. Шлегель был восприимчив не столько к антифеодальному бунтарству ранних общественно-политических работ Фихте («Востребование свободы мысли от европейских государей, подавлявших ее до сего времени», датировано «последним годом царства тьмы — 1793-м», «К исправлению суждений публики о Французской революции», 1793—1795, «Лекции о назначении ученого», 1794), сколько к субъективно-идеалистическим идеям философской работы Фихте — «Учение о науке» (1-е изд. в 1794 г.), на основе упрощения которых была построена теория романтической иронии.

Фихте, с воодушевлением утверждавший в 90-е годы преобразующую старый мир силу человеческого разума, выступал как поборник деятельного подхода к жизни, поборник практики. Однако Фихте понимал практику идеалистически, прежде всего, как деятельность духа — «я». Существование действительного мира Фихте ставил в зависимость от субъекта, от «я»; действительный мир представлялся философу производным субъекта,— полагающего себя вовне в виде некоего «не-я». Таким образом, свобода и практическая деятельность, которые отстаивал Фихте, на деле могли оказываться абстракциями, далекими от общественной свободы и практики. Мысли Фихте, искренне и пламенно сочувствовавшего Французской революции, в силу субъективно-идеалистического характера его философии могли быть использованы противниками революции. Гейне имел основание говорить, что, когда во Франции дух начали отрицать, «он как бы эмигрировал в Германию и там стал отрицать материю» [12].

Иенские романтики приняли утверждение Фихте о свободе «я», субъекта, который носит в себе весь мир и его законы, властвует над миром, ибо его создал. Романтики, и Фр. Шлегель в частности, конечно, в принципе отдавали себе отчет в том, что Фихте под «я» подразумевал не каждого данного индивида [13], но некое единое абсолютное «я» (= дух), создающее как вообще «не-я», так и все конкретные человеческие «я». Однако иенские романтики были склонны переносить свойства, которыми Фихте наделял абсолютное «я», на эмпирические «я» отдельной личности. Отсюда теоретически и выводилась романтическая ирония, сутью которой было не только требование свободы критики общества, но некоего произвола художника по отношению к изображаемой действительности. Поскольку допускалось, что «я» художника творит мир, то для этого «я» не признавались имеющими силу никакие объективные законы. Получалось, будто художник может иронизировать над всем, над своими чувствами и убеждениями, противоречить сам себе, нарушать внутреннюю логику своих произведений, немотивированно изменять характеры их героев. Наличие у художника определенных принципов, последовательности ведь могло рассматриваться как проявление несвободы его «я». Романтическое пони-

[12] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 241.

[13] См. рецензию Шлегеля: «Niethammers Philosophisches Journal», 1797.— Fr. Schlegel. Jugendschriften, Bd. II. Hrsg. von J. Minor. Wien, 1882, S. 103.

мание свободы личности, помимо художественного произвола, в идее допускало также неограниченное индивидуальное своеволие, независимость от общественных обязанностей и нравственных устоев. В такой причудливой форме осуществлялась романтиками попытка утверждения попранных в феодальной Германии прав личности и освобождения от филистерской морали.

В 1798 г. создается собственно Иенский кружок. У Шлегелей завязывается дружба с Тиком, Шлейермахером, Шеллингом, становится более тесным контакт с Новалисом. Шлегели больше не сотрудничают с И. Фр. Рейхардтом и начинают издавать в Берлине свой журнал «Атеней».

Большую роль в кружке играют Каролина, жена А. В. Шлегеля, и дочь философа Моисея Мендельсона Доротея Фейт (Veit, 1763—1839), оставившая в 1798 г. своего мужа, берлинского банкира Симона Фейта, и последовавшая за Фр. Шлегелем в Иену, куда он возвратился в 1799 г. Активное участие эмансипированных женщин в романтическом движении было новым явлением в интеллектуальной жизни Германии, связанным с воздействием Французской революции.

Необходимо упомянуть писательницу и журналистку, участницу майнцских революционных событий Терезу Форстер (Forster, 1764—1829), дочь филолога Гейне, жену Георга Форстера, впоследствии печатавшую свои произведения под фамилией второго мужа — Людвига Губер (Huber). Широкую известность приобрели также Рахиль Левин (Levin, 1771—1833), с 1814 г. жена Фарнгагена фон Энзе, литературный салон которой в Берлине сыграл заметную роль в жизни Генриха Гейне, сестра Тика София Бернгарди (Bernhardi, 1775—1830), участвовавшая в романтическом движении и бывшая соавтором некоторых ранних произведений Тика, наконец, крупная романтическая писательница Беттина Арним-Брентано (1785—1859). Доротея Шлегель была не только вдохновительницей и сотрудником Фр. Шлегеля, но сама была автором фрагмента романа «Флорентин» («Florentin», 1801) и обработки сказания о Мерлине, включенного в так называемое «Собрание романтических поэм Средневековья» («Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters»). Ее сыновья — И. и Ф. Фейт стали известными художниками.

Выдающимся было участие в романтическом движении Каролины Михаэлис (1763—1809), дочери геттингенского профессора-ориенталиста И. Д. Михаэлиса, бывшей замужем за Бемером, затем за А. В. Шлегелем, впоследствии вышедшей за Шеллинга. Каролина была непосредственной участницей событий в Майнце, другом, почитательницей и «музой» Форстера. После падения Майнца она была арестована и посажена в крепость Кенигштейн вместе с другими «клубистами», откуда ее освободил А. В. Шлегель. Каролина принесла с собой в Иену восторженное поклонение Форстеру и воспоминания о Майнцской республике. Для понимания истории Иенского кружка существенны письма Каролины Шлегель, опубликованные в 1871 г. («Briefe aus der ersten Romantik»).

Программным теоретическим документом важнейшего периода деятельности Иенского кружка и были «Фрагменты», написанные Фр. Шлегелем при некотором участии брата, Шлейермахера и Новалиса («Атеней», 1798, т. I, ч. II, № 1), дополненные позже еще одним собранием отрывков, меньшим по объему, озаглавленным «Идеи» («Ideen», «Атеней», 1800, т. III, ч. I, № 2).

Атенейские фрагменты аморфнее ликейских; их собрание растянуто, а подбор кажется во многом случайным; общие проблемы эстетики оттеснены в ряде случаев неглубокими сентенциями по бытовым вопросам.

Фр. и А. В. Шлегели, основоположники литературоведения XIX в., смущаемые противоречиями собственной мысли, иногда сами скептически оценивали возможность научного изучения поэзии. «Определение поэзии,—

пишет Фр. Шлегель,— не может указать, что она в действительности представляла и представляет собой» (АФ 114). «Примечания к поэтическому произведению,— острит А. В. Шлегель,— это нечто вроде лекции по анатомии по поводу жаркого» (АФ 40). Если бы поэзия дожидалась теории, то утратилась бы надежда на возникновение какого-либо поэтического произведения (АФ 9).

Но при всем этом именно в атенейских фрагментах Фр. Шлегель осознает себя как романтик и заявляет о своей «романтической точке зрения» (АФ 139).

Средоточием атенейских фрагментов является определение романтической поэзии, содержащееся в пространном 116-м фрагменте: «Романтическая поэзия, это — развивающаяся универсальная поэзия...» Романтическая концепция художественной литературы и ее значения выступает здесь во всем своем богатстве. Определение «eine progressive Universalpoesie» раскрывается Фр. Шлегелем, прежде всего, как концепция поэзии необходимой и всеобъемлющей, всеобщей и удовлетворяющей чувствам и разуму, способной передавать самое значительное содержание и разрешать все новые проблемы по мере их возникновения. Фр. Шлегель не связывает на данном этапе понятие романтической поэзии со своей или с какой-либо другой определенной эпохой, он трактует его в широком эстетическом плане, стремясь при помощи этого понятия дать определение сущности поэзии вообще, в противоположность формальным определениям, унаследованным от классицизма. Романтическая поэзия — нечто совсем иное, чем все другие виды поэзии, которые «завершили свое развитие и теперь могут быть до конца исчерпаны анализом». Романтическая поэзия для Фр. Шлегеля — это не мертвая, являющаяся только предметом историко-литературного изучения, а всякая живая, представляющая интерес поэзия («...в известном смысле вся поэзия есть или должна быть романтической»).

Фр. Шлегель пытается диалектически уловить суть поэзии; она, согласно его точке зрения, не только сейчас еще находится в становлении; но сущность ее в том и заключается, что она вечно будет в становлении, и никогда не сможет достичь завершенности».

Попытки определить поэзию в развитии и найти универсальное определение, новое и считающееся, в известной мере, с опытом искусства античности, Возрождения, Просвещения, обусловили достоинства рассуждения Фр. Шлегеля. Романтическая поэзия «ставит своей целью и должна... сделать поэзию жизненной и общительной, а жизнь и общество — поэтическими, ...исполнить и насытить формы искусства полновесным познавательным содержанием разного рода... Только она может, наподобие эпоса, стать зеркалом всего окружающего мира, отражением своего времени» (АФ 116).

Однако Шлегель непоследователен и тут же пишет: «Но все-таки, прежде всего, она призвана парить на крыльях поэтической рефлексии посередине между изображаемым и изображающим, свободная от всякого реального и идеального интереса...» Главным путем развития поэзии для Фр. Шлегеля оказывается путь к субъекту, «от внешнего к внутреннему», а ее высшим законом — «воля поэта» (АФ 116).

В атенейских фрагментах получает дальнейшее развитие обособление поэзии. Фр. Шлегель считает правильным, чтобы философия поэзии «начинала с утверждения самостоятельности прекрасного, с положения, что прекрасное отделено и должно быть отделено от истинного и нравственного и что оно имеет равные с последним права» (АФ 252). Однако Фр. Шлегель не отвергает опыта, приобретенного в прогрессивный период, в частности опыта изучения античной поэзии, и это приводит критика к выводам, кардинально расходящимся с его новыми установками: «Она сама,— дополняет Шлегель свое рассуждение о философии поэзии,— парила бы между

объединением и разделением философии и поэзии, практики и поэзии... и приходила бы к полному объединению». Такое единство искусственной и естественной поэзии, по Фр. Шлегелю, «встречается только у древних» (АФ 252).

Задачи изображения новой буржуазной действительности с ее убожеством и безобразием, стоявшие перед романтиками, заставляли Шлегеля отклоняться от теорий о независимости искуства от жизни. Его восхищает в поэте «пристрастие к материям трудным и непоэтичным», он называет великой мысль александрийских и римских поэтов, что все должно «входить в сферу поэзии и притом отнюдь не в силу замысла художника, но как историческая тенденция творчества» (АФ 239).

Всеобщность романтического искусства не была для Фр. Шлегеля просто декларацией. Он положительно разрешал «с романтической точки зрения» проблему изображения безобразного, приобретавшую остроту по мере развития буржуазного общества. Важно, что Фр. Шлегель в понятие универсальная поэзия (под которое он подводил романтическую поэзию) вкладывал смысл «общественная поэзия» (Gesellschaftspoesie,— АФ 146).

Предваряя Гегеля, Фр. Шлегель прозорливо оценил роман как ведущий жанр, «задающий тон всей современной поэзии». Свое понимание романа [14] как самого универсального и охватывающего наибольшее социальное содержание жанра Шлегель поясняет сравнением его роли в новом обществе с ролью сатиры у римлян, выступавшей «как всеобщая, общественная поэзия» и «стоявшей в центре всей римской культурной жизни» (АФ 146).

В трудах Фр. Шлегеля углубляется исторический подход к явлениям. Для него предмет истории это — «становление в действительности всего того, что практически необходимо» (АФ 90). Ему смешны люди, думающие, что философия Канта как бы «свалилась с неба»; он понимает, что «она должна была появиться в Германии, даже и без Канта» (АФ 387). Существенно также замечание Фр. Шлегеля, что Фихте нельзя понять без понимания других современных учений — «и именно понимания не только чисто философского, но и исторического». Вместе с тем как раз в атенейских фрагментах намечается изменение взглядов Фр. Шлегеля на Французскую революцию. Он по-прежнему считает, что она вместе с «Учением о науке» Фихте и «Вильгельмом Мейстером» Гете составляет «величайшие тенденции эпохи» (АФ 216), создавшие предпосылки для романтического движения. Идею этого знаменитого, в своей основе революционного фрагмента самым существенным образом дополняют подготовительные бумаги Шлегеля, даже если судить по отрывкам, выбранным современными немецкими учеными Иозефом Кернером и Гансом Эйхнером [15]. «Вильгельм Мейстер», согласно более поздним (1803) комментариям Шлегеля к своему фрагменту, это — «удобная, предельно универсальная формула для романа, подобно тому, как „Учение о науке" Фихте — для философии, а Французская революция — для полного переворота». На известном этапе, в 1797 г., Фр. Шлегель еще сетовал, что это, хотя и «величайшие», но «только тенденции», потому что считал, что ни Гете, ни Фихте, ни Французская революция не выполнили с должной основательностью поставленных задач. Однако в атенейских фрагментах начинает сказываться и иной подход к Французской революции. Фр. Шлегель находит, что ее допустимо рассматривать не только «как величайшее и удивительное явление политической истории», но и как «ужаснейший гротеск нашей эпохи»

[14] При оценке высказываний Фр. Шлегеля о романе нужно учитывать, что в 1790-е годы он употреблял этот термин также в смысле «романтическое произведение», называя иногда «романами» пьесы Шекспира.

[15] См. H. Eichner. Fr. Schlegel's theory of romantic poetry. PMLA. December 1956, vol. 71, p. 1028.

(АФ 424); он пересматривает свой прежний идеал демократической республики под предлогом, что «образованная часть общества должна преобладать над необразованной...» (АФ 214).

Атенейские фрагменты — этап на пути примирения с немецкой действительностью, к которому иенские романтики приходили к концу 90-х годов. Это примирение сопровождалось отказом от идей Фихте и сближением с философией Шеллинга.

В 1798—1799 гг., когда Фихте за атеизм был уволен из Иенского университета, Фр. Шлегель готовил специальное обращение: «В защиту Фихте. К немцам» («Für Fichte. An Deutschen»). Однако уже эта защита строилась на утверждении, будто «философия Фихте совершенно согласуется с христианской религией» [16]. Находя, что сущность религии в интересе к сверхчувственному, Фр. Шлегель брался доказать, что якобы «заслуга Фихте именно в том и состоит, что он открыл религию» [17]. Но бунтарство Фихте вызывает осуждение Шлегеля, и в заметках «О духе „Учения о науке" Фихте» («Geist der Fichteschen Wissenschaftslehre») он пишет: «*Фихте недостаточно абсолютный идеалист*... Мы-то с Гарденбергом (с Новалисом.— *Н. Б.*) обогнали его» [18]. Фр. Шлегеля раздражает, что мысль Фихте выходит за рамки идеализма: «πρῶτον ψεῦδος (корень заблуждений) Фихте, пожалуй, в том, что он не удовлетворяется характеристикой действительности («не-я»), а хочет *обосновать*, вывести ее».

Впоследствии (в 1805 г.) Фр. Шлегель вообще отверг философию Фихте за содержавшиеся в ней уступки материализму («реализму» — по терминологии Шлегеля этого периода) и противопоставил ей веру [19]. Такая полемика, показательная для тенденции Иенской школы, разумеется, была, как это констатировал уже Гегель [20], философски бесплодна.

В свете приведенных высказываний Фр. Шлегеля выясняется закономерность перехода иенских романтиков к философии тождества Шеллинга. Разработанное Шеллингом, начиная с книги «Идеи для построения философии природы» («Ideen zu einer Philosophie der Natur», 1797), учение о тождестве материи и духа вело философию по пути сближения с религией, но как бы устраняло несоответствие повседневному опыту, имевшееся в философии Фихте. Был период, когда философия природы Шеллинга, при построении которой он отчасти опирался на идеи Спинозы, открывала выход из субъективного идеализма Фихте, намечая, хотя в идеалистической форме, пути включения естественных наук в пределы универсальной философской системы. Поэтому натурфилософия Шеллинга стала важным звеном в подготовке гегелевской философии, и такие мыслители, как Гете, с одобрением относились ко взглядам молодого Шеллинга.

Шеллинг сохранил выкристаллизовавшуюся во время Французской революции у Форстера идею закономерного развития природы и общества, но трактовал ее идеалистически как развитие духа. Краеугольным положением Шеллинга стало учение о тождестве, растворявшее материю, как вторичное в духе, объявлявшее ее «видимым духом». Иенские романтики восприняли это учение. Они представляли себе связь между духом и миром явлений в виде загадочной всеохватывающей мистической любви к миру (Weltgefühl), порождаемой ощущением присутствия божества в

[16] Fr. Schlegel. Philosophische Vorlesungen, Bd. II. Hrsg. von E. Y. H. Windischmann. Bonn, 1837, S. 426.

[17] Fr. Schlegel. Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von O. F. Walzel. Berlin, 1890, S. 416.

[18] Fr. Schlegel. Philosophische Vorlesungen, Bd. II, S. 421.

[19] Там же, стр. 422, 438.

[20] G. Hegel. Sämtliche Werke, Bd. XII. Hrsg. von Glockner. Stuttgart, 1927, S. 99.

природе. В ранней работе В. М. Жирмунского прослежено, как «любовь к природе превращалась в жизненных переживаниях Тика в экстаз, в мистическое чувство присутствия в мире божества» [21].

Романтикам приходилось подставлять под понятие мистической любви к миру вообще нечто реальное, и они видели путь к слиянию с мировым духом и к познанию сущности мира в любви к женщине.

Хотя йенские романтики настаивали на экстатических радостях слияния с духом, они были далеки от приятия жизни, наоборот, для них характерны неудовлетворенность и пессимизм. Недаром для обозначения своего отношения к миру романтики прибегали к понятию «томление». Die Sehnsucht — это томление страстное, но пассивное, болезненное. Гегель ассоциировал с этим понятием определение «болезненное благодушие» [22]. По определению Георга Брандеса, это — «чувство лишения и желания, соединенное в одно, без воли и решимости добиться желаемого» [23]. Это такое чувство, когда само страдание становится предметом наслаждения. Новалис, например, думал, что «человек рожден для страдания» и считал, что чем человек «беспомощнее, тем он восприимчивее к морали, к религии». Мистическая философия позднее привела часть йенских романтиков к религии. Такой ориентации способствовали выпедшие в 1798 г. «Речи о религии к образованным людям из числа ее отрицателей» («Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern») Фридриха Шлейермахера.

В пору перехода от увлечения Фихте романтическим субъективизмом и иронией к философии Шеллинга создавалась повесть «Люцинда» («Lucinde», 1799), наиболее известное художественное произведение Фр. Шлегеля. Ее разорванная композиция и сюжет характерны для йенских романтиков. Из нагромождения отрывков, составляющих повесть, вырисовывается история обретения любви, через призму которой романтический индивид должен был воспринимать окружающий мир: «Все бытие — это непрерывное богослужение единственной любви» [24]. Любовные переживания Юлия и Люцинды — главная тема повести. Рассказ о них подан в атеистическом и игривом тоне, с намеками на историю отношений Фр. Шлегеля и Доротеи Фейт, скандализировавших берлинских филистеров. Шлегель впоследствии, как подметил Гейне, с оглядкой озирался на свою веселую дерзость, «смотрел на нее, как на нечто греховное, как на грех, требующий позднейшего покаяния и искупления» [25]. «Люцинда» была холодно встречена друзьями по Йенскому кружку, видимо, раздосадованными этой дерзостью и неизжитым субъективизмом. Однако Шлейермахер в работе «Доверительные письма по поводу „Люцинды“» («Vertraute Briefe über Lucinde», 1799) постарался показать соответствие произведения идеям йенских романтиков.

Возлюбленная Юлия Люцинда — художница. Хотя «она занималась живописью не в качестве ремесла или искусства», ее пейзажи находились на уровне профессионального мастерства, «в них можно было видеть и чувствовать живое дуновение настоящего воздуха». Подобно Юлию, Люцинда «со смелой решимостью разорвала все путы и жила вполне самостоятельно и независимо». Люцинда разделяла интеллектуальные интересы Юлия: «Все ступени человечества проходишь ты рядом со мной,— на-

[21] В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914, стр. 40 и гл. III.

[22] G. Hegel. Sämtliche Werke, Bd. XII, S. 103.

[23] Г. Брандес. Собрание сочинений в 12 томах, т. III. Киев, 1902, стр. 167.

[24] Fr. Schlegel. Lucinde. Berlin — Scharlottenburg, 1915, S. 110. Русский перевод А. Сидорова см. в кн.: «Немецкая романтическая повесть», т. I. М.— Л., «Academia», 1935.

[25] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т 6, стр. 189.

чиная от самой безудержной чувственности, вплоть до просветленнейшей духовности»,— говорит Юлий.

Героиня — это «единственная Возлюбленная», «при посредстве которой отколотое от целого „я" может приобщиться к неделимой извечной человечности». Эти слова точно передают концепцию Фр. Шлегеля. Недаром он вложил в уста Юлия философский комментарий к словам: «Они друг для друга были вселенной». Именно любовь, поясняет Юлий, «сделала нас впервые способными по-настоящему понять мир. Через меня ты научилась постигать бесконечность человеческого духа, а я через тебя — брак, и жизнь, и великолепие всего сущего...»

Обоготворение любви к женщине доходило у Шлегеля до культа[26]. Но «божественные» свойства автор признает лишь за женщинами, не затронутыми цивилизацией, «только за теми..., которые даже в самой гуще человеческого общества остались естественными людьми». Шлегель отводит мужчинам роль воспитателей, организаторов, а женщинам — подчиненную роль воспитуемого сословия (gebildeter Stand, S. 97).

Противоречивая характеристика придает образу Люцинды разорванность и схематичность. Гейне имел повод острить, что героиня «не женщина, но безотрадное соединение двух абстракций — остроумия и чувственности»[27].

Вообще Фр. Шлегелю, в отличие от Новалиса, Вакенродера или Тика, не удавалось создать цельных романтических художественных образов. Он вносил в них лишь отдельные зримо «романтические» черты[28], и в его повести только изредка (например, в описании сна Юлия) вырисовывается романтическая картина мира.

Индивидуалистическим мотивам, господствующим в повести, соответствует ее построение в виде хаоса отрывков, слабо соединенных сюжетной последовательностью, переплетение абстрактного с необобщенными частными замечаниями. Фр. Шлегель опирался на традицию юмористического романа Стерна, уже доведенную в Германии до крайности Жан-Полем. Понятие романтического связывается автором в первую очередь со смещением, спутанностью (romantische Verwirrung). Произвол, царящий в повести, должен свидетельствовать о независимости «я» автора по отношению к внешнему миру, о романтической иронии. Фр. Шлегель, бравируя авторским произволом, широко пользуется «несомненным правом на смешение». Шиллер с основанием назвал «Люцинду» «вершиной современной бесформенности и ненатуральности» (письмо Шиллера к Гете 19 июля 1799 г.).

В особом фрагменте «Люцинды» — «Идиллия праздности» герой, порицая Прометея, «изобретателя воспитания и просвещения», восхваляет праздность как атрибут богов. «Именно по праву на праздность,— говорит с какой-то барской интонацией Юлий,— различаются знатные от обыкновенных, и это право и есть собственный принцип дворянства».

Но все же выступление Фр. Шлегеля за свободу чувства героини и создание положительного образа нерелигиозной, самостоятельной женщины с интеллектуальными интересами, имеющей артистическую профессию, отражало новые явления времени, было шагом вперед в немецкой

---

[26] В повести говорится о «göttliche Liebe», встречается определение — «die Religion der Liebe»; Юлий «обожествляет» возлюбленную; в Люцинде будто заключена «святость» Богоматери.

[27] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 190.

[28] Штрихи, сближающие героя с романтическими персонажами Тика, есть в описании юности Юлия: «Он предпочитал, подобно дикому охотнику, быстро и стремительно обрушиться с крутого обрыва, сквозь жизнь, чем, соблюдая предосторожности, изнемогать в медленной муке».

литературе и ставило новые проблемы по сравнению с теми, которые возникали в связи с образами Лотты или Луизы Миллер. В этом отношении проблематика «Люцинды» долго оставалась актуальной для немецкой литературы и, в частности, для писателей «Молодой Германии». «Огромное историческое значение» «Люцинды» отмечал в своих замечаниях на «Собрание поэтов» Нейкирха Чернышевский, находивший несправедливым, что «Люцинда» забыта в этой книге [29].

Идеи Шеллинга наложили более сильную печать на последнюю важную теоретическую работу Фр. Шлегеля периода деятельности Иенского кружка — «Разговор о поэзии» («Gespräch über die Poesie») [30]. Она состоит из четырех этюдов, напечатанных в форме монологов участников философской беседы, в которых угадываются черты иенских романтиков. Андреа (Фр. Шлегель) читает этюд «Эпохи развития поэзии», Лудовико (Шеллинг) — «Речь о мифологии», Антонио (Шлейермахер) — «Письмо о романе» [31], Маркус (А. В. Шлегель) — этюд «О различии стиля в ранних и позднейших произведениях Гете»; в беседе участвуют и другие персонажи, например Лотарио (Новалис).

Построение «Разговора» в виде отдельных частей, приписываемых разным лицам, так же как раньше форма фрагментов, позволяло автору предлагать различные решения историко-литературных вопросов.

Людовико — Шеллинг, ссылаясь на то, что мифология была средоточием античной поэзии, говорит, будто и для современной поэзии таким центром должна стать мифология нового времени, т. е. идеалистическая философия — «величайший феномен нашего века». Новое философское учение — «реализм», как оно именуется в «Речи о мифологии», выступает как поэзия, которая «должна покоиться на гармонии идеального и реального». Однако понятие этого «реализма», этой «гармонии» раскрывается в полумистическом плане. Находя, что «простое воспроизведение людей, страстей, отношений поистине не имеет никакого значения», Лудовико усматривает признание искусства в «благостном отражении божества в человеке» (S. 360, 361).

Монолог Лудовико богат содержанием в тех случаях, когда он непосредственно анализирует «романтическую поэзию». Суть ее он находит не в отдельных блестящих мыслях, но в «построении целого». Ссылаясь на Шекспира и Сервантеса, Лудовико определяет отличительные черты романтической поэзии в «искусно упорядоченной спутанности», в «захватывающей симметрии противоречий», в «дивной беспрестанной смене энтузиазма и иронии, пропитывающей целое до малейших частей» (S. 361—362). Лудовико призывает в поисках «высшего романтического» обращаться к фантастике литератур Востока.

Расширение горизонта литературного исследования было достижением романтиков. Следуя Гердеру, они утвердили и ввели в широкий обиход понятие всеобщей литературы. Своими критическими работами и переводами они способствовали общему признанию мирового значения Данте, Боккаччо и Ариосто, Шекспира и Сервантеса. Постоянное обращение к этим писателям, как к недосягаемым образцам, в свою очередь безмерно обогащало и очень многому учило самих романтиков в самых разных областях. Например, глубину исторических прозрений романтиков нужно поставить в связь с пристальным изучением Шекспира. «Шекспировские исторические пьесы, взятые все вместе, это — вершина политического ро-

[29] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 398.
[30] Athenaeum, Bd. III, Th. 1, № 4; Th. 2, № 2.
[31] В упоминавшейся выше книге «Литературная теория немецкого романтизма» помещены в переводе Т. Н. Сильман «Эпохи развития поэзии» и «Письмо о романе». По поводу термина «роман» у Фр. Шлегеля см. выше, стр. 107, сноска 14.

мана»[32],— восторженно отмечал Фр. Шлегель в записных книжках. Рассматривая литературу Возрождения как романтическую, Ф. Шлегель понимал, что она синтезирует, включает в себя как народную средневековую, так и античную традицию. Он писал, что «шекспировские трагедии представляют собой смешение классической традиции и романа».

Лудовико обращает взгляд вперед, надеясь обрести романтический идеал в неизбежных преобразованиях человеческого общества. Здесь проступают отзвуки революционной диалектики Форстера. «Думается мне,— восклицает Лудовико,— что охватить мыслью полюсы человечества и понять как деяния первых людей, так и характер грядущего золотого века, удалось бы тому, кто постиг наше время,— то есть великий процесс всеобщего обновления, принципы вечной революции» (S. 363).

В этюде «Эпохи развития поэзии» Фр. Шлегель предпринял попытку дать систематический очерк своей концепции истории мировой литературы. «Наука об искусстве — это его история» (S. 343),— таков главный тезис Фр. Шлегеля. Он понимает, что исторический подход к искусству был великим завоеванием немецкой мысли XVIII в. и приписывает это открытие Винкельману, который «учил нас рассматривать античность как одно целое и первый показал пример, как надо понимать искусство определенной эпохи на основе истории его развития» (S. 352). Фр. Шлегель подходит исторически к каждому отдельному писателю, задаваясь вопросом, в какой мере творчество Сервантеса или Шекспира было «подготовлено» (S. 351). Даже кратко говоря о Сервантесе и Шекспире, Фр. Шлегель стремится «обозначить главную нить истории» их произведений и поступательного развития их гения (S. 350).

Исторический подход, хотя бы в идеалистической форме, позволяет Фр. Шлегелю во многих случаях преодолевать реакционные тенденции. Чаще всего это случается, когда идет речь об античной литературе. Вопреки своим новым концепциям, Фр. Шлегель применительно к древнегреческой поэзии, которую называет «воплощением поэзии как таковой», показывает связь поэзии с действительностью: «Оба вида аттической драмы (трагедия и комедия) самым действенным образом вторгались в жизнь» (S. 345). И Фр. Шлегель очерчивает гражданский и прогрессивный характер вмешательства греческого искусства в общественную жизнь, утверждая, что Эсхила и Аристофана вдохновляла борьба за республику.

Фр. Шлегель признает реалистичность многих направлений античной литературы. При характеристике греческой ямбической лирики и комедии, как и римской сатиры, он, хотя и с парадоксальными оговорками, констатирует, что высшая поэзия «может выражать себя и в самом чуждом ей содержании,— содержании, заимствованном из обыкновенных событий современной жизни».

Реакционные тенденции сказываются у Фр. Шлегеля при рассмотрении позднейших эпох. Значение средних веков для него — в развитии религии и мистической философии, заслуга Данте в том, что он якобы «объединил религию и поэзию». Собственно средневековой литературы, которой романтики впоследствии придавали важное значение, Шлегель касается больше в «Письме о романе». В «Эпохах развития поэзии» он обращал внимание на пережиточные, средневековые черты в ренессансном искусстве и видел в них «романтическое». Однако, расцветом романтизма он считал творчество Сервантеса и особенно Шекспира, заложившего «романтическую основу новой драмы, нетленную на веки веков» (S. 352). Фр. Шлегель осуждает классицизм, считая его представителей недостойными упоминания в истории искусства.

[32] Цит. по ст.: H. Eichner. Fr. Schlegel's theory of romantic poetry.— PMLA, December 1956, vol. 71, № 5, p. 1030.

Существенным моментом в истории развития романтизма было появление интереса к национальному и, в частности, к немецкой поэзии и провозглашение ее «самобытнейшей в сравнении с поэзией всех других современных наций». Фр. Шлегель призывает обратиться к «древней мощи и свободному духу» старой немецкой поэзии, но пока находит лишь общие слова об «иссеченном из скал незамутненном источнике героических песен, который с переселением германцев растекся по Европе». В выражениях, приобретающих националистический оттенок, Фр. Шлегель намечает тезис об исключительной роли новой немецкой культуры (S. 353).

В «Письме о романе» Антонио — Шлейермахера центр тяжести в противопоставлении романтизма классицизму и Просвещению. «системе ложной поэзии..., которая свирепствовала в наш век, особенно у англичан и французов, а частично еще продолжает свирепствовать» (S. 373). Антонио подвергает критике английский просветительский роман и Лессинга; он осуждает идеалистичность искусства Просвещения и ставит вопрос о реальной исторической основе как об отличительной особенности романтической поэзии.

Подобно тому, как увлеченный материалом Фр. Шлегель показывал реалистичность античной поэзии, так он, захваченный логикой образов литературы Возрождения, которую тогда понимали как романтическую, раскрывает теперь также и ее реалистичность: «Романтическая поэзия... покоится целиком на исторической основе в гораздо большей степени, чем об этом знают и подозревают. О первых попавшихся драмах или рассказе... вы с уверенностью можете сказать, что они основаны на действительном, хотя бы сильно измененном происшествии. Весь Боккаччо — это почти сплошь действительная история, так же как и другие источники, от которых берет начало романтический вымысел».

Такие рассуждения не были оговоркой: романтическая эстетика на ряде этапов своего развития включала существенные элементы реализма. Недаром Фр. Шлегель конспективно, несколькими буквами обозначая поэтический идеал, писал: «FSM» (das Fantastische, das Sentimentale, das Mimische), т. е. включал в понятие идеала, наряду с фантастическим и сентиментальным началом, момент воспроизведения действительности.

В «Письме о романе» четко разграничены формальная композиция драмы классицизма и органическая композиция романа. Борясь с канонами классицизма, Фр. Шлегель обосновывает органическую связь формы и содержания: «Драматическая связность сюжета... еще не превращает роман в некоторое целостное произведение, если он, роман, во всем составе своей композиции не вступает в отношение к единству более высокому, чем то мертвое формальное единство, от которого он так часто отступает и вправе отступать. Это более высокое единство заключается в идейной связи, в наличии духовного средоточия».

Вместе с тем в «Письме о романе» устанавливается связь романтизма с средневековьем — «эпохой рыцарей, любви и сказок, от которой ведут начало и сам романтизм и его определение» (S. 372). Возводя романтизм к средним векам, Антонио предостерегает от мысли, что романтическое и современное означают одно и то же, и делает выразительную ссылку на «Эмилию Галотти» Лессинга, «которая так несказанно современна и однако же ни в малейшей степени не романтична». Здесь романтическое искусство противопоставлено уже не идеалистической, а реалистической стороне литературы Просвещения.

Антонио — Шлейермахер требует сообразования искусства с мистическим «духом любви» и пишет о символичности искусства, которому надлежит косвенно выражать непостижимое: «Только фантазии дано постигнуть загадку этой любви и вопроизвести ее как загадку... божественное в сфере природы может быть выражено лишь косвенным путем». Приня-

тие связанной с философией Шеллинга и идеями Новалиса [33] теории коренной символичности искусства усиливало идеалистическую тенденцию в романтической эстетике.

К 1801 г. между членами Иенского кружка возникают разногласия, и кружок фактически распадается. Фр. Шлегель, назначенный в 1800 г. доцентом по кафедре философии Иенского университета, терпит неудачу в чтении лекций, оставляет Иену и уезжает в Берлин (1801), а затем в Париж (1802—1804), где начал серьезные занятия санскритом и индийской литературой. После издания книги «Характеристики и критические очерки» («Charakteristiken und Kritiken», 1801), в которой были собраны написанные ранее статьи Фр. Шлегеля и его брата, он долго не создает значительных историко-литературных работ. Его стихотворения не привлекли внимания. Посредственная драма «Аларкос» («Alarkos», 1802), написанная на сюжет трагического испанского романса, провалилась при первой постановке в Веймаре. Она любопытна как смелый эксперимент применения разнообразных размеров немецкого стиха, адаптации испанских метров и т. п.

В 1808 г. вышел труд «О языке и мудрости индийцев» («Über die Sprache und Weisheit der Indier»), в котором Фр. Шлегель на основе изучения санкрита пришел к важнейшему выводу о родстве индоевропейских языков, но проблемы восточной поэзии и религии трактовал в спиритуалистическом духе.

Весной 1808 г. Фр. Шлегель переехал из Кельна (где пробыл с 1804 по 1808 г., изучая нидерландскую и немецкую живопись) в Вену, чтобы принять участие в борьбе против французов. Он обратился в католичество и поступил на австрийскую службу в качестве секретаря государственной канцелярии. Шлегель писал воззвания для имперского правительства, принимал участие в редактировании «Австрийской газеты» («Österreichische Zeitung»), с 1815 г. он был советником австрийского посольства при Франкфуртском бундестаге. К этому времени относится оформление капитального труда Фр. Шлегеля «История древней и новой литературы» («Geschichte der alten und neuen Literatur»), курса лекций, прочитанных для светской публики в Вене в 1812 г., (Курс был посвящен Меттерниху и издан в 1815 г. Дополненное издание вышло в 1822 г.) [34]

«История древней и новой литературы» Фр. Шлегеля сыграла исключительную роль в становлении литературоведения как науки. Это один из первых, после его собственных не изданных и не изученных парижского и кельнского курсов [35] и после берлинского и венского (1809—1811) курсов лекций А. В. Шлегеля (см. гл. VII), и весьма основательный опыт анализа общего процесса развития мировой литературы. Книга содержит, по утверждению автора, «в максимально полном виде результаты его предшествующих критических работ», т. е. включает материалы, изученные Фр. Шлегелем в прогрессивный период деятельности, и, главное,— в ней он широко применяет выработанный в 90-е годы исторический подход. Но вместе с тем это — одно из первых изложений реакционно-романтической концепции истории литературы и программы ее развития. Для позднего Шлегеля показательна лекция, посвященная в его курсе древнеиндийской культуре. Обращение к культуре народов Востока

[33] Фр. Шлегель в «Разговоре о поэзии» отмечает значение Новалиса (Лотарио) в разработке теории символичности искусства, вкладывая в его уста наиболее энергические речи в ее обоснование (S. 364—365).

[34] Цит. по кн.: Fr. Schlegel. Sämtliche Werke. Zweite Original-Ausgabe. Bd. I—II. Wien, 1846 или по русскому переводу В.〈асилия〉 К.〈омовского〉. Фр. Шлегель. История древней и новой литературы. Второе изд. СПб., 1834. ч. I—II.

[35] Указание на них см. в цит. ст. Г. Эйхнера (PMLA, December 1956, vol. 71, № 5, p. 1041).

составило крупную заслугу романтиков. Работы Фр. и А. В. Шлегелей по этому вопросу, продолжая традицию Форстера, расширяли историко-литературный кругозор, закладывали основы новых отраслей науки, подготавливали новую концепцию мировой истории. Но нужно учитывать тот спиритуалистический аспект, в котором Фр. Шлегель вводил в 1810-е годы индийский материал в свой курс: изучение древней Индии, по его замыслу, должно было стать противовесом влиянию античной культуры с ее материалистической тенденцией. Шлегель пишет, имея в виду греков и римлян: «Многие народы древности, великие и знаменитые, остановились на сей точке язычества совершенно материалистического, и никогда не возмогли вознестись выше оной» (ч. I, стр. 234). По его мнению, именно исходя из античного поэтического политеизма, наука в новое время закономерно развивалась как «решительный материализм». И вот Шлегель обращается к индийской философии, ссылаясь, например, на мыслителя VII—VI вв. до н. э. Капилу, философия которого (учение санкхья) в качестве двух начал якобы признавала не природу и дух, а — дух и душу, т. е. была «чистым спиритуализмом, который неоспоримо и был первичной философией первобытного мира» (Bd. I, S. 154) [36].

Однако *романтик* Шлегель не думает о защите индийской патриархальности от буржуазных отношений и становится на сторону метрополии: «Хотя в частностях некоторые владельцы позволяли себе жестокие утеснения,— пишет Фр. Шлегель, деликатно употребляя прошедшее время (слово «жестокие», не утерпев, добавил от себя русский переводчик Василий Комовский), но вообще англичане сделались благодетелями индийцев, освобожденных ими от гонений мусульман» (ч. I, стр. 214).

Книга Фр. Шлегеля политизируется по мере того, как он приближается к современности. Применительно к XVIII в. философия и политика более чем наполовину оттесняют художественную литературу. Фр. Шлегель прослеживает подготовку материализма XVIII в. Он понимает двойственность философии Локка и наличие в ней «прикрытого материализма» (Bd. II, S. 128). Сухо и недоброжелательно он рассуждает о Канте, ставя вопрос о значении философа в плане — был ли от него вред и какой? Фр. Шлегель обвиняет Канта в том, что он, «подобно Локку, предавался опыту» и не соглашался подчинить разум «божественному откровению» (Bd. II, S. 221—222).

Фр. Шлегель понял суть деятельности просветителей и пишет, что они нападали вообще на феодальный строй (Feudal-verfassung, Bd. II, S. 131). Он объясняет, почему Руссо, перед талантом которого он преклоняется, «имел, может быть, еще вреднейшее влияние на свою нацию и свой век, чем Вольтер» (ч. II, стр. 203). Вольтер, по Шлегелю, расшатав остроумием нравственные основы веры, «подготовил почву для Руссо, дал ему возможность силою своего очаровательного красноречия вовлечь в пучину духа времени даже такие умы и души, которые никогда не допустили бы обмануть себя софистикою остроумия» (ч. II, стр. 204).

Фр. Шлегель не ставит под сомнение гений и личные достоинства других революционных мыслителей, под воздействием которых формировалось его мировоззрение,— Дидро, Форстера. Он понимает, что «последнюю степень в ходе французской философии перед революцией означает гениальный Дидро» (ч. II, стр. 209), и пишет об организаторской роли Дидро, бывшего истинным средоточением «Энциклопедии», отмечая, что тот был свободен от какого-либо тщеславия и превыше всего ставил дело подготовки революции. Но, когда речь заходит о самой революции 1789 г.,

[36] В современной индийской прогрессивной науке учение санкхья рассматривается как во многом материалистическое. См. Мононджон Рой. История индийской философии. М., 1958, стр. 197 и след.

Фр. Шлегель порою утрачивает объективность и изъясняется языком пошлых памфлетов.

Собственно литературными процессами, соответствовавшими идеологическим сдвигам конца XVIII — начала XIX в., Фр. Шлегель считает «пробуждение фантазии, умерщвленной под гнетом пустого и обманчивого знания», оживление любви к старым сказаниям и к романтической поэзии. Главная заслуга в этом принадлежала, по суждению Шлегеля, Людвигу Тику. Однако сочувствие спиритуализму не заслоняет от Шлегеля фактов, и он, хотя с оговорками, определяет весь период конца XVIII — начала XIX в. как *«революционную эпоху»* (Bd. II, S. 216).

Мало того, пытаясь установить четыре основных силы (власть денег и торговли; сила меча, или государство; божественное освящение; умственная жизнь), которыми держится и движется человеческое общество (Bd. II, S. 243), Фр. Шлегель вынужден обобщить и как-то учесть опыт этой «революционной эпохи», что он и делает, используя уроки Форстера. Католическая фразеология Фр. Шлегеля не может скрыть того, что он идет на принципиальные уступки просветителям и материализму, да еще в области исторической науки.

Из четырех начал, которыми движется общество, все, помимо третьего, восприняты Фр. Шлегелем от Форстера, и первым из них он объявляет «могущество денег и торговли». «Macht des Geldes und des Handels» «простирается через все государства на весь цивилизованный мир и приводит отдаленнейшие его части в самые разнообразные соприкосновения, часто чрезвычайно важные и богатые последствиями также для развития интеллектуальной жизни» (Bd. II, S. 242). Так, в результате свойственного Фр. Шлегелю исторического подхода, материализм проник под давлением фактов в его собственную концепцию!

Понятие романтического раскрыто Фр. Шлегелем в лекциях о литературе средних веков и Возрождения, особенно в части, посвященной Кальдерону и Шекспиру. Романтическое в «Истории древней и новой литературы» отчасти приведено к христианскому. Шекспир представляется теперь Фр. Шлегелю поэтом скорее древним, нежели христианским, и критик ставит его как романтического поэта, по существу, ниже Кальдерона. Допуская, что Кальдерон иногда слишком поспешно разрешает изображенные коллизии в плане религиозного просветления, Фр. Шлегель обвиняет в противоположной и худшей *«ошибке»* Шекспира. Шекспир, по мнению позднего Шлегеля, выступает как поэт-скептик и чересчур часто вообще не подводит к желательному ныне для критика разрешению коллизий в духе христианства (Bd. II, S. 93). Кальдерон же «по превосходству стихотворец христианский и поэтому именно наиболее романтический» (ч. II, стр. 132).

Фр. Шлегель в «Истории древней и новой литературы» отказался от выдвинутого им ранее положения о романтическом как о современном, выступив против тесной связи искусства с современной действительностью. Романтическое для него теперь новое только в смысле «новой эры» — т. е. христианское. Романтическое, пишет Шлегель, «противоположно современному — т. е. тому, что ошибочно силится достигнуть влияния на жизнь, совершенно и вполне прилепляясь к настоящему, втесняясь в действительность и через то самое неизбежно подчиняясь владычеству ограниченного времени и моды, — сколь ни была бы велика утонченность автора в его намерении и в выборе предмета» (ч. II, стр. 136). В другом контексте Фр. Шлегель находит нужным укорить Гете за то, что тот «и в пору зрелости так часто старался связывать свою поэзию непосредственно с современностью» (Bd. II, S. 227).

Бывают случаи, когда содержащиеся в курсе мысли приобретают ценность, если их рассматривать под углом, противоположным авторскому

замыслу. Так например, Шлегель показывает ярко, убедительно и оригинально нити, идущие от Данте к революционерам XVIII в., те черты, которые делают Данте не только поэтом средних веков, но и поэтом эпохи Возрождения — как раз в том случае, когда намеревается критиковать великого флорентинца за то, что «поэзия и христианство не пребывают у него в совершенной гармонии» (Bd. II, S. 7). Единственное, в чем Фр. Шлегель считает нужным упрекнуть Данте,— это «в проникающей все его творчество гибеллинской суровости»: «Этим гибеллинам, боровшимся во времена позднего средневековья за полное преобладание и всемогущество светской власти, свойствен совершенно особый — гордый, надменный дух и какая-то почти жестокая строгость и суровость нрава... И позднейшие времена, вплоть до нашего, также имели своих гибеллинов, которые ожидали всяческого блага для человека от власти, направленной на одно светское»,— пишет Шлегель, не подозревая, какой глубокий смысл скрывается в таком «упреке» Данте и в этом сопоставлении титанов Возрождения и великих революционеров XVIII в.

Отзвуки былых прогрессивных идей сказываются в курсе Фр. Шлегеля чаще всего в разделе, посвященном античной литературе. Противоречиз, но чрезвычайно содержателен разбор Гомеровых поэм. Хотя поздний Фр. Шлегель перешел на так называемую «антигомеровскую» точку зрения и отрицал существование гениального поэта (Bd. I, S. 25), он, в противоречии с такой позицией, выступает как один из инициаторов постановки вопроса о мировоззрении Гомера. Устанавливая особенности гомеровских поэм, определившие их исключительное значение в истории эпоса, Фр. Шлегель проницательно указывает, что в этих поэмах «во многих мыслях и мнениях, в изображении самой исторической жизни уже заметно просвечивает возникающий республиканский дух» (der republikanische Sinn, Bd. I, S. 27).

Постановка проблемы мировоззрения Гомера, причем в плане констатации гуманизма и республиканского духа, была основой дальнейших достижений прогрессивной науки XIX в. в изучении Гомера. С этой проблемой связан интерес декабристов и Пушкина к вдохновенной работе Гнедича над переводом «Илиады» и глубоко диалектическая разработка Белинским вопроса о соотношении гения Гомера и народного творчества.

Плодотворные положения «Истории древней и новой литературы» находились в противоречии с основным направлением развития мысли Фр. Шлегеля в 1810—1820-е годы. Его последующие работы, вплоть до «Философии истории» («Philosophie der Geschichte», 1829), приобретают все более реакционно-католический характер.

Под влиянием реакционной идеологии творческая мысль Шлегеля постепенно истощалась. Хотя он и другие романтики продолжали критиковать буржуазные порядки, ставили национальные проблемы, принимали участие в антинаполеоновских войнах, они, по существу, отрывались от жизни. Еще Гегель отметил в «Эстетике», что «Тик и гг. Шлегели из-за их установки на иронию не были способны овладеть духом и чувством своей нации и своей эпохи» [37].

Все самое значительное в наследии Фр. Шлегеля связано с прогрессивным периодом его деятельности. Именно идеи, сложившиеся у него в 1790-е годы, были важным звеном в подготовке эстетики Гегеля, других эстетических систем начала XIX в. и оказали наибольшее влияние на европейскую литературу; именно в те годы он заслужил герценовское определение — «величайший романтик».

---

[37] G. Hegel. Sämtliche Werke, Bd. XIV, S. 502.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

АВГУСТ ВИЛЬГЕЛЬМ ШЛЕГЕЛЬ

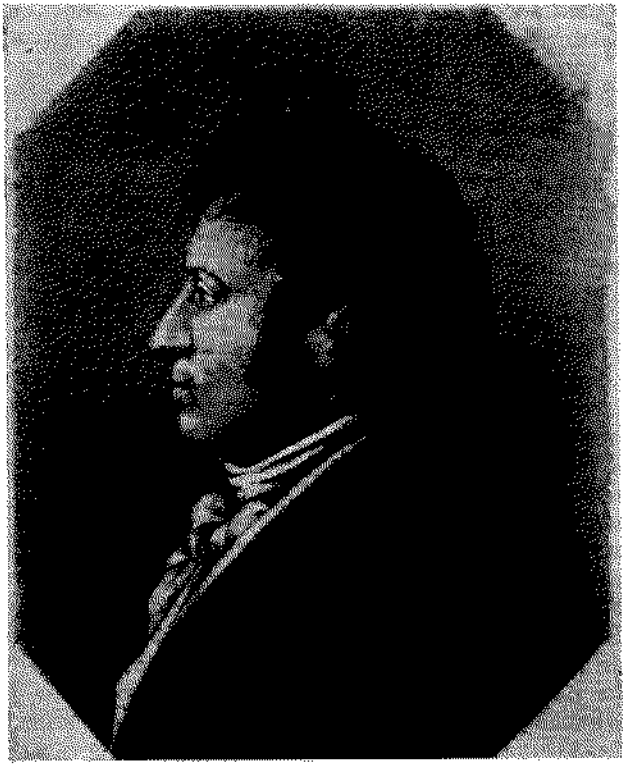
Видную роль в Иенском романтическом кружке играл Август Вильгельм Шлегель (August Wilhelm Schlegel, 1767—1845), старший брат Фридриха Шлегеля. Он учился в Геттингене (1786—1791), где под влиянием известного филолога Х. Г. Гейне (1729—1812), тестя Форстера, определился его интерес к античной литературе. В те же годы А. В. Шлегель выступил как поэт, связанный с традицией Бюргера. Художественное творчество играло в его жизни бо́льшую роль, чем у Фр. Шлегеля, но его стихотворения («Gedichte», 1800; «Poetische Werke», Bd. I—II, 1810), драмы «Ион» («Jon», 1803) и незавершенный «Тристан» («Tristan», 1800) и прозаические опыты в общем также посредственны. Широкую известность А. В. Шлегель приобрел как переводчик Шекспира и Кальдерона и как историк и теоретик литературы. С 1791 по 1795 г. А. В. Шлегель жил в Амстердаме и был домашним учителем. С 1796 г. он делит свое время между Иеной и Берлином, где с 1798 г. издавался «Атеней». В период существования Иенского кружка А. В. Шлегель вел литературную работу в сотрудничестве с братом и с женой Каролиной Шлегель (см. гл. VI). С 1804 г. А. В. Шлегель в качестве воспитателя детей известной французской писательницы де Сталь подолгу живет в Швейцарии и Франции, сопровождает де Сталь во время путешествий в Италию и в Россию.

После смерти де Сталь (1817) А. В. Шлегель принял приглашение Боннского университета. С 1818 г. он занимался историей литературы и искусства, санскритологией.

Из переводов А. В. Шлегеля особенно большое значение для немецкой культуры имел осуществленный им при участии Тика, дочери последнего Доротеи, и Вольфа фон Баудиссина новый перевод Шекспира (в основной части выполненный Шлегелем в 1797—1801 гг.). Он сам перевел семнадцать вещей, в том числе «Ромео и Джульетту», «Гамлета», «Бурю», «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатую ночь», важнейшие хроники. Эти переводы, многократно переиздававшиеся и сохранившие значение до нашего времени, сделали Шекспира «немецким» поэтом[1]. Они способствовали распространению в Германии романтического представления о Шекспире еще больше, нежели теоретические работы Шлегелей.

Среди других переводов А. В. Шлегеля интерес представляет антология поэзии Возрождения — «Цветы итальянской, испанской и португальской поэзии» («Blumensträusse italienischer, spanischer und portugesischer Poesie», 1804) и, конечно, драмы Кальдерона («Spanisches Theater», Bd. I—II, 1803—1804). Характерно, что в эти годы А. В. Шлегель переводит не Шекспира, а преимущественно Кальдерона, в противоречивом творчестве которого иенские романтики искали близкие им средневековые элементы.

[1] По данным журнала «Theater der Zeit» (Berlin, 1964, № 9, S. 12), из 72 шекспировских постановок юбилейного 1964 года в ГДР 30 осуществлено по переводам Шлегеля — Тика.



Август Вильгельм Шлегель
Гравюра Цумпе

А. В. Шлегель был выдающимся ученым филологом, занимавшимся как литературоведением, так и языкознанием. Так же как Фр. Шлегелю, ему свойствен романтический универсализм, стремление к широкому и систематическому охвату явлений мировой литературы. Уступая брату в инициативе, А. В. Шлегель не поддавался в такой степени, как Фр. Шлегель, влиянию религии, проявлял меньше ригоризма в теории литературы, и его научная деятельность успешно продолжалась после распада Иенского кружка.

По переезде в Бонн А. В. Шлегель постепенно утрачивает связи с романтическим движением и выступает как либеральный ученый, один из основателей позитивизма в немецкой филологической науке.

Расширению литературного горизонта А. В. Шлегеля способствовала дружба с де Сталь. В свою очередь под влиянием А. В. Шлегеля де Сталь написала книгу «О Германии» («De l'Allemagne», 1810), познакомившую широкие круги европейской общественности с немецкой культурой и способствовавшую пропаганде романтических идей.

Большое значение для систематизации романтической концепции истории всемирной литературы имели «Чтения о драматическом искусстве и литературе» («Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur»), с которыми А. В. Шлегель публично выступал в 1807 г. в Вене. Они были изданы в 1809—1811 гг. и вскоре переведены на французский, голландский, английский и итальянский языки. Произведения А. В. Шлегеля были широко известны за границей. Он был почетным членом Академии наук в Петербурге. Многие работы А. В. Шлегель издавал на французском языке, например, «Oeuvres écrites en français», t. I—III, 1846. Шлегель при жиз-

ви издал по-французски «Литературные и исторические опыты» («Essais littéraires et historiques», 1842), характеризующие разные стороны его деятельности, в частности на ее позднем неромантическом этапе. А. В. Шлегель осуществил также научные издания произведений индийской литературы по образцу изданий античных классиков.

Несколько лекционных курсов Шлегеля, в свое время оказавших большое влияние и широко известных по студенческим записям, не были напечатаны при его жизни. Заслуживает внимания берлинский курс лекций А. В. Шлегеля 1801—1804 гг., изданный посмертно под заглавием «Чтения об изящной литературе и искусстве» («Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst», 1884). В первой части курса трактуются вопросы теории искусства, проблемы соотношения искусства и природы, стилей, родов и видов искусства, метрики; во второй — история классической поэзии и ее продолжателей в новое время; в третьей — история романтической (т. е. средневековой и ренессансной) поэзии. Эта работа значительно более объективна, чем венские лекции Фр. Шлегеля. Интересен также боннский курс А. В. Шлегеля «История немецкого языка и поэзии» («Geschichte der deutschen Sprache und Poesie». Hrsg. von J. Körner в кн.: «Deutsche Literaturdenkmäler des XVIII. und XIX. Jahrhunderts». Bd. 147, 1913), читавшийся в 1818—1819 гг., т. е. как раз тогда, когда в Боннский университет поступил Гейне. В своих лекциях А. В. Шлегель уделял большое внимание вопросам стихосложения, а сами переводы и собственные стихи Шлегеля обогатили немецкую поэзию строфическими формами, в том числе воспринятыми из романских языков.

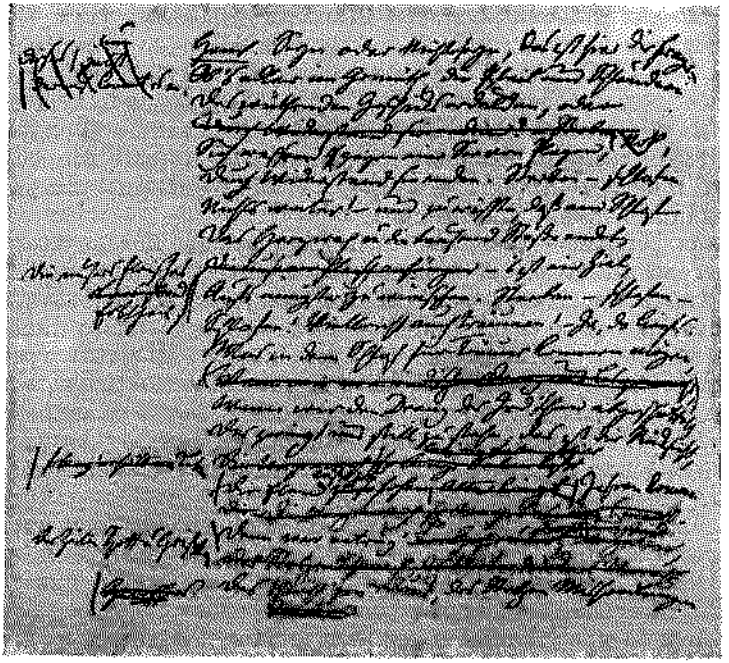
В «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» Шлегель определяет романтическую поэзию в противопоставлении классическому искусству. Греки «создали поэтику радости», их искусство выражало «сознание гармонии всех сил», но, «как далеко ни заходили греки в область прекрасного и даже нравственного,— продолжает Шлегель,— все же мы не можем приписать их культуре более высокого значения, нежели значение просветленной и облагороженной чувственности». Превосходство романтизма Шлегель видит в том, что он удовлетворяет стремлению к бесконечному, от которого «человек никогда не может полностью отвратиться» (Bd. V, S 13) [2] А. В Шлегель укоряет греков в том, что «они не стремились ни к какому иному совершенству, кроме того, которого они действительно могли достигнуть собственными силами». А. В. Шлегель в данном случае, так же как в эти годы делал его брат, ведет полемику против античного свободомыслия со спиритуалистической точки зрения. Романтизм, по А. В. Шлегелю, связан с христианством, по появлении которого «все переменилось: созерцание бесконечного уничтожило конечное... только в потустороннем мире встала заря истинного существования». Шлегель пишет, что принцип романтической поэзии — «мистический», поскольку романтик видит в окружающем не поддающиеся определению «сверхъестественные силы, которым также присуще нечто божественное» (Bd. VI, S. 33) [3].

Соответственно А. В. Шлегель определяет другие стороны романтиче-

---

[2] Здесь и далее цит. по изд.: A. W. Schlegel. Sämtliche Werke, Bd. V—VI. Hrsg. von S. Bökting. Leipzig, 1846 или по переводу отрывков в кн.: «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934.

[3] В авторизированном французском переводе выражено более прямолинейно: «современная поэзия религиозна» — «la poésie moderne est religieuse» (A. W. Schlegel. Cours de littérature dramatique. Paris — Genève, 1814, t. II, p. 125). Отсюда у де Сталь в книге «О Германии» (ч. II, гл. XI) важное для всей концепции романтизма во Франции и в других странах Европы отождествление «современного» (moderne) в литературе с «романтическим» (понимаемым как связанное с христианством и рыцарством) в противопоставлении «классическому» (связанному с античностью и язычеством).



Рукопись А. В. Шлегеля. Перевод монолога «Гамлета»

ской поэзии. Если греческая поэзия была поэзией радости и обладания, способной конкретно представлять идеал, то романтическая — это поэзия меланхолии, томления, не могущая воплотить идеала в своем стремлении к бесконечному: «Первая прочно стоит на почве действительности, вторая колеблется между воспоминанием и предчувствием». Отсюда «пластический» (plastisch) характер образов первой и «живописный» (pittoresk) характер образов второй, как бы выступающих из глубины бесконечного и окутанных дымкой неясных грез (Bd. VI, S. 33). А. В. Шлегель объясняет эти свойства романтической поэзии тем, что новейшие народности пришли к сознанию своего внутреннего раздвоения, которое сделало недостижимым греческий идеал человечности, состоявший в гармоническом равновесии всех сил.

А. В. Шлегель формулирует положение о средневековом происхождении романтической поэзии (Bd. V, S. 14—15). Он идеализирует средневековье как время веры, рыцарства, любви и чести, выделяя при этом особую якобы миссию германцев: «Наряду с христианством, культура Европы с начала средних веков переживает влияние северогерманских завоевателей, вливших новую жизненную струю в вырождающееся человечество».

А. В. Шлегель при разборе конкретного материала обычно воздерживается от полемики с прогрессивными философскими и политическими воззрениями, занимавшей большое место в курсе Фр. Шлегеля. Но когда изложение истории драмы подходит к Просвещению, А. В. Шлегель пристрастно критикует Дидро за то, что тот якобы совсем не принимал во внимание «свободного эстетического наслаждения» и рассматривал «цель искусства как чисто моральную» (Bd. VI, S. 142—144). А. В. Шлегель подвергает предвзятой и формалистической критике «Женитьбу Фигаро» Бомарше, которая, по его мнению, «отличается нравственной распущенностью, но и в эстетическом аспекте должна быть подвергнута порицанию

за множество диковинных уродств». Шлегель добавляет, что средства, «которыми Бомарше достигал успеха, во многом, конечно, чужды искусству» (Bd. VI, S. 146—147).

В заключительной лекции А. В. Шлегель связывает будущее немецкого искусства с романтизмом. Но, в отличие от позднего Фридриха Шлегеля, он уделяет больше внимания эстетической стороне вопроса, а из политических проблем выдвигает вопрос об объединении, которое мыслит как воссоздание Германской империи.

Придавая большое значение романтической исторической драме, А. В. Шлегель высказывает пожелание, чтобы она была «действительно национальной в масштабах всей Германии», а не сосредоточивалась «на жизни и приключениях какого-нибудь рыцаря или мелкого князя, не оказывавших никакого влияния на страну в целом». Шлегель требует, чтобы эта драма была «по-настоящему исторична, основывалась на глубоких научных познаниях и целиком переносила нас в великое прошлое» (Bd. VI, S. 433). Причиной упадка Германии он считает внутренние раздоры и отчуждение от интересов народа высших сословий, слишком увлекавшихся всем иностранным.

А. В. Шлегель в характерном для романтиков в период антинаполеоновских войн националистическом духе советует драматургам обратиться прежде всего ко временам войн германцев с римлянами или к «рыцарственно блистательной эпохе дома Гогенштауфенов».

Самое ценное в «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» (так же, как в «Истории древней и новой литературы» Фр. Шлегеля) — части, основанные на изученном в 1790-е годы материале и эстетические рассуждения ученого, отмеченные историческим подходом к явлениям искусства. Именно с этим связано известное суждение Белинского, что «в романтических созерцаниях Шлегелей... есть много истинного и верного касательно искусства» [4].

Дальнейшее развитие в курсе А. В. Шлегеля получает разрабатывавшееся романтиками учение об органической форме (die organische Form — Bd. VI, S. 157) произведений искусства. Выступая против «незыблемости застывших правил» классицизма, основанных на механическом понимании формы, Шлегель пишет: «Механической является та форма, которая путем внешнего воздействия придается какому-либо материалу только как случайное дополнение, без отношения к его сущности. Например, мы придаем любой вид жидкой массе с тем, чтобы она сохранила тот же вид, когда она затвердеет. Органическая форма, напротив, является прирожденной, она строит материал изнутри и достигает своей определенности одновременно с полным развитием первоначального зачатка...» Такая «форма есть не что иное, как полная значения внешность — физиономия каждой вещи..., правдиво свидетельствующая о ее скрытой сущности».

Диалектические моменты такого рассуждения о связи органической формы с содержанием, предваряющие мысль Гегеля, дополняются Шлегелем, когда он пишет об исторически обусловленной изменчивости форм в искусстве: «Формы изменяются в соответствии с изменением ориентации поэтического творчества» (Bd. VI, S. 158).

Шлегель считает неправильным судить о новых поэтических видах с точки зрения их соответствия античным определениям: нужно не столько удивляться тому, что «романтические драмы» английских и испанских поэтов Возрождения не являются в античном смысле трагедиями и комедиями, сколько исследовать, какие закономерности привели к выработке схожих форм в независимых друг от друга английском и испанском театрах (Bd. VI, S. 158—159).

[4] В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина. Статья четвертая.— Полное собрание сочинений в 13 томах, т. VII, стр. 270.

А. В. Шлегель иной раз изображает соотношение театра и жизни по-филистерски: «Мы созерцаем как другие действуют, когда мы сами неспособны к какому-либо значительному действию» (Bd. VI, S. 22). Однако он сам преодолевает это суждение, говоря, что «деятельность есть высшее наслаждение жизни, есть сама жизнь». Отсюда у А. В. Шлегеля диалектическая формулировка главных задач драмы, в которой поэт «дает нам обновленную картину жизни, извлекая из человеческого существования все подвижное и движущееся вперед».

Для драмы, по Шлегелю, недостаточно диалогической формы, а нужно действие: «разговор, хотя бы значительный по содержанию, не вызывает в нас драматического интереса», если собеседники не повлияли друг на друга и оба находятся в том же состоянии, что и в начале беседы. Шлегель делает важное замечание, что о взглядах автора драмы можно судить только по всему произведению в целом (Bd. V, S. 35).

Интересные мысли и наблюдения содержат лекции, посвященные античности (IV—XV) и Шекспиру (XXV—XXXI). Диалектические моменты в мышлении А. В. Шлегеля отчетливо проявляются, например, при анализе древней аттической комедии. Устанавливая внутреннюю связь содержания и формы комедии, он констатирует, что «комедия имела насквозь политический характер» и заключает, что «хор, следовательно, для нее существен, так как он в известной мере представляет народ».

Древнюю комедию с ее преобладающим интересом к общественной жизни Шлегель ставит выше новой, низведенной до бытового содержания — «прирученной» (Bd. V, S. 218—219), и он считает невозместимыми «потери, понесенные комедийным жанром в связи с уничтожением неограниченной свободы юмора».

Суждение о позднем периоде деятельности А. В. Шлегеля можно составить по работам, включенным автором в «Литературные и исторические опыты» (1842). В книгу вошли статьи и исследования, отчетливо свидетельствующие об отходе А. В. Шлегеля от романтических идей. Это в равной степени касается «Письма о бронзовых конях базилики св. Марка в Венеции» (1816), статей «О происхождении рыцарских романов» (1833—1834) и «Оправдание Данте, Петрарки и Боккаччо в обвинении в ереси и тайном заговоре для ниспровержения папского престола» (1836), как и основательной работы «О происхождении индусов» («De l'origine des Hindous», 1835). С предыдущим периодом новые статьи А. В. Шлегеля связаны сознательным стремлением руководствоваться историческим подходом. Утверждая, что Клод Шарль Фориэль положил начало серьезным занятиям средневековой эпической поэзией во Франции, А. В. Шлегель поясняет, что Фориэль первым во Франции применил к этой области «историческую критику» (p. 348).

Работа «О происхождении индусов» особенно характерна для позднего А. В. Шлегеля. В ней отсутствуют свойственные трудам Фр. Шлегеля об Индии реакционно-романтические поиски у индийцев чистого спиритуализма, стремление использовать индуизм для подтверждения христианства, рассуждения о превосходстве одних языков над другими.

А. В. Шлегель ставит вопрос о происхождении человека; он скептически относится к идее сотворения человека богом, обозначая ее как теорию «генеалогического единства в буквальном смысле» (p. 464). Шлегель рекомендует в объяснении происхождения народов идти путем собирания позитивных фактов — естественнонаучных, исторических и филологических (p. 462—463). В работе немало антицерковных и антирелигиозных высказываний. Шлегель упоминает о том, что в прибалтийских землях «христианство насаждалось огнем и мечом и, к несчастью, повлекло вслед за собой отвратительное рабство» (p. 505), и делает обобщенный вывод о возможности закрепления угнетения при помощи религии (p. 472).

В названной выше статье о Данте, Петрарке и Боккаччо Шлегель с сочувствием говорит об альбигойской ереси (р. 434), констатирует «антипапистский дух» у всех трех великих поэтов (р. 419, 422—423, 425, 429 и след.). Шлегель дает самую высокую оценку громовым обличениям римской курии у Данте, «благородному возмущению» мужественных сонетов Петрарки, смелости Боккаччо, придавшего первым четырем новеллам «Декамерона» характер своего рода увертюры, раскрывшей антицерковные идеи всего произведения.

А. В. Шлегель в работе «О происхождении индусов» выступает против неравенства рас и высказывает сочувствие угнетенным. Он находит неправильным мнение, будто низшая каста в Индии образовалась в результате завоевания, говоря, что «история предлагает нам множество примеров столь же ужасающего неравенства, которое, однако, установилось вследствие постепенных и внутренних изменений в общественном порядке» (dans l'ordre social, p. 471).

Первостепенной важности фактом нужно считать то, что в полемике с суждением, согласно которому цвет кожи является определяющим расовым признаком, Шлегель ссылается на Форстера. Шлегель напоминает, что Кант в этом вопросе «был победоносно опровергнут Георгом Форстером» (р. 468—470). Эта восторженная ссылка на революционного мыслителя, некогда оказавшего решающее влияние на Шлегелей, показывает наличие большого сдвига в мышлении А. В. Шлегеля.

При рассмотрении вопросов, являются ли индусы автохтонным населением Индии и если нет, то откуда они могли прийти, А. В. Шлегель охватывает в духе позитивной науки XIX в. комплекс географических, исторических, языковых, мифологических данных. Религиозно-мифологические данные он исследует не как откровение, а критически, отыскивая в них отражение реальных жизненных фактов.

Существенной особенностью работы «О происхождении индусов» является ее построение на основе сравнительного изучения языков, которое она в свою очередь развивала дальше. Название главы VII — «Сравнительный анализ языков в применении к истории» — могло бы служить подзаголовком всей работы. Именно на сопоставлении санскрита с родственными языками Азии и Европы А. В. Шлегель и строит заключение о месте индийцев среди других народов, об их гипотетической, общей с другими народами той же языковой семьи, прикаспийской «прародине».

В работе проведена мысль об историческом значении сравнительного языкознания. Возникновение «этой совершенно новой науки» А. В. Шлегель сравнивает с возникновением палеонтологии. «Я решаюсь утверждать — пишет он,— что это открытие, сделанное в наши дни, составляет эпоху в изучении древней и даже первобытной истории рода человеческого» (р. 486). А. В. Шлегель придает особое значение сопоставлению грамматики разных языков, считая это более важным, чем сравнение их словаря (р. 488). Шлегель выступает за создание научных исторических грамматик, ссылаясь на «Сравнительную грамматику» Франца Боппа, на «Немецкую грамматику» Якоба Гримма, на труды французского ориенталиста Эжена Бюрнуфа.

Разрыв позднего А. В. Шлегеля, одного из крупнейших немецких романтических литераторов, с романтизмом и его переход к позитивизму показывает не менее ясно, нежели упадок поздней деятельности Фр. Шлегеля, державшегося за реакционное в романтизме, что эстетические идеи Иенского кружка, сыгравшие в своей лучшей части большую положительную роль в становлении романтизма и первоначальных основ эстетики реализма в литературе XIX в., после 1815 г. исчерпали себя и не могли плодотворно развиваться дальше.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ВАКЕНРОДЕР

Особое место в Иенском романтическом кружке занимал Вильгельм Вакенродер (Wilhelm Wackenroder, 1773—1798). Он придерживался философских взглядов, в общем близких к воззрениям других иенских романтиков накануне создания кружка, но у него были сильны демократические симпатии и он на всем протяжении своего недолгого творческого пути оставался прогрессивным романтиком. Изучение Возрождения в Италии и в Германии и восторженный интерес к немецкой музыке эпохи Просвещения содействовали развитию плодотворных идей в романтической эстетике и в творчестве Вакенродера. Способствуя укреплению национального своеобразия немецкой литературы, Вакенродер был свободен от какого бы ни было национализма. Несмотря на раннюю смерть писателя, скончавшегося в двадцать пять лет, он оказал значительное воздействие на судьбы литературы XIX в. как непосредственно, так и через сформировавшегося в дружбе с ним Тика и испытавших его влияние братьев Гриммов и Гофмана. Все, сохранившее непреходящую прелесть в немецкой романтической сказке и в немецкой новелле о стойких духом энтузиастах — мучениках искусства — в значительной мере воплощение и развитие традиции Вакенродера.

Вакенродер родился в семье чиновника в Берлине. Он учился на юридическом факультете в Эрлангене, затем в Геттингене и в Берлине. По окончании университета Вакенродер служил в одном из берлинских судов, уделяя, однако, все внимание литературе и искусству. С университетских лет Вакенродер был связан тесной дружбой с Тиком. В 1793 г. они совершили совместное путешествие по Южной Германии, открывшее им богатство немецкого средневекового и ренессансного искусства.

При жизни Вакенродера было издано анонимно одно его произведение, посвященное главным образом живописи,— «Сердечные излияния монаха любителя искусства» («Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders», 1797). После смерти друга Тик издал в 1799 г. со своими дополнениями книгу Вакенродера «Фантазии об искусстве для друзей искусства» («Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst»), приписанную автором вымышленному персонажу — композитору Иосифу Берглингеру. Впоследствии, в 1814 г., Тик напечатал обе книги вместе[1].

Вдохновлен Вакенродером и в значительной части создан в сотрудничестве с ним и под его влиянием роман Тика «Странствования Франца Штернбальда» (1798), основополагающее произведение немецкого романтизма (см. гл. IX).

[1] Они были переведены на русский язык С. П. Шевыревым, В. П. Титовым и Н. А. Мельгуновым под заглавием «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника любителя изящного» (М., 1826). Отрывки из этого издания в обработанном виде напечатаны в кн.: «Литературная теория немецкого романтизма». Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934. Далее цит. стр. 157, 150—152.

«Сердечные излияния монаха любителя искусства» (в издании 1814 г.) состоят из рассказов и очерков о живописи и музыке. Вакенродер неприязненно относился к рационализму и к нормативной эстетике, находя, что страсть к системам «губит в сердце всеобщую любовь» и полагая, что «нетерпимость чувства все же выносима легче, чем нетерпимость рассудка». Вакенродер не столько анализирует произведения, сколько старается дать почувствовать все величие и несказуемую прелесть искусства, синтетически передать могущество эстетического впечатления: «...Часто, когда занятый посторонними мыслями, я проходил мимо высокой и стройной колоннады,— могучие и величественные колонны... невольно привлекали мою душу столь необычайным ощущением, что я внутренне склонялся перед ними и отходил с умиленным сердцем и обогащенной душой».

Вакенродер, в духе складывавшихся в то время у йенских романтиков идей, называл искусство чудесным языком божиим. Точнее, согласно Вакенродеру, бог говорит языком природы, а осененные вдохновением художники — столь же чудесным языком искусства. Целостное познание мира в искусстве обозначается Вакенродером как «религиозное», но уже высказывалось мнение, что «эта „религия" не имеет ничего общего с церковной догматикой» [2].

«Художественные творения выходят за пределы всего обыкновенного и привычного»,— пишет Вакенродер и настаивает на отличии эстетического восприятия от рационального познания: «Драгоценная картина не то же, что параграф учебной книги, который отбрасываю, как ненужную скорлупу, лишь только я с малым трудом извлек из него зерно истины; напротив, наслаждение прекрасными произведениями искусства длится бесконечно. ...Они снова и снова возбуждают наши чувства, и мы не видим той границы, где душа наша совершенно бы их исчерпала. В них горит вечное пламя жизни, которое никогда не гаснет перед нашими очами».

Следуя Гаманну, но с юным и романтическим энтузиазмом, Вакенродер отвергает педантичную критику в духе классицизма, а вместе с нею вообще целесообразность критики великих произведений искусства: «Да не посягнет никто дерзновенно возвыситься над духом высочайших художников и снисходительно творить суд над ними».

Существует традиция толкования произведений Вакенродера в религиозном плане. Действительно, например, в рассказе «Видение Рафаэля», по-видимому, написанном при участии Тика, есть эпизод, когда, восхищаясь живописцами итальянского Возрождения, Вакенродер, объясняет совершенство образов людей на их картинах видением художника, романтически-тенденциозно интерпретируя ренессансные эстетические идеи [3]. Например, приписываемые Рафаэлю слова «Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene al mente» («Так как недостает прекрасных женщин, я использую определенное представление, приходящее мне на ум»), Вакенродер передает по-немецки на идеалистический лад: «...So halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt» («...То я придерживаюсь некоего образа в духе, который навещает мою душу»). Однако традиционное представление, будто Вакенродер ищет идеал в средних веках, а ренессансное искусство рассматривает только под знаком средневекового благочестия, нуждается в уточнении.

Вакенродер воспевает эпоху Возрождения (Epoche des Wiederauflebens) как «подлинно *героический* век искусства», отмечает, что ее искус-

[2] См.: С. В. Т у р а е в. Эстетика Вакенродера. Тезисы к дисс. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. Изд. ЛГУ, 1941, стр. 2.

[3] W. W a c k e n r o d e r. Werke und Briefe. Bd. I. Jena, 1910, S. 10.

ство строилось заново на развалинах варварства [4]. В заметке «Несколько слов о всеобщности, терпимости и любви к ближнему в искусстве» Вакенродер, развивая мысли Гердера, с гуманистических позиций защищает исторический подход к искусству каждого народа и каждой эпохи, говоря о равном праве на существование как готического собора или языческого храма, так и искусства негров. Во имя «всеобщей любви» писатель призывает «ясным оком обтечь все времена и народы, дабы во всех разнообразных чувствованиях и творениях человеков находить повсюду *человеческое*» [5].

Прогрессивные стороны мышления Вакенродера отчетливо сказались в «Слове в память нашего достославного пращура Альбрехта Дюрера». Это — национальный апофеоз, но такой, от которого пути ведут не столько к национализму «гейдельбержцев», Клейста или Кернера, сколько к патриотизму Жан-Поля, Гофмана, Гейне. Призывая по достоинству оценить отечественное искусство, Вакенродер в то же время подчеркивает свое уважение к культуре других народов [6]. Он сосредоточивает внимание именно на искусстве эпохи Возрождения — «единственного времени, в которое Германия могла похвалиться истинно своим народным искусством» [7], как раз на тех чертах творчества гениального немецкого художника, которые в наше время определяют как реализм Возрождения.

В противоположность придворной живописи XVIII в.— «весьма нарядным картинам новых мастеров», пишущих для услаждения знатных персон, Дюрер, по Вакенродеру, никогда не изображает людей только «вполовину души»; у него каждый персонаж «схвачен во всей полноте жизни».

Такие идеи объясняют, почему первые книги «Странствований Франца Штернбальда», над которыми Тик работал совместно с Вакенродером, отличаются исключительной глубиной и реалистичностью и почему именно Вакенродером создан рассказ, выделяющийся среди произведений иенских романтиков простотой, правдивостью, человечностью, и предваряющий новеллы Гофмана о художниках. В «Достопримечательной музыкальной жизни композитора Иосифа Берглингера» [8], входящей в «Фантазии об искусстве...», Вакенродер рассказывает о судьбе сына бедного провинциального врача, молодого человека, охваченного всепоглощающей страстью к музыке. Несмотря на самоотверженные усилия, большое дарование и стечение обстоятельств, позволившее ему добиться места придворного капельмейстера, Берглингер не может достичь признания своей музыки и умирает с отчаянием в сердце.

Пролагая путь Гофману, Вакенродер поведал о затхлой жизни мещанских и придворных кругов Германии конца XVIII в., превращавшей путь талантливого художника в истинное мученичество.

Композиция рассказ проста. Автор в хронологической последовательности излагает небогатую событиями жизнь «своего друга» Иосифа Берглингера, прерывая повествование только раз, чтобы привести патетическое письмо несчастного художника, и сопровождая изложение размышлениями о музыке и судьбе композитора.

В новелле проницательно характеризуется бюргерская среда, из которой вышел Иосиф. Раскрывая положительные стороны в характере отца Иосифа, бедного врача — его отзывчивость, простоту, его удовлетворение своими скромными делами,— Вакенродер не идеализирует его. Он показывает, как тяготы постоянной бедности разъедали сердечную доброту и

[4] Там же, стр. 12—13.
[5] Там же. Цит. по русскому переводу (М., 1826), стр. 66.
[6] W. Wackenroder. Werke und Briefe. B. I, S. 52—53.
[7] Там же, стр. 63.
[8] Русский перевод А. Алявдиной в кн.: «Немецкая романтическая повесть», т. I. М.— Л., «Academia», 1935.

наконец ожесточили старого врача. Он сделался равнодушным к детям, которые «росли, как сорная трава в запущенном саду»: старшая дочь стала обворовывать семью, две пошли по плохой дороге, с остальными детьми отец также утратил внутреннюю связь. Увлечение Иосифа музыкой воспринималось отцом как отлынивание от работы. Он «относился с презрением и отвращением ко всем искусствам, находившимся, по его мнению, в услужении у разнузданных похотей и страстей и льстящим знатным людям».

Душевные страдания Иосифа усугублялись одиночеством, безучастием окружающих. Вакенродер вводит в изображение этого трагического разлада гротескные штрихи. Подобно тому, как у Жан-Поля выспренные размышления Зибенкеза внезапно прерываются замечанием его жены по поводу штопки чулок, так и в изображение патетического момента, когда Иосиф решается бежать из дому, чтобы стать музыкантом, вдруг врываются диссонансом слова повстречавшейся ему на улице родственницы: «Куда спешишь, братец? Не на рынок ли за овощами?».

Вакенродер показывает также противоречия в мыслях самого композитора, в его подходе к искусству. Музыку Берглингер понимал как нечто противостоящее жизни, как «прирожденный небесный энтузиазм». Ему претила необходимость «земного участия в жизни». Он думал, что в музыке «он питается исключительно своей собственной фантазией», а житейские переживания составляют всего лишь «пыль на блестящей поверхности души». Берглингер шел по неверному пути: у этого благородного юноши появлялся художнический эгоизм. Видя нищету окружающих, Берглингер с упреком обращался к богу: «Неужели такова воля твоя, что я должен жить в сутолоке людской толпы и принять участие в общем страдании?»

Придворная служба в столице одного из немецких государств, столкнувшая Берглингера со спесивой светской чернью, доставила композитору еще больше горя, чем прозябание в мещанской среде. «Я как раз теперь,— пишет Берглингер,— впервые угодил в самую грязь».

Вакенродер положил начало важной для немецкого романтического искусства теме судьбы художника и правдиво показал характерное для Германии того времени столкновение мечтательного энтузиаста с узостью и затхлостью общественной жизни. Параллельно с Жан-Полем, и, возможно, опираясь на его опыт, Вакенродер наметил путь изображения типичных обстоятельств, не умолчав и о внутренних противоречиях в характере самого героя. В рассказе видны демократические симпатии автора и его презрение к застывшим в своей черствости высшим классам Германии. Писатель с болью, правдиво рассказал о тщетности романтических мечтаний, будто художник может подняться над противоречиями действительности. «К сожалению, несомненно,— признал Берглингер,— что, несмотря ни на какие усилия наших духовных крыл, оторваться от земли невозможно».

Лучшие произведения Вакенродера, к которым следует добавить написанные при его участии первые книги «Странствований Франца Штернбальда», обогатили национальным колоритом и живописной образностью палитру немецкой литературы, закрепили в ней такой оказавшийся в высшей степени плодотворным жанр, как повествование о творческой деятельности художника, способствовали развитию реалистической тенденции в немецком романтизме. Через творчество Тика иенской поры и 20—30-х годов, а также через творчество Гофмана, Вакенродер оказал воздействие не только на дальнейшее развитие немецкой литературы и на формирование круга интересов и систему образов новеллистики швейцарских реалистов Келлера и Мейера, но повлиял и на французскую литературу того периода, когда Жерар де Нерваль и Бальзак осваивали достижения немецких романтиков.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ТИК

Людвиг Тик (Ludwig Tieck, 1773—1853) выделялся среди иенских романтиков художническим, нетеоретическим складом ума. Это — признанный мастер рассказа-сказки. Именно из-под его пера вышли одухотворенные картины волшебного леса, в некотором роде символизирующие немецкий романтизм: «Эта богатая душа,— писал Гейне,— была, собственно, той сокровищницей, из которой Шлегели оплачивали военные издержки своих литературных походов» [1].

Тик родился в Берлине в семье канатного мастера. С гимназических лет он подружился с Вакенродером. Учился в 1792—1795 гг. в университетах в Галле, Эрлангене и Геттингене. Первые произведения Тика (продолжение «Страусовых перьев» Иоганна Карла Музеуса — повесть «Абдаллах» («Abdallah»), 1792, изд. в 1796) написаны под влиянием консервативных берлинских просветителей кружка Фр. Николаи. Но уже в романе «Вильям Ловель» («William Lovell», 1795—1796; более известна сокращенная редакция 1813 г.) Тик критикует их рационализм как проявление буржуазной черствости. В «Ловеле», обширном сентиментальном романе в письмах на английский манер (в книге сочетается влияние Ричардсона, Ретиф де ла Бретона и «готического романа»), Тик еще не самостоятелен. Видимо, он хотел на примере Ловеля показать пагубные последствия черствого рационализма. Ловель, богатый молодой англичанин, во время заграничной поездки втягивающийся в порочную жизнь и совершающий ряд преступлений, неживой, книжный персонаж. Он имеет мало общего с английским буржуа XVIII в. и скорее напоминает немецкого романтического индивидуалиста, понаслышке знакомого с входившими в моду идеями в духе Фихте. В романе (кн. IV, письмо 23) помещено стихотворение Ловеля — прямой свод субъективно-идеалистических сентенций: предметы существуют лишь потому, что мы их помыслили («Die Wesen sind, weil wir sie dachten»), мир — пустыня, где «я» не встречает ничего, кроме себя:

Ich komme mir nur selbst entgegen
In einer leeren Wüsterei.

В романе Тика есть антифеодальные мотивы. Старый режим во Франции именуется царством рабства и нищеты (кн. II, письма 2 и 3); с энтузиазмом говорится о надеждах, связанных с революцией. Тик осуждает мораль высших классов: носителем справедливости выступает простой человек — чудаковатый слуга Вилли, погибающий от руки Ловеля.

Начало собственно романтического периода в творчестве Тика может быть определено 1797-м годом, когда вышли три тома его «Народных сказок, изданных Петером Лебрехтом» («Volksmärchen. Hrsg. von Peter Leb-

[1] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6. М., 1958, стр. 205.

recht»), за которыми в 1798 г. последовал роман «Странствования Франца Штернбальда. Повесть из немецкой старины» («Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte») и, наконец, характерный для романтического интереса к эпохе Возрождения поэтический перевод «Дон-Кихота» (1799).

В 1797 г. в Берлине Тик познакомился с Фр. Шлегелем, опубликовавшим свои «Фрагменты» в журнале «Ликей», который издавал родственник Тика И. Фр. Рейхардт. В 1799—1800 гг. Тик прожил в Иене в доме А. В. Шлегеля около года. Шлегели были очень довольны, что нашли настоящего поэта (einen dichtenden Dichter, по выражению Фр. Шлегеля), подкреплявшего своим творчеством их идеи.

Наиболее тесная творческая дружба связывала Тика с Вакенродером. Роман «Странствования Франца Штернбальда» можно рассматривать как их совместное произведение. Именно в этом романе содержатся почти все элементы, развитые впоследствии немецкими романтиками в литературе и в живописи. Недаром он был восторженно оценен Фр. Шлегелем как «божественная книга, первый романтический роман со времен Сервантеса».

Как многие другие произведения иенских романтиков, «Штернбальд» содержит скрытую полемику с «Вильгельмом Мейстером» Гете. Тут как бы романтизируется просветительский воспитательный роман. Действие произведения происходит в 1520-е годы в Германии, Нидерландах, частично в Италии. В романе рассказывается о поездке молодого нюрнбергского художника Штернбальда, ученика Дюрера, предпринятой для ознакомления с жизнью и искусством других стран. Штернбальд сталкивается с черствыми, презирающими искусство, занятыми погоней за деньгами бюргерами крупных городов, умиляется патриархальной простотой крестьянской жизни, с увлечением слушает истории о приключениях знатных дам и их рыцарей.

В интересных и искусно построенных первых книгах романа настолько заметно влияние идей Вакенродера (который, по словам самого Тика, hie und da anklingt), что можно попытаться отделить вклад Тика от вклада его друга.

Тик придал Штернбальду черты чувствительного романтического юноши, у которого сны переплетаются с явью и который больше рефлектирует, чем действует, живет в ожидании свершения предчувствуемых им таинственных судеб. Для Тика это был роман, поэтизирующий «томление» и проникнутые «томлением» романтические скитания. В таком аспекте «Штернбальд» повлиял на Эйхендорфа, на его «Из жизни бездельника», на многие места в лирическом романе «Предчувствие и действительность» и на его стихи (см. гл. XVII).

Тик, познакомившийся с трудами мистика Якоба Беме и с рыцарскими романами, связал всю жизнь Штернбальда с волшебно одухотворенным лесом[2]. В лесу при звуках отдаленного рога происходят встречи с прекрасными незнакомками, определяющие дальнейшую жизнь героев, в лесу же протекает действие вставных рассказов, косвенно помогающих постичь ожидающее Штернбальда будущее. Однако лес в «Штернбальде» связан не только со средневековой мистикой, но также с фольклором, с немецкими национальными преданиями, с реальным обликом Германии. Поэтизация немецкого леса была вдохновенным патриотическим протестом против распространенного в XVIII в. безразличия ко всему национальному. Картины леса у Тика оказали воздействие на немецкую ли-

[2] О значении чувства природы, образов леса и о поэтике восприятия природы у Тика и других немецких романтиков см. в кн.: В. М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914 (особенно гл. II и III).

Людвиг Тик

Гравюра Э. Эйхенса

тературу и на живопись. В среде романтических художников круга Корнелиуса и Фейта даже употреблялся термин «штернбальдизировать».

С поэзией «томленья» связана «музыкальная лирика» Тика — вставные стихотворения с короткими строками, нагромождением рифм и ослаблением предметно-смыслового содержания при интенсивной лирической настроенности.

Тик и Вакенродер трактовали искусство идеалистически, но придавали ему чрезвычайно большую роль в жизни общества. «Я считаю искусство залогом нашего бессмертия, тайным знаком, посредством которого вечный дух чудесным образом являет себя»,— говорит Штернбальд и добавляет, что великий художник средствами живописи может добиться не меньшего, чем достигает мудрец своими теориями или герой — подвигом (кн. II, гл. VI).

Воздействие Вакенродера заметно уже в том, что в центре первых книг романа поставлен Дюрер, который рассматривается как идеал художника. При этом подчеркнуты связь Дюрера с национальной традицией, народность и правдивость его живописи и гравюр, вера мастера в поступательное развитие искусства, т. е. оцененные Вакенродером характерные для эпохи Возрождения прогрессивные черты. Завет Дюрера Штернбальду: «Blieb nur immer der Wahrheit treu, das ist die Hauptsache...» («Только оставайся всегда верен правде, в этом самое главное», кн. I, гл. VI) проходит красной нитью через весь роман. Штернбальд исходил из положения о правде в искусстве, объясняя повстречавшемуся ему куз-

нецу-подмастерью преимущества современной (т. е. ренессансной) живописи над живописью прошлого (т. е. над средневековой) — «die jetzigen Bilder den wirklichen Menschen ungleich ähnlicher sehen, als die vormaligen» («в нынешних картинах куда больше сходства с действительным человеком, чем в прежних», кн. I, гл. II). Кузнец ставит перед художником важный вопрос: «Почему же на картинах видишь только Распятия, Страсти и святых? Разве вы считаете, что не стоит потрудиться, чтобы обрисовать людей такими, как их мы видим среди обычных дел, даже с их удивительными и забавными чертами и ужимками?» Подмастерье сам отвечает: «Пожалуй, таких картин и не купят: то-то вы и пишете все больше для церквей да святых мест».

Упрек кузнеца соединяется в сознании художника с уроками искусства Дюрера. Штернбальд вспоминает «особенно ему нравившиеся гравюры Альбрехта Дюрера, на которых были изображены пляшущие крестьяне...» (кн. I, гл. VI), и сам решает писать крестьянский праздник.

Глубоко трактуется в романе в связи с образом Дюрера проблема немецкого национального искусства. Дюрер воспитал в Штернбальде любовь к отечеству; молодой художник счастлив, что он немец (кн. I, гл. II); но Дюрер же направил Штернбальда завершать обучение в Италию. Это было непонятно другому персонажу романа, современнику Дюрера художнику Луке Лейденскому, считавшему, что чужеземное искусство не может принести никакой пользы. В споре побеждает более широкий взгляд Дюрера, глубже понимающего задачи национального искусства.

Вторые две книги «Странствований Франца Штернбальда», где менее заметно влияние Вакенродера, не отличаются таким глубоким пониманием искусства Возрождения и его значения для современности. Они как бы распадаются на довольно однообразные новеллы в духе эпизодов рыцарского романа. Произведение так и осталось незаконченным.

Таланту Тика полнее соответствовали малые формы, избранные им в «Народных сказках Петера Лебрехта», куда были включены повести по образцу народных книг: «Удивительная история любви прекрасной Магелоны и графа Петра Провансского» («Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence», 1796), романтические рассказы, в которых мастерство Тика достигло полного расцвета,— «Белокурый Экберт» («Der blonde Eckbert», 1796) [3], шуточная комедия-сказка — «Кот в сапогах» («Der gestiefelte Kater», 1797, 1811); в 1799 г. была напечатана еще одна шуточная комедия в том же роде «Мир наизнанку» («Die verkehrte Welt»). К «Народным сказкам Петера Лебрехта» тесно примыкает книга, опубликованная в последующие годы под заглавием «Романтические поэмы» («Romantische Dichtungen», Bd. I—II, 1799—1800), куда вошли: ироническая комедия «Принц Дзербино, или путешествие в страну хорошего вкуса» («Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmak», 1799), «Жизнь и смерть святой Генофефы» («Leben und Tod der heiligen Genoveva», 1799), первая из пространных и недраматичных драм Тика по народным книгам; рассказ «Верный Эккарт и Тангейзер» («Der getreue Eckart und der Tannenhäuser», 1799). Вскоре был напечатан рассказ «Руненберг» («Der Runenberg», 1802) и вторая большая драма Тика «Император [Царь] Октавиан» («Kaiser Octavianus», 1804). С этими произведениями связана статья Тика «Любовные песни немецких миннезингеров» («Die altdeutschen Minnelieder», 1803).

---

[3] «Белокурый Экберт» и несколько других рассказов Тика в переводах Н. Славятинского, А. Габричевского и других вошли в кн.: «Немецкая романтическая повесть», т. I. М.— Л., 1935, стр. 169—420. Библиографию старых переводов из Тика см. в кн.: Н. В. Гербель. Немецкие поэты в биографиях и образцах. СПб., 1877, стр. 371.

В фантастической комедии Тика «Кот в сапогах» (по сюжету Перро) с сочувствием показан обделенный братьями, наподобие Иванушки русских сказок, бедняк Готлиб, достояние которого, кроме отзывчивого сердца, заключается в отданном ему при разделе имущества коте Гинце.

Используя элементы немецких народных представлений и шутливого стиля Гоцци, Тик создал комедию, исполненную буйной и шаловливой иронии. Сценическая иллюзия постоянно нарушается введением реплик зрителей, которые сидят на сцене и смотрят пьесу (на сцене дана вторая сцена). По ходу действия выступают автор, суфлер, машинист сцены. Кот Тика, по замечанию Фр. Шлегеля, «словно прогуливается по крыше драматического искусства».

Ирония Тика обращена прежде всего против филистеров и их пошлых вкусов. Но Тик смеется и над нелепым философствованием: кот Гинце, употребляет понятие «действительный мир». «Послушайте только,— восклицает один из зрителей,— кот осмеливается говорить о действительном мире! Как бы скорее уйти домой, а то я боюсь сойти с ума...» Пародия продолжается репликой другого зрителя: «Быть сумасшедшим — это великолепное эстетическое наслаждение».

В пьесу Тика вплетены насмешки над феодальными порядками. Образно показано тунеядство короля и принцессы, никогда не видавших, как убирают хлеб («зачем режут эту солому?»).

Главный враг Готлиба — чудовищный Пугало-Закон (Gesetz, ein Popanz), олицетворяющий феодальное право. Его власть держится на страхе, он донимает поборами крестьян, безжалостно вымогает у них недоимки.

В пьесе в сказочно-гротескной форме разыгрывается уничтожение феодализма, революция. Феодальный закон проглочен ловким котом Гинце: «Свобода и Равенство! Закон — съеден! Итак, отныне Tiers état[4] Готлиб прийдет к власти». Немецким мещанам, утверждает Тик, претит даже такой шутливый намек на необходимость революции. В заключительной сцене показано, что упоминание свободы вызвало негодование филистеров, свистевших и кричавших, что «пьеса революционна!» («Doch also ein Revolutionstück»).

В фантастической комедии «Принц Дзербино» также царит романтическая ирония. Комедия написана под влиянием шутливых мотивов итальянской поэзии и немецких сказок. Среди персонажей, наряду с Лесом, Цветами, Небом, выступают поэты разных эпох — Ганс Сакс и Бюргер, Ариосто и Гоцци[5]. В непринужденной форме Тик осмеивает затхлый немецкий княжеский двор, мещанский утилитаризм в литературе и прославляет романтическую чувствительность и фантазию. В «Мире наизнанку» нарушается чуть ли не всякая последовательность сюжета, развития характеров. Романтическая ирония становится выражением свободы воли художника и как бы ставит под сомнение реальность мира.

По мере того как Тик поддавался влиянию Шеллинга и идей своих товарищей по Иенскому кружку, в его произведениях ослабевала и фихтеанская ирония по отношению к убогому феодально-филистерскому миру, и вакенродеровская связь с ренессансной традицией.

Более всего характерны для романтического творчества Тика рассказы-сказки, опирающиеся на немецкие фольклорные предания и уводящие в условный мир зачарованного леса. Их художественная сила в яв-

---

[4] третье сословие.— *франц.*

[5] Комедия названа по имени одного из героев «Неистового Роланда» щеголеватого, но верного любви рыцаря Дзербино (в немецком произношении: Цербино). Его имя стало нарицательным и вошло в итальянский язык в значении: щеголь, франт, дамский угодник. Из комедии Гоцци «Любовь к трем апельсинам» заимствованы некоторые сюжетные мотивы комедии.

ном или подразумеваемом противопоставлении простой жизни волшебного лесного уединения (Тик ввел даже особое слово — Waldeinsamkeit) миру корысти и эгоизма. Однако романтическое неприятие Тиком буржуазных отношений окрашено в полумистические тона. В какой-то мере мистифицирована власть денег, самое золото предстает как сатанинский металл с «желтыми глазами». Охваченные страстью к нему, губят свою жизнь герои рассказов. Так же, как и в комедиях Тика, в сказках утрачивается грань между реальным и волшебным.

Герой рассказа «Белокурый Экберт» к концу произведения «не может разрешить загадку, грезит ли он теперь или когда-то грезил о некоей женщине Берте. Чудеснейшее перемешалось с обыденнейшим, окружавший его мир был заколдован». В рассказе «Руненберг» вся прошлая жизнь героя «лежала как бы в глубокой дали за ним. Диковиннейшее и обыкновенное так сплелись между собой, что он никак не мог их отделить».

Романтическая ирония сказывалась в построении рассказов Тика: поступки персонажей не вытекают один из другого, не всегда согласуются между собой; немотивированность поведения героев придает изображению жизни характер чего-то непонятного и таинственного.

Тик не пользуется всем богатством народной сказки и противопоставляет буржуазному миру лишь романтическую мечту о лесном уединении. Поэтому его рассказы, несмотря на их красочную образность и замечательное искусство пейзажа, в какой-то мере повторяют одни и те же мотивы.

Едва ли не поэтичнейшим из романтических рассказов Тика является первый из них — «Белокурый Экберт». В этом коротком рассказе Тик неприметно вводит читателя в мир романтической фантастики. Берта, жена сумрачного рыцаря Экберта, рассказывает другу дома Вальтеру о своей юности. Она говорит о своем безрадостном детстве в бедной семье, побеге от побоев. После блужданий в страшных лесистых горах девочка нашла приют в домике странной старушки, у которой была маленькая собачка и говорящая птица, которая несла вместо яиц драгоценные камни. Берта долго жила в сказочном лесном уединении, безропотно выполняя черную работу для старухи, но однажды поддалась искушению и, похитив часть самоцветов и волшебную птицу, убежала из лесной избушки.

После того как Берта раскрыла Вальтеру тайну своего богатства, фантастика приобретает зловещий характер. Вальтер напоминает забытое ею имя собачки: Штромиан, и Берта с ужасом убеждается, что Вальтер роковым образом уже знал ее историю. Экберт, завидев как-то в лесу друга, безотчетно навел арбалет; стрела сорвалась и поразила Вальтера.

Берта умерла. Экберт жил в кошмаре; в каждом новом лице ему чудились черты убитого. Полуобезумевший Экберт бросил дом. В лесу он набрел на старухину избушку. Теперь, перед смертью, ему открылась глубина кары, постигшей их с женой, за то, что она некогда отрешилась от лесного уединения: Экберт узнал, что Берта приходилась ему сестрою, что Вальтер и другие его приятели — все это лишь обличья, которые принимала старуха.

Заветная мысль Тика выражена в песенке о лесном уединении, повторяющейся в самые драматические моменты действия:

Ah, einz'ge Freud'
Waldeinsamkeit [6].

Рассказ трудно поддается рациональному истолкованию. Ведь в конечном счете в нем осуждается не только корысть Берты, но также стрем-

[6] Ах, единственная радость,
Ты — в лесном уединенье.

ление вырваться из вечного лесного уединения, влечение людей к знаниям, первый шаг в развитии личности. В цепи событий, приводящих девочку к преступлению, важную роль играет духовная жажда. Берту волнует красота леса, в домике таинственной старушки она зачитывается «старыми рукописными книгами, содержавшими чудесные истории». Рассказывая, как Берта пришла к мысли о бегстве, Тик беспрестанно возвращается к тому, что причиной соблазна было чтение. О большом мире, который манил Берту, о любви, о сокровищах «она прочла»; ее «толкало вперед стремление увидеть что-то новое».

К «Белокурому Экберту» близок рассказ-сказка «Руненберг». Тут определеннее говорится о страсти к золоту как о причине несчастий героя рассказа Христиана; но и здесь роковую роль играют любознательность и фантазия, побудившие героя отправиться странствовать. В «Руненберге» благожелательно изображено «умеренное» стремление к наживе, но осуждается «неумеренное» стремление к высокому, что придает рассказу несколько мещанский оттенок. Но не это главное в первых романтических рассказах Тика. Они утверждали в литературе, хотя в очень сильной романтической трансформации, фольклорную фантастику, мир немецкой народной сказки, привлечение которого впоследствии дало Гофману новую возможность оттенить убожество и уродство филистеров, чиновников и князей.

Подобно тому, как в романтических рассказах Тик обратился к народной сказке, он задумал строить романтическую повесть и романтическую драму на материале средневековых преданий. Однако в данном случае он лишь в принципе добился цели, показав возможности, которые реализованы были позже, например, в музыкальных драмах Вагнера.

Повесть «Удивительная история любви прекрасной Магелоны и графа Петра Провансского» стилизована под наивную простоту средневекового рассказа о счастливом соединении влюбленных после множества страшных приключений и испытаний, но религиозный момент не играет в ней такой роли, как в написанных позже драмах Тика. Поэт следует немецкой народной книге Фейта Варбека 1527 г. (которая была переводом французской книги 1457 г.) и имела средневековый и набожный характер. (В Италии в XV в. существовал иной, восходящий к сказке о Камаральзамане из «Тысячи и одной ночи», новеллистический ренессансно-авантюрный вариант: «История Оттинелло и Джулии».)

Драмы «Св. Генофефа» и «Император Октавиан» основаны на народных книгах XVI—XVII вв., представляющих собой лубочную обработку наивных и благочестивых преданий. В обеих драмах речь идет о страданиях и скитаниях добродетельных жен, ложно оклеветанных и осужденных, и смирением вымоливших чудесную помощь провидения и после долгих мытарств спасших доброе имя и своих детей. Время действия обеих легенд приурочено к VII—VIII вв. Злоключения Филицаты, жены легендарного царя Октавиана, отнесены ко временам франкского короля Дагоберта I (629—639), а трогательная история св. Женевьевы (Геновевы) Брабантской, жены пфальцграфа Зигфрида, оклеветанной придворным Голо,— ко времени правления Карла Мартела (714—741). Обе народные книги не опирались на немецкие предания. Книга о царе Октавиане была скомпилирована по-немецки Вильгельмом Зальцманом в 1535 г., а книга о Гонофефе, прямо восходящая к французскому оригиналу Серизье (1638), была издана по-немецки капуцином Мартином фон Цохемом в 1640 г.[7] Тик сохранил религиозный характер народных книг. Его

[7] Сюжет о Генофефе до Тика был обработан Фр. Мюллером-живописцем. См. «Историю немецкой литературы», т. II, стр. 271.

пьеса завершается латинской репликой св. Бонифация: «Молись за нас, святая Геновева».

Драмы Тика лиричны и повествовательны. В десяти актах «Императора Октавиана» нет, так же как и в «Генофефе», драматического действия. Наиболее интересен напоминающий рассказы Тика стихотворный пролог к «Императору Октавиану», содержащий своего рода свод идей Тика иенского периода. Пролог Тик предпосылал собраниям своих сочинений под особым заглавием «Торжество Романтической песни» («Der Aufzug der Romanze», 1804). Действие происходит сначала весенним утром, в радостном, зеленом лесу, а затем в лесу призрачном, погруженном в лунное сияние. Поэтичность леса внушает песнь Поэту:

Свой аромат деревья разливают,
Весь лес облит как будто бы сияньем,
И полон гениев, и с содроганьем
Поэзии внушенью дух внимает.
Пер. Ф. Миллера

По лесу проходят путешественники, которых манят неведомые страны, жажда познания, но в Тике живет какая-то боязнь нового, и он устами Поэта призывает путешествовать лишь в фантазии, в мире завораживающей средневековой сказки.

Я чувствую, на помыслы сошло очарованье:
В волшебном блеске образ возникает...
Вот блещут города и замки королей,
Вот мальчик в бой идет на великана,
В лесу вот двое заблудившихся детей...

«Торжество Романтической песни» завершается заклинанием всего хора, чтобы в волшебную лунную ночь вновь восстал в былом средневековом великолепии преисполненный чудес сказочный мир.

Ночь и лунное сиянье,
Вы пленили дух собой.
Мир сказаний, мир былой,
Встань во всем очарованье![8]

«Торжество Романтической песни» дает представление о поэтической манере Тика. В противоположность как Гельдерлину и Новалису, так и Брентано и поэтам, развивавшим традиции Брентано, для Тика характерно не столько утонченное варьирование стиха, сколько некоторая романтическая небрежность в употреблении избранного размера. В результате впечатление обворожительной поэтичности, охватывающее вначале при чтении стихотворений Тика, иной раз довольно быстро ослабевает. В драмах Тика применены различные размеры и использованы разнообразные строфы, преимущественно романского происхождения, вводившиеся в немецкую поэзию Шлегелем, но выбор форм не всегда внутренне оправдан. Иногда это родственная причудам романтической иронии игра творческих сил поэта. К тому же, этому «разнообразию» приемов у Тика сопутствовало довольно однообразное содержание; поэт был склонен видоизменять в стихах одни и те же излюбленные мечты и повторять образы и слова,

[8] Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!

Итоговому характеру этого заклинания (которое вслед за «Романтической песней» повторяет хор) и заключенным в нем идеям «заколдовывать», «удерживать в оковах», «восстанавливать на прежний лад» соответствует четырехкратный повтор тяжеловесного трохаического стиха с мужскими рифмами.

со временем утрачивавшие поэтичность и становившиеся своего рода штампами романтической лексики: glänzen, Zauber, Wunder, Märchen...

В некоторых стихах Тика не всегда видна зависимость размера от содержания. Например, в монологе поэта пятистопный ямб с однообразными (без чередования) женскими рифмами (восходящий к переводам А. В. Шлегеля с итальянского и испанского языков) постепенно гасит поэтический эффект. Тик как бы спохватывается и перестраивает последние восемь стихов монолога, переходя к повелительному наклонению, к восклицательным интонациям, строя строфу в форме эха, вводя в стихи каскад каламбуров и, наконец, забавно ломая наскучивший размер:

Hör' Echo du im Tale drunten! — unten
Baumzweige über meinem Haupte droben-oben!
. . . . . — Wangen
Und süße Lippen, Busen, Locken — locken
Der Sehnsucht reizende Gefühle — fühle!

«Торжество Романтической песни» завершает связанный с Иенским кружком этап деятельности Тика. Поэт, к тому времени поселившийся в Дрездене, занимается историей немецкой средневековой литературы и переводами драматургов эпохи Шекспира («Altenglisches Theater», 1811).

К 1811 г. наблюдается некоторое оживление в творчестве Тика. Он издал сборник рассказов, названный по имени античного бога сновидений «Фантас» («Phantasus», Bd. I—III, 1812—1816). Однако здесь мало нового по сравнению с произведениями времени Иенского кружка. Так, например, в рассказе «Бокал» («Pokal») Тик, как и раньше, в рамках полуфантастического повествования поэтизирует смирение насильно разлученных влюбленных.

После 1815 г. Тик осуществил ряд важных изданий (сочинения Шекспира в переводе А. В. Шлегеля, Тика, его дочери Доротеи Тик и В. фон Баудиссина, 1825—1833; сочинения Клейста, 1821 и 1826; сочинения Ленца, 1828), писал работы по истории театра и принимал участие в руководстве Дрезденским театром.

Тик в 1810-е годы пытался освоить стиль Гете, но ему это не удавалось, и он стал писать в несколько суховатой прозаической манере, с которой плохо уживались укоренившиеся в его творчестве романтические элементы. Неудачной оказалась написанная на сюжет народной книги растянутая драма для чтения «Фортунат» («Fortunat», 1816), в которой сказочные элементы остались не согласованными с трезвыми наблюдениями над влиянием денег на судьбу человека.

Из новелл 20-х годов известность получили повести «Жизнь поэта» («Dichterleben», 1825), «Мятеж в Севеннах» («Aufruhr in der Cevennen», 1827), в основу которой положены события восстания камизаров во Франции в 1703 г.

В повести «Жизнь поэта» — итоге долгих шекспировских занятий Тика — есть новые черты. Эта с воодушевлением написанная повесть свидетельствует о новом для писателя-романтика умении собрать и воспроизвести многие позитивные данные истории. Но Тик, добившийся формальной правдивости описаний, не понимал специфики Возрождения и невольно переносил на эту эпоху свое представление о немецком романтизме.

На первом плане выведены предшественники Шекспира — Марло и Грин. В образе Марло Тик гиперболически изобразил бунтарство не то штюрмера, не то иенского романтика. Марло считает, что человек, провозглашающий себя поэтом, возвышается над миром; понятия — «добродетель», «порок» становятся для него пустыми словами. Грин в повести Тика является подобием гейдельбергского романтика, вроде Брентано, у которого чередовались увлечения и покаяния.

Разочарованный в романтизме, Тик изображает как нечто закономерное творческую и жизненную трагедию Марло и Грина. Он противопоставляет им Шекспира, выступающего в повести в качестве скромного, никому не ведомого писца (der Schreiber). Тик убедительно показывает простоту, народность Шекспира. Но несмотря на свою любовь к великому поэту, Тик наделил его чертами какого-то филистерского «благоразумия», изобразил проповедником компромисса с сильными.

В 1830-е годы Тик занимал либеральные позиции. Однако нужда заставила престарелого писателя переехать в Потсдам и принять в 1842 г. пенсию от Фридриха Вильгельма IV, в эти годы разыгрывавшего из себя «короля-романтика», покровителя поэтов.

К числу последних литературных произведений Тика относятся рассказ «Жизнь льется через край» («Des Lebens Überfluß», 1839) и роман из итальянской истории XVI в.— «Виттория Аккоромбона» («Vittoria Accorombona», 1840). Роман, в котором для изображения жизни эпохи Возрождения применяется реквизит иенской поры (романтический лес, стихи о лесном уединении, субъективно-идеалистические тирады Виттории — см., например, ч. II, гл. III), не удался Тику, но рассказ — это один из шедевров немецкой новеллистики XIX в.[9]

Тик, хотя в гротескной форме, показывает победу романтических энтузиастов — интеллигента-бедняка Генриха и его любящей жены Клары над собственничеством и стоящим за ним феодальным государством. Главная мысль рассказа очень смела и оптимистична: жизнь льется через край и вот-вот захлестнет старое общество, где человек и наяву и во сне опасается, что его за бесценок продадут с аукциона, где любая попытка отстоять свое достоинство грозит тюрьмой и казнью. Независимый нрав Генриха доставляет ему репутацию опасного мятежника, карбонария и сен-симониста. Малейшее нарушение святости собственности, малейшее озорство героя, старающегося сохранить бодрость духа, влечет за собой угрозу тяжких кар.

Так же, как в комедии «Кот в сапогах», написанной на заре романтического периода его творчества, Тик и здесь вновь напоминает о революции. Блюстители закона не на шутку пугаются, когда Генрих, поддержанный толпой, напоминает о панических слухах, распространявшихся в газетах, что «первый же пушечный выстрел, откуда бы он ни раздался, будет сигналом к возмущению во всей Европе... „Вы хотите,— восклицает Генрих,— взять на себя неслыханную ответственность за то, что... на этой самой узкой и темной улице маленького предместья начнется чудовищная европейская революция?“» («die ungeheure europäische Revolution»).

Тик, который в свое время повлиял на формирование таланта Гофмана, в рассказе «Жизнь льется через край» сам воспринял и развил традиции Жан-Поля и Гофмана. Рассказ Тика образует связующее звено между немецкой романтической новеллистикой и реалистической новеллой Готфрида Келлера, и эта преемственность показывает значение романтических рассказов Тика в истории немецкой литературы.

---

[9] Под названием «Избыток жизни» рассказ был сразу по выходе переведен на русский язык и напечатан в «Отечественных записках» (1839, т. II, № 3, отд. I); там же впоследствии был напечатан и перевод романа (1841, т. XV, № 3—4, отд. I). Новый перевод рассказа «Жизнь льется через край» Н. Славятинского приводится в кн.: «Немецкая романтическая повесть», т. I.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

НОВАЛИС

Самым значительным поэтом Иенского кружка был Фридрих фон Гарденберг (Friedrich von Hardenberg, 1772—1801), писавший под псевдонимом Новалис (Novalis). Он происходил из обедневшей дворянской семьи, и его псевдоним образован по названию вотчины, некогда принадлежавшей его предкам.

Новалис учился в Иене, где слушал лекции Шиллера по истории, затем в Лейпциге и в Виттенберге. По окончании университета он в 1797 г. занимался геологией под руководством А. Г. Вернера во Фрейбурге и затем служил в солеварне в Вейсенфельсе (близ Иены). Увлечение идеями Французской революции и философией Фихте к концу 1790-х годов сменилось у Новалиса обращением к мистическому пантеизму. Даже чувство к Софии фон Кюн, которую поэт полюбил в 1794 г., позже связывалось в его представлении с мистическим познанием мира. Любовь к Софии и ее смерть (София скончалась весной 1797 г. в возрасте пятнадцати лет) открыли поэту, по его словам, непосредственный, интуитивный путь постижения мира [1].

Сочинения Новалиса, литературная деятельность которого охватывает краткий промежуток времени, в значительной части публиковались посмертно Фр. Шлегелем и Тиком, а после смерти Шлегеля — Тиком в ряде изданий (1802—1846). Важнейшими произведениями Новалиса являются «Гимны Ночи» («Hymnen an die Nacht», 1797—1798), «Духовные песни» («Geistliche Lieder». 1799) и оставшиеся незаконченными философская повесть «Ученики в Саисе» («Die Lehrlinge zu Sais», 1787—1798), роман «Генрих фон Офтердинген» («Heinrich von Ofterdingen»), наконец, сборники относящихся к разным периодам мыслей на естественнонаучные, религиозно-философские и эстетические темы, озаглавленные в посмертном издании сочинений «Фрагменты» («Fragmente»). При жизни Новалиса появилась только незначительная часть «Фрагментов»; остальные печатались в изданиях Шлегеля и Тика и, наконец, были полностью опубликованы по рукописи в издании Минора [2].

Общественные воззрения Новалиса нашли выражение в статье «Христианство или Европа» («Die Christenheit oder Europa», 1799). Статья имеет порою странный обскурантистский характер, и друзья по Иенскому кружку не решались обнародовать ее до 1826 г. Новалис будто выступает

---

[1] См. Fr. von Hardenberg. Eine Nachlese aus den Quellen des Familienarchivs. Gotha, 1873, S. 56 ff.

[2] Novalis Schriften. Hrsg. von J. Minor. Bd. I—IV. Jena, 1908. Дальнейшая систематизация «Фрагментов» проводилась в трудах Гавенштейна (E. Hawenstein), а также в изданиях Новалиса, осуществленных Камницером (E. Kamnitzer, 1929), Клюкгоном и Замюэлем (P. Kluckhohn und K. Samuel, 1930), Келлетатом (A. Kelletat, 1959) и Фридеманом (H. Friedemann, б. г.).

за сохранение средневековых элементов в общественной жизни. Он за светскую власть пап, в которой видит гарантию единства Европы. Он готов одобрить запрет, наложенный папой на утверждение, что Земля вращается, как меру, продиктованную опасением, будто с утратой уважения к Земле утратится уважение к небу. Такие высказывания «позднего» Новалиса, если можно так сказать о поэте, скончавшемся в неполные двадцать девять лет, уживались у него с чувством политической реальности. Он понимал неотвратимость прогресса (Fortschritt) и считал необходимым подходить к событиям исторически. Усматривая в современной ему Европе борющиеся силы — буржуазно-революционные и консервативно-католические — и сочувствуя последним, Новалис отдавал себе отчет в могуществе революционных тенденций и высказывался за соглашение между этими двумя силами. Возлагая надежды на католическую церковь, Новалис заключил статью указанием на неизбежность проведения — под ее руководством — «всех необходимых реформ» как «мирно и совершенно организованного процесса преобразования государства».

Новалис настаивал на развитии науки и оценивал степенью этого развития прогресс Германии, однако он старался согласовать прогресс науки и авторитет церкви. Предваряя буржуазные концепции XX в., он доказывал, что именно в свете все новых блестящих открытий, разрушающих прежние научные представления и устанавливающих взаимосвязь областей знания, обнаруживается «беспомощное положение» наук, якобы не способных, в отличие от религии, к постижению сущности вещей.

«Фрагменты» Новалиса — это в большей части не предназначавшиеся для печати и не систематизированные мысли и заметки; взгляды Новалиса за время работы над «Фрагментами» менялись, а порядок их написания до 1929 г. не был установлен даже приблизительно.

Все это создавало условия для произвольного подбора и толкования «Фрагментов». Если Тик и Фр. Шлегель, делая выбор для своих изданий Новалиса, еще стремились представить круг вопросов, поставленных во «Фрагментах», возможно шире, то к концу XIX — началу XX в. внимание обычно сосредоточивали на той их части, которая была созвучна упадочной идеологии. Эта тенденция намечается уже в известном переводе М. Метерлинка, подобравшего фрагменты в символистском духе («Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis». Bruxelles, 1895).

В период создания Иенского кружка Новалису был близок субъективный идеализм Фихте, но без его революционного бунтарства. Материалистов, а также Канта Новалис отвергал, считая их взгляды ограниченными. «Не-я», под которым поэтом подразумевалась материя, природа, это, по его мнению,— символ «я» и служит только для самопознания «я». Новалис трактовал философию Фихте в характерном для иенских романтиков духе и порой понимал фихтевское «я» не как сознание вообще, а как конкретное «я» данного индивида. Получалось, будто индивид силой воли может творить чудеса, пересоздавать мир по своему желанию: «мир должен быть таким, как „я" хочу (чтобы он был)»; «что „я" хочу, то я могу».

Во «Фрагментах» видна тенденция к переходу от субъективного идеализма к мистическому пантеизму в духе Шеллинга (опиравшемуся у Новалиса на соответственно толкуемые мысли Спинозы и мистика XVII в. Я. Беме). Избегая несообразностей, к которым вела упрощенная трактовка фихтеанства, Новалис утверждал тождество «я» и «не-я» как высшее положение философии. Истинная философия, как теперь считал Новалис, это «вполне реалистический идеализм или спинозизм; она покоится на высшей вере. Вера не отделима от идеализма».

Увлекаясь Спинозой, Новалис истолковывал его философию в мистическом духе. Поэта поражал «необыкновенный инстинкт», с которым Спи-

Новалис

Гравюра Э. Эйхенса, 1845

ноза будто бы «на все искал ответа в богословии». В идее Спинозы о «совершенном знании» Новалис усматривал «лежащее в основе всякого мистицизма» положение о «сладострастном постижении» (ein wollüstiges Wissen).

Во «Фрагментах» встречаются мистические утверждения: «религия, любовь, природа, государство — все избранное относится к области мистицизма». Вселенная, по Новалису, была образована аналогиями, источник которых — человек.

Такой идеализм сочетался во «Фрагментах», так же как в статье о христианстве, с рассудительным подходом к возникавшим в ходе революционных преобразований общественным отношениям. Даже такого романтического фантаста, как Новалис, революция научила трезвому, деловому отношению к экономическим и политическим процессам, внесла в его суждения элементы диалектики. Именно здесь — в том, что в теоретических трудах и в поэзии Новалиса присутствует чувство реальности, как бы эта реальность ни была ему враждебна и горька, одна из причин содержательности и художественной значительности его творчества.

Новалис воочию убедился, что «слово Свобода приводит в движение народы». И вопреки тому, что он проповедовал по поводу произвола «я», ему приходилось признать, что «наше существование находится в связи с тем, что происходит во всем мире, так же, как и в связи с будущим и прошедшим». Социальный опыт приводил Новалиса к трезвым суждениям: «Природа — враг вечного обладания. Действуя по твердому закону,

она уничтожает все признаки собственности,— пишет он.— Земля принадлежит всем, кто живет на ней; каждый имеет право на все. Пришедшие первыми не могут пользоваться какими-либо преимуществами из-за этого случайного первородства. К определенному времени право собственности теряет силу...» Новалис, как и другие иенские романтики, задумывался над закономерностями исторического развития. Он искал «базис человеческой истории» (die Basis der Menschengeschichte) в «антропологии», т. е. в социологии (в таком смысле употребляли это слово современники Новалиса, в частности, Кант в работах 1790-х годов), Новалис интересовался вопросами торговли, денежного обращения.

Находя, что «образованный человек живет исключительно для будущего» и что призвание людей «в устройстве жизни на земле», Новалис представлял во «Фрагментах» это будущее как компромисс старого режима с революционными преобразованиями. Хотя он полагает, что республика не может существовать без короля, он уверен также, что вскоре все убедятся, что и король не может существовать без республики. При отрицательном отношении позднего Новалиса к Французской революции ему понятно ее мировое значение. «Лучшим из того, что французы приобрели посредством Революции», Новалис считал универсальность, мировой масштаб в политике, который, по его мнению, ранее был свойствен римлянам, а затем немцам (Новалис, по-видимому, имеет в виду живучесть идеи Германской империи).

В некоторых случаях, захваченный логикой современных событий, Новалис включал во «Фрагменты» отдельные мысли в духе прогрессивных политических идей, выдвигавшихся Кантом и Фихте в середине 1790-х годов. Так, Новалис считал, что принципом для политиков должно быть достижение «вечного мира и совершенного и свободного государства».

Главные положения эстетики Новалиса подытожены в романе «Генрих фон Офтердинген» и должны быть рассмотрены при анализе этого произведения. Многочисленные фрагменты по вопросам искусства не образуют цельной системы, но при всей своей непоследовательности и нестроте они дают яркое представление о специфике ультраромантического и сугубо индивидуалистического метода творчества Новалиса. Самой сильной стороной «фантасиологии» [3] Новалиса было отстаивание значительности, жизненной необходимости поэзии, стремление к такому укладу, при котором вся жизнь человека стала бы поэтичной, а всякий человек мог бы в какой-то степени быть поэтом. Эту идею выделил и высоко оценил Поль Элюар, который писал, что, хотя Новалис «рядился ангелом, земные дела иногда оказываются ему ближе, чем среднему человеку». Элюар в подтверждение привел слова Новалиса, в которых высказывалось сожаление, «что поэзия имеет особое наименование, а поэты образуют отдельное сословие. Они ведь, говорит Новалис, не есть что-то отклоняющееся от нормы, но представляет собой естественную форму деятельности духа. Разве любому человеку сплошь и рядом не случается быть поэтом и мыслителем?» [4]

Однако вместе с тем Новалис со страстью отстаивает родство поэзии с прорицанием и заклятием, ее независимость от того, что происходит в действительности, ее субстанциональную сказочность и символичность: «Сказка,— писал Новалис,— есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным. Поэт поклоняется случаю... Сказка подобна сно-

---

[3] Eine Phantastik («фантасиология») — таким словом, не употребительным в немецком языке, Новалис по аналогии с «Logik» предлагал называть науку об искусстве.

[4] Paul Eluard. Les Sentiers et les Routes de la Poésie. Paris, 1954, p. 19.

видению, она бессвязна. Некий ансамбль чудесных вещей и событий... Ничего не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная анархия... Мир сказки есть мир, целиком противоположный миру действительности, и именно потому так же точно напоминает его, как хаос — совершенное творение... Истинная сказка должна быть одновременно пророческим изображением, идеальным изображением, абсолютно-необходимым изображением. Истинный сказочный поэт есть провидец будущего».

Почти аналогичным образом Новалис представляет себе и задачи романа: «Роман должен быть сплошной поэзией... В истинно поэтическом произведении все кажется столь естественным и все же столь чудесным. Кажется, будто не существует ничего иного, будто до сей поры ты только дремал в этом мире и лишь теперь раскрылось тебе истинное понятие о нем».

При таком подходе Новалиса не вполне удовлетворяло даже творчество Шекспира. Он считал, например, что «в исторических драмах Шекспира происходит непрестанная борьба между поэзией и непоэзией. Низменное представлено в форме вольной и остроумной, в то время как великое представлено неподвижным и печальным... Низкая жизнь все время показана в противоречии с жизнью возвышенной, и это проводится то трагически, то пародийно, контраста ради».

Особенно наглядно взгляды Новалиса на искусство выразились в критике «Вильгельма Мейстера» Гете, который произвел на него глубокое впечатление, но с каждым годом вызывал все большее и большее раздражение: «До известной степени „Годы учения Вильгельма Мейстера" — произведение насквозь прозаическое и современное. Романтическое, а также поэзия природы, чудесное в нем гибнет. Речь ведется исключительно об обычных человеческих вещах, природа же и мистицизм забыты полностью. Это — поэтизированная бюргерская и домашняя повесть. Чудесное в ней подчеркнуто трактуется как поэзия и мечтательность. Художнический атеизм — вот дух книги».

Эстетика Новалиса вела к отрицанию творчества Гете, которому Новалис давал саркастическую характеристику: «Гете — поэт целиком практический. В своих произведениях он таков, как англичанин в своих товарах: в высшей степени прост, приятен, удобен и прочен».

Антигетевские устремления к сверхчувственному полнее всего воплотились в «Гимнах Ночи» Новалиса. Эти знаменитые стихотворения были созданы под влиянием смерти Софии. Потрясенный поэт искал утешения в том, что ему «еще остается незримый мир», что ему «с каждым днем становится все ближе идея Бога» [5].

Новалис придал изображению своих переживаний обобщающее значение и создал произведение в духе мистицизма Якоба Беме. Поэт с ужасом отворачивается от света, от жизни и в неожиданных энергичных образах высказывает к ним отвращение. Конечно, ночь у Новалиса символизирует мир воображения, где всесильно слово поэта и где может быть осуществлена мечта о счастье мистической любви. Но он исполнен какого-то мучительного, болезненного томления по ночи, под которой иносказательно подразумевается также мрак, царство потустороннего и даже смерть. Последний шестой гимн так и озаглавлен — «Томление по смерти» («Sehnsucht nach dem Tode»).

Пятый гимн Ночи противостоит шиллеровым «Богам Греции» и всей концепции античного мира, воплощенной Шиллером и Гете и развитой дальше Гельдерлином. Новалис с мрачным торжеством говорит о гибели

[5] Fr. von Hardenberg. Eine Nachlese aus des Quellen des Familienarchivs, S. 141.

античного мира и установлении христианства, как царства страданий.

Zerbrochen war die Woge des Genusses
Am Felsen des unendlichen Verdrusses[6].

Поэт отвращается от света «к святой, несказáнной, исполненной тайн Ночи...» («Первый гимн»). Он не знает, что это за скрытая ее покровом сила незримо овладевает им, но уверяет, будто именно она расковывает оцепеневшие крылья духа.

Внутренние очи, открываемые Ночью, представляются поэту «небеснее сверкающих звезд», они, «не нуждаясь в свете», мистически прозревают глубины духа.

Со словами благоговения обращается Новалис к Софии, кончина которой открыла ему, что его истинная жизнь в ночи — в смерти. Поддаваясь возрастающей мистической экзальтации, поэт (во втором и третьем гимнах) рассказывает, как он, наконец, высвободился из «оков света». Одержимый каким-то фанатизмом мрака, Новалис с тоской спрашивает, неужели утро должно постоянно возвращаться?

Muss immer der Morgen wieder kommen?

«Гимны Ночи» написаны с вдохновением, и поэту удается облекать абстракции в зрительные, западающие в память образы. Новалис умело варьирует тон: от порывистых восклицаний и вопросов он искусно переходит к спокойному повествованию, степенно объясняя, что знает, когда именно наступит последнее утро и свет более не будет грозить мраку и мистической любви.

«Гимны Ночи», в идейном плане противоположные современной им лирике Гельдерлина, соперничают с ней в смелых исканиях в области формы. Они написаны (кроме шестого, выдержанного в правильных трех- и четырехстопных ямбических стихах) в меньшей своей части стихами, а в большей — и в самой оригинальной части — ритмической прозой, близкой к свободному стиху и обычно графически изображаемой как стих в изданиях XX в., в соответствии с первоначальным рукописным вариантом. Разорванный, причудливо спотыкающийся ритм вольных стихов воспринимается как свидетельство неловкой искренности Новалиса и усиливает ощущение отчаяния.

Это отчаяние частично преодолено в повести «Ученики в Саисе», в которой царит «сладкое томление». Повесть, состоящая главным образом из философских бесед о приобщении человека к природе, написана под воздействием занятий и бесед на лоне природы с известным ученым, одним из основоположников геологии как науки, А. Г. Вернером (1750—1817), и не отличается таким фанатизмом, как «Гимны Ночи». Здесь мысль о превосходстве интуитивно-поэтического познания — любви окрашена в весьма чувственные тона. «В ком,— восклицает герой произведения,— не взыграет сердце, когда глубочайшая жизнь природы проникнет в его душу во всей своей полноте, когда то всесильное чувство, для которого язык не знает иных названий, как любовь и сладострастие, в нем ширится, подобно могучему, всерастворяющему облаку, и он в сладостном трепете погружается в темное манящее лоно природы, когда бедное „я" разъедается захлестывающими волнами наслаждения и в великом океане ничего больше не остается, кроме единого фокуса безмерной силы зачинания, ничего, кроме всепоглощающего вихря? Что есть пламя, всюду вспыхивающее? Страстное объятие, нежный плод которого росится в сладострастных каплях» [7].

---

[6] Разбился бег волн наслаждения || На скалах бесконечной скорби.

[7] Русский перевод А. Габричевского см. в кн.: «Немецкая романтическая повесть», т. I. М.— Л., «Academia», 1935, стр. 138—139.

Однако Новалис внимательно и серьезно всматривался в те возможности познания природы, которые открывал складывавшийся в естествознании позитивизм. Он возлагал надежды на деятельность «более смелых», которые верят, что усилия человеческого коллектива в конечном счете обуздают силы природы. Вставленная в повесть сказка о Гиацинте и Розе[8] и рассказ о «поисках следов первобытного народа (Urvolk), выродившимися и одичавшими остатками которого, видимо, и является нынешнее человечество»,— предваряют идеи, конкретизированные в романе Новалиса.

Роман «Генрих фон Офтердинген» занимает важное место в истории романтизма. Произведение осталось незавершенным и было издано Тиком после смерти Новалиса в 1802 г. Роман озаглавлен по имени полулегендарного поэта начала XIII в.— участника Вартбургского состязания миннезингеров, который слыл у романтиков творцом «Песни о Нибелунгах».

Еще более явно, чем «Странствования Франца Штернбальда», роман Новалиса задуман как романтический противовес «Вильгельму Мейстеру». Новалис стремился показать не процесс подчинения поэтической души условиям реальной жизни, а, напротив,— сообразование действительности с романтической поэзией. Повествовательной прозе и спокойному, «объективному» изложению в романе Гете Новалис противопоставляет взволнованный лирический слог, создание которого было новаторским достижением романиста.

В самом начале романа сыну тюрингенского ремесленника, будущему поэту Генриху является во сне Голубой цветок (die blaue Blume), позже ставший своего рода символом немецкой романтической поэзии.

Весь дальнейший путь Генриха — это искания Голубого цветка. К постижению Голубого цветка Генриха постепенно подготовляют странствования, встреча с крестоносцами, с горным мастером, поведавшим ему о скрытой волшебной сути природы, со знатным отшельником, раскрывающим перед ним вещую книгу будущей истории, а главное — встреча с мудрым поэтом Клингсором и любовь к его дочери — Матильде, воплотившей в себе, насколько это возможно в земной жизни, Голубой цветок, затем смерть прекрасной Матильды и страдания, вызванные этой утратой.

Хотя роман связан с волновавшими йенских романтиков современными проблемами, его действие удалено от современности и перенесено в сказочный, условно средневековый мир. Ведь, по мнению Новалиса, высказанному одним из героев романа, «в наш век нет уже непосредственного общения с небом», и «старые сказания и писания — единственные источники, из которых мы можем черпать познания о надземном мире». Романтическая поэтика, как говорится во «Фрагментах», в том и состояла, чтобы «делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными».

В «Генрихе фон Офтердингене» как бы предваряется общее развитие политических идей немецких романтиков в период после распада Йенского кружка. Во второй части романа, озаглавленной «Свершение» («Die Erfüllung»), Новалис намеревался представить апофеозом героя, поэта Генриха, служение германскому императору. Новалис изобразил двор Фридриха II Гогенштауфена как «зрелище собранных со всего света лучших, величайших и чудеснейших людей, центром которых является сам император». Здесь, как восторженно говорится в романе, «выступает величайшее великолепие и подлинный большой свет». Таким образом, «пра-

[8] В сказке повествуется о юноше Гиацинте, оставившем любимую ради постижения тайн мира. Когда Гиацинт стал так мудр и решителен, что осмелился (правда, только во сне) поднять покрывало Изиды,— то в его объятия упала Роза: путь познания и путь любви соединились.

народ» из повести «Ученики в Саисе» жалким образом воплощается в средневековой Германской империи. Новалис идеализирует крестовые походы и, предваряя позицию немецких романтиков в период антинаполеоновской борьбы, поэтизирует войны. «Вообще, война,— сказал Генрих,— как мне кажется, возникает всегда из поэтических побуждений. Люди думают, что должны сражаться ради какого-то жалкого достояния, и не замечают, что ими управляет романтический дух...»

Наставник Генриха Клингсор, воплощающий в романе мудрость, уточняет мысль своего ученика: «Многие войны, особенно те, которые возникают из национальной ненависти, относятся к этой категории, и они являются подлинными творениями поэзии».

Вместе с тем в эти рассуждения вторгаются пессимистические, болезненные ноты, обнаруживающие, что писатель усомнился в состоятельности таких воинственных идеалов. Новалис приводит мрачные и весьма неубедительные доводы: «Люди должны сами умерщвлять друг друга; это благородней, чем падать от ударов судьбы. Люди ищут смерти... Дух войны — это радость смерти».

Идеализируя феодальное прошлое, Новалис, однако, не был уверен в его жизненности. В «Генрихе фон Офтердингене», так же как и во «Фрагментах», он вновь искал подспорья в буржуазных отношениях. В романе, посвященном поэзии, он уделяет определенное место купцам, вкладывая в их уста умиленные тирады о торговле, озадачивающие подлинно политэкономической терминологией: «Деньги, труд и товары прогоняют друг друга в быстром вращении, содействуя расцвету города и деревни». Мечтательный романтик склоняется перед золотом. Он благословляет добычу «царя металлов», «чтобы он владел и управлял миром в виде всеми почитаемых и свято хранимых монет...»

Общественно-политический и бытовой план повествования в романе «Генрих фон Офтердинген» чередуется со сказочным мистическим планом. В романе есть вставные рассказы и пространные сказки, далеко уводящие от прямого развития сюжетных линий (например, запутанная символическая сказка Клингсора, занимающая всю последнюю главу первой части). Разорванность, порождавшаяся внутренними противоречиями, намеренно культивировалась Новалисом в соответствии со взглядом, что все поэтическое должно быть близким сказке.

Новалис писал во «Фрагментах», что «средоточие его философии» в том, что« поэзия на деле есть абсолютно реальное». В его романе действительные события изображаются как нечто несущественное по сравнению с «реальным» — явленным Генриху во сне Голубым цветком. По мысли Новалиса, связь с действительностью губит дарование: отец Генриха не стал ваятелем, потому что «непосредственная действительность пустила в нем слишком глубокие корни».

Полагая, что «каждое слово есть слово заклятия» и что «отсюда власть слов и их практическое значение», Новалис изображал поэтов, героев романа, способными непосредственно осуществлять «человеческое управление судьбами» (Bd. IV, S. 166—167). Порою кажется, что Новалис вовсе не считался с фактами и не признавал никакого влияния действительности на поэзию.

В романе умаляется значение опыта и разума при познании мира и им противопоставляется мистическая интуиция. Генрих поучает купцов, что существуют два пути, ведущие к пониманию истории. Над путем опыта — «трудным и необозримо далеким, с бесчисленными изгибами» Генрих без колебаний ставит «другой, совершаемый как бы одним прыжком,— путь внутреннего созерцания...» Новалис представляет своих героев идущими именно путем мистической интуиции и естественно впадает в странные крайности. Главным способом интуитивного познания

мира для Генриха оказывается любовь к Голубому цветку — Матильде, через которую ему «открывается бог». Хотя в романе говорится, что «о такой особенной страсти к цветку раньше никто и не слыхивал», однако Новалис, так же как Шлегель в «Люцинде», эту мистическую любовь показывает прежде всего как чувственное влечение. В духе подчеркнутой чувственности описан вечер, на котором Генрих знакомится с воплощением Голубого цветка — Матильдой.

Переплетение мистицизма с неодухотворенной чувственностью характерно для всего романа, в котором бывалый крестоносец привлекает Генриха к участию в походе за Гроб Господень перспективой захвата *многих* прекрасных пленниц. Чувственность наложила отпечаток на картины мистического слияния поэта с природой. Это видно, например, в символической сцене купания Генриха: «он вошел в поток... небесное чувство охватило его... мысли сладострастно сливались в нем... каждая из волн нежной стихии льнула к нему, как нежная грудь. В потоке точно растворились юные девы, обретавшие плоть от прикосновения к юноше...»

В соответствии с утверждением Новалиса, что «интересен только индивидуум», в центре романа стоит образ поэта Офтердингена как исключительной личности. К поэту прилагается определение «творящий небо». Генрих «был рожден поэтом», его историческая роль заранее предопределена в пророческой книге, наставляющей его в исполнении таинственной миссии души мира.

Однако, вопреки планам Новалиса, в романе, по существу, показано крушение притязаний индивида. И не потому только, что Новалис написал первую часть «Чаяние», рассказывающую о приготовлении поэта к его миссии, и не успел закончить второй части — «Свершение». По видимому, он и не мог ее написать, ибо не было материала для изображения его идеала воплощенным в жизнь. Недаром в отрывках «Свершения» Новалису более всего удались пессимистические, отмеченные безнадежностью, образы одиночества. Генрих в горах, «среди которых он надеялся обрести цель своего странствия.— Надеялся? — спрашивает поэт и сам отвечает за героя: — Ни на что более он не надеялся. Искать дикий ужас гор Генриха погнал мучительный страх и иссушающий холод равнодушного отчаяния...»

Подобно «Гимнам Ночи», роман «Генрих фон Офтердинген» свидетельствует о беспочвенности реакционных идеалов, противопоставленных Новалисом не приемлемой для него буржуазной действительности, свидетельствует о безысходном пессимизме, порождавшемся приверженностью к таким идеалам.

Недаром Гегель на примере Новалиса анализировал кризис романтической иронии, которая, по Гегелю, вместо подлинного действия и стремления к осуществлению идеала кончает одной только тоскливостью души, приводит к пустоте, к отсутствию определенных интересов, к ужасу перед действительностью, к чахотке духа [9].

Официальная наука XX в., порывая с традициями немецкой классической эстетики, подходила к Новалису с противоположной, антиисторической точки зрения. Противоречивость и сложность творчества Новалиса, та увлеченность, с которой он вдавался то в одну, то в другую крайность, со страстью договаривая каждый парадокс до конца, все это давало повод для произвольных и внеисторических толкований его произведений. Довольно долго существовала тенденция представлять творчество Новалиса как какую-то примитивную апологию германского национализма, что, конечно, ни ему, ни иенским романтикам вообще не было свойственно.

---

[9] См. G. Hegel. Sämtliche Werke, Bd. XII. Hrsg. von H. Glockner. Stuttgart, 1927, S. 221.

С 1940-х годов эта тенденция оттесняется другим, противостоящим ей по форме, но столь же неисторическим взглядом об анархической революционности Новалиса как главного предтечи всемирного бунта в жизни и в искусстве XX в. Людвигу Пешу, выразившему этот взгляд в обстоятельной работе [10], представляется «прозрачно ясным», будто йенские романтики разгадали, что новое время — это эпоха непрерывной, непрекращающейся революции в науке, технике, политике, искусстве — т. е. эпоха хаоса («Revolution als Prinzip ist Chaos»). Л. Пеш тенденциозно подбирает некоторые отрывки мыслей Фр. Шлегеля (о «романтическом смешении» и др.) и особо парадоксальные афоризмы Новалиса (например, о возведении «бессистемности в систему») вне тех связей, в которых эти мысли высказывались. На этом основании Пеш приходит к выводу, что именно с Новалиса начинается модернистский бунт в искусстве: «Так впервые,— пишет Пеш,— философия становится тотальной, а так как это философия художника, то и искусство также. Делается тотальным, это значит — делается религией. Бог, к которому эта религия обращается, помещается внутри, действует изнутри, выступает как „я“» (S. 26). Пеш не замечает взвинченной отчаянности изречений Новалиса о поисках Архимедовой точки опоры для художника и выхватывает слова о «месте вне мира» (S. 37), полагая, что такова и была на самом деле позиция Новалиса, а затем и современных художников.

Таким образом, буржуазные ученые, пропагандируя творчество Новалиса, руководствовались интересом к реакционным сторонам его мировоззрения, а в эстетическом плане выдвигали внутреннюю разорванность, дисгармоничность, которые при поверхностном и неисторическом рассмотрении дают повод трактовать его как предтечу модернистской поэзии. Неприятие Новалисом буржуазного мира, трагически правдивое отражение в его творчестве противоречий эпохи и тщетность попыток йенских романтиков подняться над этими противоречиями не принимались во внимание, как и отмеченная Элюаром близость Новалиса к земным делам, то чувство реальности и то чувство ответственности, которые побуждали поэта творить мучительный для него самого суровый суд над собственными заблуждениями.

---

[10] Ludwig Pesch. Die romantische Revolulion in der modernen Literatur und Kunst. München, 1962, S. 38.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИЕ РОМАНТИКИ

Второй этап развития романтизма в Германии был временем значительных творческих свершений. Немецкая культура обогатилась традициями народного творчества — песен, сказок, легенд. Клеменс Брентано, а вслед за ним Эйхендорф, Вильгельм Мюллер и другие поэты-романтики обновили на этой основе весь строй лирики. Это создало предпосылки для поэзии Гейне и расцвета песни в музыке Шуберта. С этим периодом связаны также великие достижения романтической новеллистики у Гофмана.

Художественные успехи гейдельбергских романтиков нельзя объяснить только дальнейшим развитием сложившейся романтической традиции. Они обусловлены, прежде всего, воздействием освободительного движения 1806—1813 гг., пробудившего национальное сознание немецкого народа. Именно это вдохновило Арнима и Брентано на собирание чудесных песен, составивших сборник «Волшебный рог мальчика» (1806—1808), побудило Гёрреса выпустить «Немецкие народные книги» (1807), подвигнуло Якоба и Вильгельма Гриммов на издание знаменитых «Детских и домашних сказок» (1812), создало творческую атмосферу гейдельбергского романтического движения.

Однако творческую активность, связанную с пробуждением национального сознания народа, не следует отождествлять с прямым идеологическим участием в антинаполеоновских войнах, нередко предполагавшим тот или иной компромисс с политикой Пруссии, что вносило националистическую фальшь во многие произведения Арнима и Клейста, Кернера и Арндта, не говоря уже о Фридрихе Яне или о де Ла Мотт-Фуке. Наиболее прозорливые патриоты того времени понимали, что наполеоновское завоевание, каким бы бременем оно ни ложилось на Германию, все же вносило брожение, подтачивавшее неподвижную косность феодальных порядков. И именно те из гейдельбергских романтиков, которые меньше подвергались националистическим настроениям, вносили наибольший вклад в национальную культуру; свои самые значительные произведения «гейдельбержцы» создавали в те периоды, когда они были наиболее свободны от таких настроений.

В Гейдельбергском романтическом кружке, как и в Иенском, было не только дворянское, но также мелкобуржуазное по своей идеологии крыло. К нему примыкали крупные художники. Часть из них была прогрессивными романтиками (Гофман, Шамиссо, Вильгельм Мюллер), а другая часть в важнейшие периоды своего творчества придерживалась более или менее демократических воззрений (Гриммы, Брентано и в какой-то степени Арндт, Геррес). Из романтиков, связанных с юнкерской традицией, только таким одаренным, как Клейст, Арним, Эйхендорф, удавалось создавать значительные произведения, ибо в их сознание проникали отсветы демократического движения, и они нередко отображали ломку старой юнкерской идеологии под натиском новых идей.

Главным центром второго этапа романтического движения в Германии в 1805—1808 гг. был Гейдельберг, где протекала деятельность Брентано (1778—1842) и Арнима (1781—1831) и где Арним совместно с Герресом (Görres, 1776—1848) при участии Брентано и Гриммов издавал в 1807 г. «Газету для отшельников» («Zeitung für Einsiedler») [1]. Из иенских романтиков в этом издании печатался Тик. В нем появились первые стихотворения Кернера и Уланда, оно оказало влияние на формирование таланта учившихся в Гейдельбергском университете Эйхендорфа и Отто фон Лебена (Loeben, 1786—1825), поэта, известного, главным образом, как автора стихотворения «Лорелея», сыгравшего роль связующего звена между замечательными творениями Брентано и Гейне на эту тему.

С 1809 г. центр романтического движения переместился из Гейдельберга в Берлин, где поселились Брентано и Арним. Последний основал здесь в январе 1811 г. «Христианско-немецкое застольное общество» (Christlich-Deutsche Tischgesellschaft) — реакционную организацию, готовую защищать «трон, алтарь и отечество». Важную роль в обществе играли Клейст, издававший с октября 1810 г. «Берлинскую вечернюю газету» («Berliner Abendblätter»), и государствовед и экономист Адам Генрих Мюллер (Müller, 1779—1829), который в своих работах оправдывал крепостничество и феодальную монархию. Романтики обосновались в открытом в 1810 г. Берлинском университете, первым ректором которого был избран Фихте, а на разных кафедрах преподавали Геррес, Савиньи. Брентано, приглашенный на кафедру эстетики, написал на открытие университета кантату в консервативном духе. В 1812—1816 гг. в Берлинском университете учился Вильгельм Мюллер (1794—1827), автор и переводчик проникнутых сочувствием к восставшей Греции «Стихов с островов Архипелага», «Песен греков» и воодушевивших Шуберта песенных циклов — «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь».

Основателями и вдохновителями кружка были Арним и Брентано, с которым Арним подружился с осени 1800 г. и на сестре которого, Беттине, впоследствии известной писательнице, он женился в 1811 г. (см. гл. XXXII). Основоположниками консервативной идеологии «гейдельбержцев» были также друг Брентано, женатый на другой его сестре — Кунигунде, Карл Фридрих фон Савиньи (Savigny, 1779—1861), и Иосиф фон Гёррес. Савиньи был корифеем немецкой исторической школы права, оправдывающей, по определению Маркса, «подлость сегодняшнего дня подлостью вчерашнего» [2]. Геррес в 1800-е годы отрекся от революционных увлечений и проповедовал союз буржуазии с дворянством, разжигая с «демагогическим бешенством» сильнее, чем кто-либо из его современников, ненависть немцев к французам [3]. После 1815 г. Геррес рассорился с прусскими властями и впал в воинствующий католицизм.

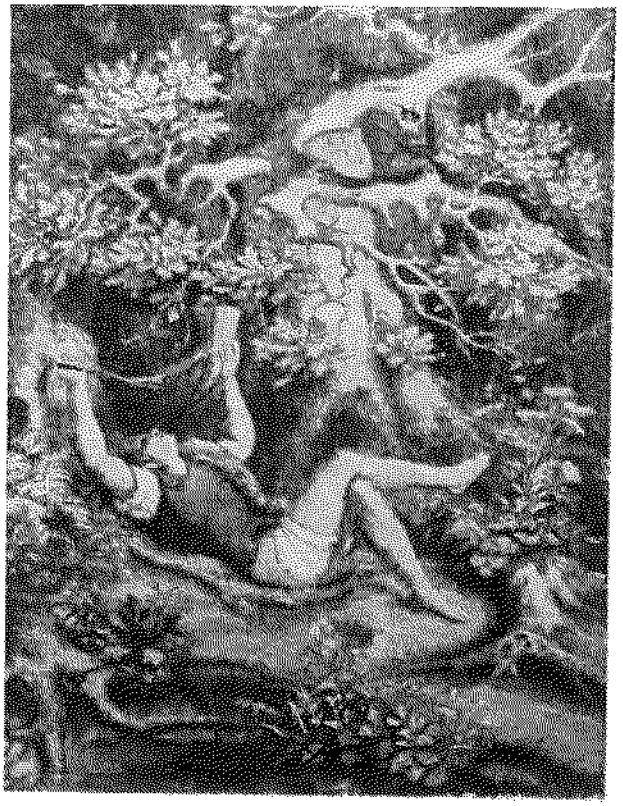
БРЕНТАНО И «ВОЛШЕБНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА»

Клеменс Мария Брентано (Clemens Maria Brentano, 1778—1842) родился во Франкфурте-на-Майне в купеческой семье итальянского происхождения. С 1797 г. Брентано учился в Галле, затем в Иене. Юноша увлекался идеями иенских романтиков, его кумиром стал Тик, которого он

[1] Изучению творчества Брентано, Арнима и других писателей Гейдельбергского кружка посвящена обстоятельная работа В. М. Жирмунского: «Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков». М., 1919.

[2] К. Маркс. К критике гегелевской философии права.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 416.

[3] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 215.



Картина М. Швинда «Волшебный рог мальчика»

стремился превзойти в романтических крайностях,— стать «Тиком над всеми Тиками»[4], как неодобрительно замечали в иенских кругах. Старших романтиков раздражала пылкость новообращенного, и они, играя словами, прозвали его Demens Angebrentano — тронутым, безумным Брентано. Отход Брентано от иенских романтиков заметен в комедии «Понсе де Леон» («Ponce de Leon», 1801, издана в 1804) и особенно — в романе «Годви» («Godwi», 1801), порою почти что пародирующем описание романтической любви в «Люцинде» Фр. Шлегеля[5].

Решающее значение в творческом развитии Брентано имели поездки на Рейн (с Савиньи в 1800 г. и с Арнимом в 1802 г.). Поэт был захвачен стихией немецкой народной песни. Брентано не только выступил как страстный собиратель народных песен, но народное творчество определило главное направление в его поэзии.

С 1804 по 1808 г. Брентано жил в Гейдельберге, с 1809 — в Берлине. Брентано, бывший вместе с Арнимом одним из вдохновителей Гейдельбергского кружка, был чужд духу корпоративной юнкерской дисциплины и консервативного доктринерства. В лучшую пору своего творчества, когда Брентано еще не подпал под влияние католицизма, он воплощал самое живое, исторически необходимое в гейдельбергском этапе романтического движения. Увлекающийся Брентано нередко доводил ту или иную романтическую идею до пародийности, и «муза Клеменса Брентано, так безум-

[4] См. Brentanos Werke, Bd. I. Hrsg. von H. Preitz. Leipzig, o. J., S. 30*

[5] Об отношениях иенских и гейдельбергских романтиков см. В. М. Жирмунский. Назв. соч., стр. 31—38, 96—97.

но хохочущая из глубины его поэзии», с ее очаровательной «страстью к разрушению»[6] доставляла немало неприятностей его друзьям.

Брентано — самый значительный романтический лирик Германии начала XIX в. С его творчеством связан третий — после Гете и Шиллера, после Гельдерлина и Новалиса — важный сдвиг в немецкой лирической поэзии. Пробуждение национального сознания в Германии воодушевило Брентано, и он, вдохнув новую жизнь в начинания штюрмеров — Гердера, раннего Гете, Бюргера, опираясь также на опыт старших романтиков, обновил логический строй и просодическую структуру лирической поэзии, пересоздав ее в наиболее оригинальных стихотворениях — таких, как «Лорелея»,— на основе народной песни.

С подобной перестройкой были сопряжены утраты (по сравнению с Гете, Шиллером, Гельдерлином) в широте, общественной содержательности и в философичности поэзии, но лирика становилась проще, национальнее, задушевнее, делалась доступной чувствам широкого круга людей, не требовала от читателя предварительной философской и филологической подготовки. Доступнее стали лексика, синтаксис, стилистические фигуры стихотворения; упрощавшийся в духе народной поэзии размер вел от книжной силлабо-тонической просодии к напевному стиху, к более индивидуальным и гибким ритмам, преемственно связанным с немецким народным тоническим стихосложением, к богатой внутренней звукописи. Реформа романтиков закрепила достижения штюрмеров и открыла путь эмоциональной лирике Шамиссо, Мюллера, Эйхендорфа, Уланда, Мерике, великой поэзии Гейне, Веерту; она оказала воздействие также на позднюю лирику Гете, возобновив у него в памяти начинания Гердера и его собственные штюрмерские стихи. Гете, конечно, по-своему, многосторонне, в частности, с привлечением народной традиции Хафиза, учел суть нововведений романтиков.

Подобные же перемены не без влияния собранных и изданных Брентано и Арнимом народных песен «Волшебного рога мальчика», стихотворений Брентано и при посредстве песен Вильгельма Мюллера осуществились в музыке при переходе от моцартовского и бетховенского этапов к творчеству композиторов-романтиков — Шуберта, Мейербера, Вебера, Шумана. Одно из первых музыкальных произведений писателя Гофмана, открывавших дорогу романтической музыке,— комическая опера «Веселые музыканты» (1803) была написана на либретто Брентано.

Лирика Брентано в период расцвета его творчества (до религиозного кризиса 1815—1835 гг.) была по преимуществу любовной лирикой. В духе немецкой народно-поэтической традиции Брентано представлял любовь как большое чувство, предполагающее самоотверженность, страстную привязанность к родине, стремление к прекрасному и высокому. Любовная лирика Брентано была в то же время патриотической поэзией о духовной красоте немецкой женщины, о красоте родной страны, Рейна. Но трагичность миросозерцания «гейдельбержцев», их неизжитый романтический индивидуализм вели к тому, что поэты искали в любви прибежища от общественных невзгод, а поскольку она не могла оправдать таких надежд, воспринимали ее пессимистически, как окончательно ломающее всю жизнь «любовное страдание» (Liebesschmerz). Страсть изображалась Брентано как всепоглощающее, но роковым образом иррациональное чувство, возлюбленная — непостоянной, таящей вероломство. История чувства самого Брентано к легкомысленной Софи, разведенной жене профессора Меро, на которой Брентано женился, давала много материала для изображения любви как радости-страдания. Введенная Брентано в немецкую романтиче-

---

[6] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 248.

Клеменс Брентано
Рисунок Людвига Гримма, 1837

скую литературу тема иррациональной страсти к недостойной женщине преодолевала схематичность мистифицированного изображения любви у иенских романтиков, но способствовала уходу некоторых поэтов-«гейдельбержцев» (Арнима, Клейста) к болезненным переживаниям. У самого Брентано при известной романтической условности таких произведений, как отчаянно горькая «Баллада об утрате верной возлюбленной» («Treulieb, Treulieb ist verloren») было много простой житейской правды и содержался скрытый протест против буржуазных отношений, отравлявших человеческие чувства. Любовная лирика Брентано находила отклик у читателя, ее мотивы получили развитие у других современных поэтов, а затем в «Книге песен» Гейне.

Наиболее интересны стихотворения Брентано, построенные на народно-поэтической основе. Это, прежде всего, стихи рейнского цикла и примыкающие к ним произведения: «Пловец в лодке», «Веселые музыканты», «Если бы я был нищим...», «Рыбак сидел на лодке», «Лорелея» и др.[7]

Менее оригинальны, по сравнению с Новалисом и Тиком, были привлекшие особое внимание модернистской критики XX в. созерцательно-философские стихотворения, которые стали преобладать в творчестве Брентано при приближении религиозного кризиса. Брентано выступал в них как мастер изображения незаметных переливов чувств, согласующихся с картинами нежного меланхолического пейзажа. («Слушай, снова плачет

[7] Из романа «Годви», из либретто «Веселые музыканты» («Die lustigen Musikanten», 1902), из составленного Беттиной Арним посмертного сборника «Весенний венок» («Frühlingskranz», 1844), из сказок и рассказов и др.

флейта...», «Шелести, дорогой мирт...», «Пойте тихо, тихо, тихо...», «Говори издалека...», «Когда беззвучно падают листья...», «Лебединая песня», «Песня зяблика», «Взгляд в прошлое» и др.). Ценность произведений этой категории стала снижаться по мере того, как Брентано, нарушая художественную ткань целого, стал вносить в них религиозные идеи («Святой Солин», «Стена Господня», неоконченная поэма «Романсы о четках» («Romanzen von Rosenkranz», напечатаны посмертно в 1852 г.), написанная четырехстопным хореем на испанский манер, введенным Гердером в немецкое стихосложение.

Однако в философской лирике Брентано встречаются развивающие традицию Гельдерлина драматически напряженные и глубокие стихотворения: «Отзвуки музыки Бетховена», «Весенний стон раба из бездны». Они, особенно первое, построены в духе изощренной версификации поэтов XVII в. и отражают борьбу светлого, грозного начала («innre Sonne») против темного. В этих стихотворениях есть элементы родственного Гельдерлину пафоса. Понять их настроенность помогает характеристика, данная самим Брентано позднему творчеству Гельдерлина: «Нигде и никогда, быть может, высокая и созерцательная печаль не была так бесподобно выражена. Порою Гельдерлин темен и погружен в горькие воды своих раздумий, но чаще всего в его стихах сверкает апокалиптическая звезда Полынь, чудесным образом восходящая над морским простором» [8].

Восторженное проникновение в лирику мало кем тогда оцененного Гельдерлина выделяло Брентано среди других романтиков. Брентано ставил Гельдерлина выше всех современных поэтов, особенно дорожа элегией «Ночь» с воплощенными в ней «ясностью, звездным сиянием и чувством уединенности» [9].

Элегия, которую Брентано, по его словам, перечитывал несколько сот раз, стала опорным пунктом его эстетики. «Это одно из немногих стихотворений, на примере которых мне с исчерпывающей ясностью раскрылась сущность произведения искусства. Оно так просто, что высказывает все: в нем вся жизнь, весь человек, его тоска по утраченном совершенстве и не осознающее себя великолепие природы» [10],— писал Брентано. Этот гельдерлиновский постулат сочетания простоты и бесконечной содержательности стихотворения сам Брентано полнее осуществлял не столько в восходящих к книжной традиции стихотворениях, сколько в стихах, написанных в духе традиции народно-поэтической.

Необычайную судьбу имело стихотворение Брентано «Die Lore Lay» [11], или, как по-русски принято передавать имя рейнской красавицы, «Лорелея». Оно стало для читателей воплощением романтической лирики начала XIX в. и даже породило в немецком народе легенду о Лорелее. Оно вдохновляло Эйхендорфа (1815), Лебена (1821), Жерара де Нерваля (1852), Аполлинера (1904), многих поэтов и музыкантов. Непосредственной идей-

---

[8] C. Brentano. Briefe, Bd. II. Hrsg. von Fr. Seebass. Nürnberg, 1951, S. 7. Воздействие Гельдерлина на упомянутые стихотворения Брентано доказывается их очевидной идейной и лексической близостью к двум письмам Брентано (от 21 января 1810 г. и от декабря 1816 г.), где он высказывает суждение о Гельдерлине; во втором письме приведен отрывок из «Весеннего стона раба» и из стихотворения Гельдерлина «Хлеб и вино» (S. 186, 191).

[9] Там же, т. II, стр. 7. Брентано имел в виду элегию, которая в современных изданиях называется «Хлеб и вино». Он также высоко ценил философские стихотворения Гельдерлина «Осеннее празднество» («Штутгарт»), «Рейн», «Патмос».

[10] Там же, т. II, стр. 122.

[11] Подробнее об этом произведении см.: Н. И. Балашов. Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ («Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1963, № 3). Первоначальный текст стихотворения был напечатан Брентано в романе «Godwi», Bd. II. Bremen, 1801—1802, S. 392—396. Ссылки даны на кн.: Clemens Brentano. Sämtliche Werke, Bd. V. Godwi. Hrsg. von Heinz Amelung. München und Leipzig, 1909.

ной и художественной преемственностью со стихотворением Брентано связана знаменитая «Лорелея» Гейне (1824).

Легенда о Лорелее — плод творческой фантазии Брентано; прямого прототипа среди народных песен у стихотворения нет. Однако оно относится к произведениям Брентано, построенным на народно-поэтической основе. Имя Лорелеи восходит к названию крутого утеса Лурлеи (Lurlei), который возвышается над Рейном у города Бахараха и грозным эхом отзывается на голоса корабельщиков. Само наименование Лурлеи («сланцевый утес») было переосмыслено как «сторожевой утес», а затем как «скала коварства». Эхо Лурлеи упоминается в текстах X в.; по свидетельству миннезингера XIII в. Марнера, якобы у этой скалы хитрые карлики (Luri, Lürli) оберегают клад Нибелунгов. Название Лурлея, понимаемое как «скала коварства», было весьма пригодно для романтического переосмысления в таинственное женское имя. Имя Лорелея (Lore Lay) идеально подходило для романтической красавицы и потому, что ассоциировалось с именами Леноры и даже Лауры.

Во времена, когда левый берег Рейна отошел к Франции, а прогрессивное значение связанных с этим преобразований постепенно сходило на нет, грозная Лурлея, вознесшаяся на правом берегу близ излучины, где Рейн дальше всего вдавался на юго-запад, должна была особенно волновать немецкие сердца [12]. Брентано знал, как много говорил немецкому сердцу при таких обстоятельствах вид крутого поворота Рейна. Поэт даже писал о сокрытой в этом рейнском виде угрозе врагу (S. 447—451).

«Лорелея» Брентано была пронизана горячей любовью к родному Рейну. В ту пору патриотизм Брентано был свободен от националистических наслоений, которые позже проникали в стихотворения многих романтиков и самого Брентано в период антинаполеоновских войн 1806—1815 гг. В «Лорелее» национальные чувства Брентано близки к чистому, гельдерлиновскому, патриотизму. От «Лорелеи» Брентано путь ведет не к националистическим рейнским стихам романтиков, не к спору Беккера и Мюссе о том, кому должны принадлежать рейнские земли, а к «Лорелее» Гейне. Поэтому патриотизм «Лорелеи» может сказать больше русскому читателю, чем отмеченные национализмом позднейшие стихотворения («Переход через Рейн»), несмотря на то, что Брентано там непосредственно выражает благодарность России — «могучему северному великану» и свидетельствует, что «московский пожар горит в немецких сердцах» («Moskau brennt uns in den Seelen...»).

«Лорелея» преемственно связана с «Народными песнями» Гердера (1778—1779), прежде всего, со знаменитой «Песней о юном графе» (вариант, взятый Гердером, был записан Гете в Эльзасе). Если искать в какой-либо одной вещи отправной пункт для создания «Лорелеи», то именно в этой народной песне [13]. Любой немец знал с детства народную «Песню о юном графе» и невольно ставил стихотворение Брентано в некий большой ряд, что помогало лучше оценить его значительность и своеобразие.

«Лорелея» Брентано написана в виде романтической баллады, проста по построению, лексике, синтаксису, но заключает целое богатство

[12] Когда Брентано писал роман «Годви», ему не было чуждо патриотическое восприятие Рейна: «Как только я вернулся в Германию,— пишет герой романа,— я первым делом отправился на Рейн... Все здесь изменилось печальным образом. Сюда достигли опустошения, вызванные французской революционной войной. Природа еще оставалась такой же, какой была, но люди уже стали другими» (S. 457).

Вместе с тем для Брентано тех лет характерен широкий взгляд на события. Герою грустно, что французы разорили замок его возлюбленной, но он понимает, что «крестьяне ненавидели все, что принадлежало графине» (S. 459).

[13] Один из вариантов этой песни, записанный Арнимом и Брентано по устному исполнению, был в соответствующей романтической интерпретации включен в «Волшебный рог мальчика» под заглавием «Das römische Glas» («Фряжский бокал»).

чувств — говорит о невозможности жить без любви, без дум о красоте Рейна и говорит это в духе демократической традиции народных песен.

Трехстопный ямб баллады — при строгом соблюдении чередования женских и мужских окончаний стиха, синтаксически-интонационной цельности двустиший и их параллелизме в строфе из четырех строк — представлял собой максимально точную, возможную в силлабо-тоническом стихосложении, реконструкцию тонического стиха немецкой народной песни. Двустишия «Лорелеи» восходят к балладному септенарию — семиударному тоническому песенному стиху [14] и точно передают его упорядоченным силлабо-тоническим метром, т. е. с приведением дольников к ямбам, с заменой четвертого «дополнительного» ударения женским окончанием нечетных стихов, и, наконец, с непременной рифмой в четных стихах. Такая реконструкция метра народной песни была необходимым выражением известного этапа романтического стремления к народности и непосредственно подводила романтиков и Гейне к освоению тонизма немецкой песни.

Романтический мотив роковых чар, губительных не только для окружающих, но и для самой их носительницы, проходит через балладу Брентано. Однако в ней торжествует народно-гуманистическое начало. Лорелея Брентано не «злая колдунья», каковой ее считает епископ, привлекающий ее к зловещему духовному суду. Волшебство Лорелеи — лишь в очаровании ее незабываемой красоты и страдания. Сам епископ пленяется обаянием «бедной Лоры» и, не решаясь послать красавицу на костер, приказывает ей постричься в монахини:

Du sollst ein Nönnchen werden,
Ein Nönnchen schwarz und weiss...

Лорелея у Брентано и не обольстительница. Ей меньше всего свойственна холодная надменность, она тяготится волшебством своей красоты, она сама «неудачница в любви». Ее бросил милый («Mein Schatz hat mich betrogen»), а без мечты, не любя, Лорелея жить не может:

Ich darf nicht länger leben,
Ich liebe keinen mehr.

Трагическая серьезность чувств, с такой определенностью высказанная в балладе Брентано, сохраняется в «Лорелее» Гейне, где, однако, трагедия становится уделом Пловца. В стихотворении Лебена, связывающем произведения Брентано и Гейне, такая серьезность (а вместе с ней и романтическая возвышенность) утрачена. У Лебена Лорелея — тривиальная соблазнительница, охотно расточающая улыбки всем проплывающим.

В балладе Брентано, в образе его Лорелеи, подготовленном народной традицией, есть, однако, черты нового типа романтической женщины. Чувства Лорелеи бескомпромиссны. Символично изображение того, как Лорелея, спасаясь от заточения в монастыре, взбирается на отвесную скалу, не преодолимую для приставленных к ней рыцарей. На вершине утеса Лорелея свободна и может еще раз окинуть взором свой «глубокий Рейн».

У Брентано и у Гейне в стихотворениях о Лорелее любовь и порывы к возвышенно-прекрасному соединяются с патриотическим образом Рейна. Значение образа Рейна закреплено тонким применением просодических средств.

В «Лорелее» Брентано Рейн упоминается пять раз, и все пять раз слово «Рейн» стоит под рифмой. Мало того, рифма на *ei* (*ай*), музыкально объединяющая «Рейн» и «Лорелей», господствует в стихотворении и повторяется двадцать шесть раз на двадцать шесть четверостиший. Гейне,

---

[14] См. В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925, стр. 202.

обращаясь к стихотворению Брентано, воспринял брентановскую идею неотделимости любви к Лорелее и любви к Рейну в единстве с теми образными средствами, которые художественно воплощали эту неразделимость. Это отразилось в форме его «Лорелеи». Не задаваясь, конечно, такой целью, Гейне в своем стихотворении применил рифму на *ei* точно в том же соотношении, что и Брентано: шесть раз на шесть четверостиший, также ставя слово «Рейн» под рифму.

Последняя часть стихотворения Брентано оказалась особенно близка Гейне. Очевидное родство связывает брентановскую героиню и Пловца, героя стихотворения Гейне. Она перед тем, как броситься с утеса, романтически, с высоты устремляет взор вслед любимому, на Рейн, на всю родину, не думая об опасности, угрожающей ей самой. Пловец сосредоточен на мыслях о высоком и прекрасном, и тоже: «забывая подводные скалы... только наверх глядит...»

Метрика баллады Брентано была в некотором роде прологом к немецкой поэзии и музыке первой половины XIX в. Реконструкция стиха народной песни, соблюдение синтаксически-интонационной цельности двустиший и их параллелизм в строфе открывали Шуберту и другим композиторам-романтикам идеальные возможности для переложения стихов на музыку в духе народно-песенной традиции и позволяли строить мелодическую фразу на основе двустишия [15].

В «Лорелее» Гейне, написанной дольником, не просто воспроизводится тонический балладный стих, но он синтезируется с двустишием того типа, который применен в «Лорелее» Брентано. Важнейший, завершающий «Лорелею» Брентано стих также был написан дольником. Этот единственный, сказанный от имени поэта стих вносит в балладу романтическую эмоциональность. Рассказав о злополучной судьбе трех рыцарей-провожатых, которым суждено вечным эхом выражать тоску по красавице Рейна, поэт сам восклицает с тоской и страстью: «Als wären es meiner drei!» («Как будто все трое — я!»). Поэт-романтик открылся читателю, признал, что высокие страсти рейнской драмы живы и с утроенной силой горят в груди самого Брентано, в груди его современников. Гениально найденным стихом поэт насытил сказку старых времен современным драматизмом.

Важнейшим вкладом Брентано в развитие немецкой поэзии была не только его собственная лирика, но и предпринятое им совместно с Арнимом издание старых немецких народных песен.

«Волшебный рог мальчика» («Des Knaben Wunderhorn», ч. I, 1806), или «Волшебный рог», как озаглавлены II и III части книг (1808),— это собрание песен, записанных составителями во время поездок на Рейн и других путешествий по Германии начала 1800-х годов, а также песен, взятых из старинных книг, летописей и с отдельных листков.

Издав «Волшебный рог», Брентано и Арним показали богатство и своеобразие немецкой народно-поэтической традиции, раскрыли народную основу немецкой культуры и выполнили тем самым историческую задачу, поставленную Гердером и Бюргером.

Гете, находивший, что составители заслужили гражданский венец от своего народа и что книга должна быть в каждом доме, где есть по-настоящему живые люди, прокомментировал весь сборник, а Гейне, на лирике которого повсюду заметно глубокое влияние народных песен, писал, что у него «не хватает слов, чтобы воздать этой книге должную хвалу. В ней заключаются самые чарующие цветы немецкого духа, и кто хотел бы озна-

---

[15] См., например, в кн.: J. Klein. Geschichte der deutschen Lyrik. Wiesbaden, 1957, S. 472. См. также: K. Brinkmann. Die deutsche Romantik. Hollfeld, s. d. (1962?), S. 53.

комиться с немецким народом с его привлекательнейшей стороны, должен прочитать эти народные песни» [16].

Брентано и Арним проявили, конечно, известную тенденциозность в подборе песен и их вариантов, например, широко представив духовные песни. Недаром Гете, получив первый том, высказывал пожелание, чтобы составители избавились «от всего поповского и педантичного». Брентано и Арним в соответствии с тогдашней традицией не соблюдали системы в размещении песен, давали при песнях лишь общее указание на источник, не оговаривая изменений, не приводя вариантов и не указывая критерия, которым составители пользовались при их выборе.

Однако внутренняя правда народных песен брала верх над идейными предрассудками составителей. Они искренне стремились донести до читателя творения «народной души». Как поэты Брентано и Арним остерегались такого выправления оригинала, которое нарушало бы его поэтическую цельность. Поэтому народный характер песен сохранился, и в них «бьется сердце немецкого народа. Здесь раскрывается вся его сумрачная веселость, весь его дурашливый разум. Здесь грохочет немецкий гнев, здесь насвистывает немецкая насмешка, здесь одаряет поцелуями немецкая любовь...» [17]

В «Волшебном роге мальчика» есть песни о любви к родине, исполненные патриотизма и ненависти к солдатчине, например, «Швейцарец» [18]. Песня поэтично рассказывает, как вынужденному служить на чужбине в чужой армии солдату сжала грудь тоска, когда он услыхал за рекой звуки родного альпийского рожка; он попытался бежать, но был схвачен и наутро должен быть расстрелян перед товарищами по полку. Таково жалованье за его службу: «Und ich bekomm' doch meinen Lohn»,— говорит солдат, наделенный в песне высокой сознательностью и твердостью духа.

Песню «Швейцарец» пели в XVIII в. немецкие солдаты, которых принуждали служить в иностранных армиях [19], изменяя в зависимости от обстоятельств первую строфу. Гете отмечал, что песня «по-настоящему хороша», а Гейне, говоря о ней, пишет о «странном очаровании» народных песен, отражающих характер народа.

Еще выше Гете ставил песню «Барабанщик» [20]. Молодой барабанщик дезертировал, но был схвачен в подвале, в котором скрывался. Его ждет виселица, но он не теряет присутствия духа. Смельчак мыслит языком армейских уставов, хотя неизмеримо возвышается над всякой казенщиной. «От вас я в отпуск уложу»,— таковы последние слова солдата перед казнью. Гете восхищала подобная «бодрость в предвидении страшных обстоятельств», и он находил, что читатель с трудом может отыскать нечто равноценное этому стихотворению.

В «Волшебный рог» попадали также националистические песни с примитивной образной системой (вроде песни «Гусарская удаль», которая воспроизведена по листовке времени войн с Францией) [21].

В книге много духовных песен. Иногда это — песни определенных авторов (например, «Лик Исайи» Лютера); иногда — народные песни с еретическим привкусом («О султанской дочери и чудесном садовнике»). Порою это варианты песен, в которых знаменитые легенды, светские события трактуются в более или менее религиозном духе, как в песнях «Тангейзер», «Доктор Фауст» или «Телль и его дитя»; встречаются также песни о колдовстве и заклинаниях, например, «Бабка, змеиная повариха».

[16] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 206.
[17] Там же, стр. 226.
[18] Der Schweizer («Zu Strassburg auf der Schanz...»).
[19] См. «Des Knaben Wunderhorn». Bd. I. Hrsg. von R. Voxberger. Berlin, S. 180.
[20] Tamburgesell («Ich armer Tamburgesell...»).
[21] Husarenglaube («Es ist nichts lust'ger auf der Welt...»).

Иной характер носят песни, облекающие социальный протест в привычные для средневекового человека религиозные формы. Такой протест содержала и песня о Тангейзере, но в варианте, помещенном в «Волшебном роге», он был выражен не столь резко, как в напечатанном позже Уландом. Зато песня «Заклинание огня», записанная по устному исполнению, прямо обличает городскую знать, с легким сердцем осуждающую на смерть захваченных цыган [22]. Еретический оттенок имеет изображение цыгана, Христовым именем заклинающего огонь и карающего богатых горожан «красным петухом». В песне «красный петух» — бедняцкая месть — смело уподоблен евангельскому петуху, возвестившему о Страстной пятнице (Der rote Hahn... krähet wie jener, der Petrum erweckt...). Готов поджечь монастырь и герой песни «Фряжский бокал», бывшей одним из вероятных источников стихотворения Брентано «Лорелея». Этим песням близко по духу связанное с известным преданием стихотворение «Гамельнский крысолов» [23], записанное составителями по устному исполнению.

В книге встречаются антицерковные песни, проникнутые ненавистью к аскетизму, к монастырям и к творимому в них насилию над свободой человека («Строптивая невеста», «Схимобоязнь») [24]. В первой песне девушка отказывается стать Христовой невестой, предает троекратному проклятию того, кто понуждает ее идти в монастырь. Вторая песня еще резче. Героиня относится к мысли стать монахиней («Soll ich ein Nönnchen werden») с таким же отвращением, как Лорелея Брентано к приговору епископа: «Du sollst ein Nönnchen werden». Но, конечно, эта женщина XIV в. не романтическая Лорелея; ей не знакома сентиментальность. Правота женщины и естественность ее желаний оттенены в стихотворении неприкрытой прямотой выражений. Краткость песни, простота энергического слога, с которой выражен в ней общественный протест, усиливают художественное впечатление. В «Волшебном роге» приведено свидетельство Лимбургской хроники, что песня была широко распространена в середине XIV в. и ее всюду распевали и насвистывали.

В «Волшебном роге» встречаются песни XVI в., дышащие иронией и радостным ренессансным свободомыслием. Брентано и Арним поместили в книге озорную песенку «Паломник и набожная дама» [25]. В ней без всякого почтения к религиозной морали отпускаются соленые шутки по поводу «подаяния», которым жена скупого дворянина одарила нищего паломника. Брентано использовал подобную фабулу в собственном шуточном стихотворении «Если бы я был нищим...».

Составители включили в «Волшебный рог» некоторые резко антифеодальные песни, например, заимствованную из собрания Гердера песню «Господин фон Фалькенштейн», разоблачающую феодала-тирана и воспевающую достоинства и гордость девушки из народа. К антифеодальным песням надо отнести такие, как «Пфальцграф на Рейне», «Песня о знатном разбойнике» [26] и др.

Социальный протест в песнях выражается в разных, иногда весьма своеобразных формах. О наказании эгоизма королевской дочери-белоручки в наивной и грубоватой форме поется в песне «Любовь не разбирает» [27].

Среди песен «Волшебного рога» встречаются песни народной вольницы. В странах, где уцелели пережитки феодализма, этот жанр сохра-

[22] Das Feuerbesprechen («Zigeuner sieben, von Reitern gebracht...»).
[23] Der Rattenfänger von Hammeln («Wer ist der bunte Mann im Bilde...»).
[24] Die widerspenstige Braut («Ich ess' nicht gerne Gerste...»); Klosterscheu («Gott, geb' ihm ein verdorben Jahr...»).
[25] Der Pilger und die fromme Dame («Es reist' ein Pilgersmann nach Morgenland hinaus...»).
[26] Herr von Falkenstein («Es reit' der Herr von Falkenstein...»); Der Pfalzgraf am Rhein («Es wohnt' ein Pfalzgraf...»); Von vornehmen Räuber («Was wollen wir...»).
[27] Liebe ohne Stand («Es ritt ein Ritter wohl...»).

нял актуальность в начале XIX в. В те годы, когда Брентано и Арним собирали песни, история банды Бюклера, прозванного Шиндерганнесом (казнен в 1803 г.), прогремела по всей Германии и вошла в устное предание. Из «разбойничьих» песен «Волшебного рога» Гете и Гейне пленила заимствованная в нюрнбергском издании 1505 г. песня «Бедный Швартенгальс»[28]. Здесь с какой-то простоватой наивностью обосновывается разбойничья логика голодного бродяги.

Я просто бедный Швартенгальс,
Мне есть и пить охота.

Горемыке нечем заплатить за обед, его выдворили на ночь из корчмы, и он скрепя сердце отправился грабить, причитая вдобавок, что «должен, бедняга, идти пешком, ведь у него нет коня».

Пошел дорогою большой,
В открытом, чистом поле,
И купчик мне свою мошну
Оставил поневоле.

Пер. В. Зоргенфрея

Добродушно-разбойничья логика бедного Швартенгальса, конечно, нарушает здравый смысл, но в то же время она имеет социальное обоснование. Примитивность доводов героя придает песне особую ироничность, свежесть, живость. Недаром эта песня вырвала у Гете восклицание: «бродяжнически, забавно, весело!» По-видимому, песня и интерпретация ее национального характера в «Романтической школе» Гейне побудили Аполлинера к созданию одного из известнейших рейнских стихотворений — «Шиндерганнес».

Больше всего в «Волшебном роге» песен о любви. Есть здесь истинно немецкие — страшные и трогательные — песни об испытании верности и о вечной разлуке. Помещена здесь песня, названная составителями «Ленора» («Es stehn die Stern am Himmel»), с указанием, будто «Бюргер однажды ночью слыхал, как ее пели в соседней комнате». Не менее характерна песня «Испытание любви»[29] — одна из многих песен, идея которых выражена в клятве девушки, обещающей хранить верность, даже если ее милый уедет на много лет.

В песне «Королевские дети»[30] смерть не разлучает влюбленных; королевна без колебаний бросается в волны, в которых утонул ее друг. Любовь вдохновляет на подвиг в песне «Сокол», по словам Гете, «возвышенной и прекрасной». В этой песне, которая записана по устному исполнению, поется о мечте стать соколом, сильными крылами разбить запоры и унести из замка свою милую, графскую дочь. «Сокол» относится к песням, ритмическая структура которых послужила прототипом трехстопного ямба стихотворений Брентано и других романтиков.

Интересны песни «Волшебного рога», лишенные чувства покорности судьбе и налета сентиментальности. Они раскрывают немецкий характер не таким, каким его создавало многовековое феодальное угнетение и каким его нередко представляли в литературе XVIII в. Напротив, эти песни рисуют немецкую удаль, даже бесшабашность молодых парней и девушек из народа. Сюда относится родственная по духу стихотворению о Швартенгальсе песня «Ну, Гретлейн, приоденься»[31]. Гете отметил пронизывающий песню дух вольных бродяг — изгоев феодального общества (Vagabundsinn). Гейне писал, что героиня — «не гетевская Гретхен» и что «тут нет немец-

[28] Der arme Schwartenhals («Ich kam vor einer Frau Wirtin Haus...»).
[29] Liebesprobe («Es sah eine Linde...»).
[30] Edelkönigskinder («Es waren zwei Edelkönigskinder...»; Der Falke («Wär' ich ein wilder Falke...»).
[31] Schürz' dich, Gretlein («Nun schürz' dich Gretlein...»).

кого лунного сияния»[32]. Гензель взял свою милую Гретлейн «за белы руки» и повел напрямик в питейный дом:

«Хозяюшка, подайте
Холодного вина,
Мы платья этой Гретлейн
Пропьем у вас сполна».

Гретлейн стала плакать и жаловаться, а на вопрос Гензеля, о чем она тоскует, дала тот «неожиданно эпиграмматический» ответ, который поразил Гете:

«Что вольно живу, не жалею
И чести назад не зову,
Мне жалко этих платьев,
Уж их я не наживу».

Пер. В. Зоргенфрея

Широко и разносторонне было знакомство Брентано с народной поэзией и ее воздействие на его творчество. Однако гейдельбергские романтики еще не могли оценить великие возможности фольклора, о которых впоследствии примечательно высказался Витезслав Незвал, ответивший на вопрос — почему поэт следует народным сказкам и песням:

В них ведь что-то есть, что превращает в прах
Робость бытия и смерти страх.

По лирике и письмам Брентано видно, что даже во время работы над «Волшебным рогом» он метался между поисками забвения в чувственных страстях и религиозным покаянием. Он путается в странных, надуманных проблемах: «Часто я чувствую со странной болью,— пишет он Софи Мерo в 1804 г.,— что Христос умер не для меня...»

С 1810-х годов Брентано создает преимущественно духовные стихи, сомневаясь в ценности иного искусства и раздумывая, не сжечь ли свои прежние произведения. Поэт попадает под влияние истеричных фанатичек. Он пробыл почти шесть лет (1818—1823) в местечке в Вестфалии, записывая кликушества полуюродивой монахини, из которых возникла изданная анонимно книга «Горькие страсти Господа нашего Иисуса Христа по созерцаниям блаженной А. К. Эммерих» (1833). Недаром Гейне в начале 30-х годов назвал Брентано «членом-корреспондентом католической пропаганды»[33].

Религиозные искания наложили известный отпечаток и на написанные до конца 1810-х годов имеющие народно-поэтическую основу новеллы Брентано: «История честного Касперля и прекрасной Аннерль» («Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl»), «Три ореха» («Die drei Nüsse»), «Из летописи бродячего школяра» («Aus der Chronika eines fahrenden Schüllers», начато еще в 1802 г.), а также на созданную по мотивам поэтического чешского предания о Любуше лирическую драму «Основание Праги» («Die Gründung Prags»). К чешским сказаниям о Яромире и верной Людмиле Брентано обратился во время работы над либретто для оперы Вебера «Венерина Гора» («Venusberg»).

В одном из увлекательнейших романтических рассказов — «Истории честного Касперля и прекрасной Аннерль» — Брентано ставит людей из народа над господствующим классом и его интеллигенцией. Однако в 1810-е годы народное у поэта временами оборачивается патриархальной верой, а повесть о событиях XIX в.— подобием евангельской притчи.

[32] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 230.

[33] Там же, стр. 226.

Рассказ старой неграмотной крестьянки о злоключениях Касперля и Аннерль и просьба старухи о честном погребении молодых людей сразу раскрывают ее нравственную чистоту и твердость убеждений: «Было нечто весьма поразительное, почти что великое, в том, как твердо добрая старушка знала, чего хотела...»[34] Ее собеседник — писатель, от лица которого ведется повествование, отступает перед нравственным авторитетом крестьянки, прислушивается к ее наставлениям. Ему стыдно сказать, что он писатель: «Людям из низших сословий говорят об этом неохотнее всего, ибо им тотчас же приходят на память книжники и фарисеи из Библии»,— признается Брентано. Писателя удерживало «внутреннее ощущение стыда, неизбежное у каждого, кто ведет торговлю свободными духовными благами, непосредственными дарами неба...»

Герой рассказа, улан Касперль — храбрый и чистосердечный крестьянский парень — также восхищает Брентано. Образ Касперля, как и образ старухи, имеет фольклорные корни, он реален и в то же время приподнят, но фольклорная традиция воспринимается Брентано иначе, чем в период рейнских стихотворений и «Волшебного рога мальчика». В рассказ иногда проникают мрачные суеверные предания. Таков, например, эпизод с мечом палача. Меч потребовал крови маленькой Аннерль; советом палача оцарапать девочке шею, чтобы предотвратить грядущую беду, пренебрегли; бургомистр пригрозил палачу наказанием за его суеверие. Но в дальнейшем оказалось, что бургомистр-рационалист ошибся, а суеверный палач был прав — Аннерль действительно погибла от меча.

Романтический рок выступает в рассказе в виде неумолимого суда господня, осуждающего все мирское, даже мирские добродетели. Роковое стечение обстоятельств привело к тому, что Касперль накануне предполагаемой свадьбы с Аннерль узнал, что его отец и брат занялись грабежом. Компромисс с честью немыслим для улана. Он отдал преступников в руки правосудия, а сам, считая, что опозорен ими, покончил с жизнью. В рассказе отсюда следует мораль, что Касперль погиб, ибо слишком заботился о своей чести, а не воздавал честь одному богу.

Та же мысль проводится в истории Аннерль. Улан, по словам старухи, твердил девушке о чести. И вот именно чувство достоинства погубило Аннерль, натолкнув ее на мысль об убийстве своего ребенка. Если бы Аннерль, «вместо своей человеческой чести, выносила, бога ради, стыд и презрение, господь, конечно, помиловал бы ее...»,— говорит старуха, упорно повторяя: «Воздавайте честь одному богу».

В неблагоприятном свете изображен офицер, граф Гроссингер. Он обманом овладел Аннерль и бросил ее беременной, был готов использовать для карьеры связь своей сестры с герцогом и осмеливался называть делом чести охрану их ночных свиданий. Даже самоубийство Гроссингера, принимающего яд с сознанием, что он «подлый преступник», противопоставляется в повести трагической гибели Касперля и Аннерль.

Без малейшего почтения, в манере, напоминающей гротеск Жан-Поля и Гофмана, выведен герцог. Огласка происшествий, связанных с трагедией молодых людей, заставляет его посмертно воздать им почести. Но писатель скептически повествует об этих вынужденных добрых делах: сцена «монаршего милосердия» нарушается скандальным появлением на месте казни переодетой любовницы герцога; добродетельное намерение герцога жениться на ней тут же ставится под сомнение; даже установка памятника Касперлю и Аннерль превращается в заурядный придворный фарс (статуя Правосудия оказалась похожей на герцога, статуя Милосердия — на его фаворитку).

Любовь к народным традициям не угасала у Брентано, и это создало предпосылки для оживления его демократических интересов в 30-е годы,

[34] Brentanos Werke, Bd. I. Hrsg. von M. Preitz. Leipzig, s. d., S. 345.

под влиянием усиления политического брожения в Германии. Он вместе со своей сестрой Беттиной готовит новое издание «Волшебного рога мальчика», печатает смелые сказки о Гокеле и Гинкель («Das Märchen von Gockel und Hinkel», 1838, написана около 1816 г.), о шульмейстере Клопфштоке и его пяти сыновьях и другие («Das Märchen von dem Schulmeister Klopfstock...»), в которых играет сатира на отживающие феодальные государства и дворянский паразитизм.

Сказка «Гокель и Гинкель» написана по мотивам неаполитанских сказок Джамбаттиста Базиле («Пентамерон», 1637), но под пером Брентано она превратилась в гротескный рассказ с немецкими типами, немецкой народной речью и такими очевидными намеками на правительственные злоупотребления, что за ее опубликование шестидесятилетний поэт был выслан из Пруссии.

Брентано с мастерством применяет средства народной поэзии. В сказках он подкупающе прост, почти наивен, чрезвычайно точен. Сказочным духом проникнуты уже первые слова: «В Германии, в глухом лесу жил старый человек и звался он Гокель. У него была жена и звалась она Гинкель. У Гокеля и Гинкель была дочка и звали ее Гакелея».

Одним из существенных завоеваний немецкого романтизма, сделавшихся возможными в результате обращения Брентано, Гофмана, Гриммов к народному творчеству, было умение тепло и непринужденно писать о детях. В сказке Брентано повествование о больших проблемах искусно сплетено с забавным, написанным со скептическим юмором рассказом об опасных шалостях капризной Гакелеи (Клохтунья), едва не обрекшей на погибель всю семью. Своеобразная детская логика передана в стишке, который упрямая девчонка твердит в ответ на упреки родителей в том, что она безрассудно променяла волшебное кольцо, заключавшее в себе благополучие семьи, на дрянную куклу:

Keine Puppe, es ist nur
Eine schöne Kunstfigur[35].

Забавно рассказано о наивной просьбе раскаявшейся Гакелеи, обращенной к вновь обретенному волшебному кольцу: «Пускай я стану красивой, разумной девушкой и избавлюсь от опасной шаловливости».

Героем сказки является немецкий граф, хранящий рыцарские традиции в дни нищеты и невзгод, и сказка едва не кончается традиционно-романтическим мотивом восстановления запустелого замка в его прежней славе. Но это — сугубо сказочный граф Гокель фон Гапау (Петух Петушинский), женатый на Гинкель фон Геннегау (Курочке Куриноземской), в гербе которой красуется куриная кость и кошачий локоть. Повествование заключается сказочной концовкой: все опять превратились в детей, слушают сказки, радуются им и хлопают в ладоши.

Таким образом, поэтизация достоинств «куриного графа» создает весьма ироническую элегию по дворянству. Зато немецкая государственность высмеяна без обиняков. Гокель унаследовал от предков должность фазаньего и куриного министра: «Однако последний король был таким неумеренным любителем яиц, что не удавалось вырастить ни одного выводка цыплят, так как король пожирал их еще в яйцах. И вот Гокель так живо восстал против сего злоупотребления, что разозленный король снял его с должности и приказал оставить двор»[36].

В изгнании Гокель выказал большую стойкость. Жена же его Гинкель и дочь Гакелея (шуточно изображенные в духе гейдельбергских представ-

[35] Да не кукла, вовсе нет!
А изящнейший предмет.

[36] Brentanos Werke, Bd. II, S. 382.

лений о легкомыслии и вероломстве женщины) оказались, напротив, способными ради минутной чувственной утехи совершать преступления. После многих злоключений Гокель с помощью волшебного кольца вернулся в столицу, но вновь стал жертвой королевского произвола.

В описание короля Эйфрассиуса (Яйцееда) намеренно внесено карикатурное сходство с королем прусским. Эйфрассиус, как прусские короли, пожирал урожай на корню. Король гнал всякого, кто пытался обуздать произвол. Жил король за городом в увеселительном замке Эйербург (Яйцеград), построенном из яичной скорлупы и украшенном пестрыми звездами из пасхальных яиц. Он был невежествен, как прусские короли, и думал, что чибисовые яйца (Kiebitzeneier) называются так потому, что их находят в России в кибитках (in Kibitken).

Завороженный богатством Гокеля, Эйфрассиус обошелся с ним так, как прусские короли мечтали поступить с членами ландтага. «Эйфрассиус отвел Гокеля к оконной нише, повесил ему большое яйцо — орден Золотого пасхального яйца с двумя желтками на шею — и одолжил у него сотню гульденов, после чего все завершилось большим народным гулянием»[37]. Конечно, когда Гокель обеднел, Эйфрассиус прогнал его с глаз долой — как не замедлил поступить с Брентано Фридрих Вильгельм III, очевидно, узнавший себя в Эйфрассиусе.

Клеменс Брентано в светлые периоды своего творчества воплощал самое жизненное в гейдельбергском романтизме. Он теснее, чем какой-либо немецкий поэт до него, связал литературу непосредственно с народно-поэтической традицией. В этом основа художественных достижений Брентано и самого важного из них — обновления немецкой лирической поэзии XIX в., начало которому он положил в своей «Лорелее» и других рейнских стихах.

АРНИМ

Людвиг Ахим фон Арним (Ludwig Achim von Arnim, 1781—1831) своим педантическим консерватизмом резко отличался от порывистого и непоследовательного Брентано. Арним родился в Берлине в старой бранденбургской юнкерской семье. Это был помещик, имевший семь деревень. Он занимался с 1798 г. в Галле, в Иене и в Геттингене естественными науками. Литературной деятельностью Арним заинтересовался, познакомившись с Новалисом в 1800 г. После разгрома Пруссии Наполеоном у Арнима появилось намерение сочетать литературу и интересы прусской политики — построить литературе, как он выражался, прочный замок на бранденбургской земле. Арним был привержен к старому и с неодобрением смотрел даже на умеренно-либеральные реформы прусского канцлера Гарденберга. Писатель вложил в уста графа Карла, героя романа «Графиня Долорес», изречение, что «лишь нечестивый начинает собою новый мир». С 1815 г. Арним жил, главным образом, в своем имении, восстанавливал пошатнувшиеся «патриархальные» порядки, самоуверенно заявляя: «Я не был бесполезен для 1200 душ, населяющих мои деревни».

Арним, как и другие «гейдельбержцы», не сочувствовал иенским романтикам с их склонностью к рефлексии, с их попытками уйти от действительности, замкнувшись в мир мистически-чувственной любви. Арним, вслед за Брентано, изображал любовь как греховную страсть, которую необходимо обуздывать. Индивидуализм иенских романтиков был чужд Арниму: подобно Клейсту, он мечтал о приобщении личности к интересам феодального государства, которые представлял как «всеобщие, народные». Это Арним

[37] Brentanos Werke, Bd. II, S. 427.

Людвиг Ахим фон Арним
Портрет Штрелинга, 1837

и подразумевал, когда писал о «непременном отчаянии там, где отдельная личность отрывается от общего».

Помимо составленного вместе с Брентано знаменитого сборника народных песен — «Волшебный рог мальчика», среди произведений Арнима наиболее известны его романы и рассказы. Первые, еще несамостоятельные романы были опубликованы Арнимом в 1802 г. и 1804 г. до создания Гейдельбергского кружка. В 1810 г. был издан роман «Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес» («Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores»). Арним, переплетая реальное с фантастическим, рисует в нем разорение и нравственный упадок немецкого дворянства после революции во Франции. Пристрастие Арнима к изображению разрушения подметил Гейне, который не мог забыть открывающей роман жуткой картины запустения замка Долорес.

Женившийся на Долорес и спасший ее от бедности граф Карл разочаровывается в ней и мучительно переживает любовь к недостойной женщине. Долорес искушают светские удовольствия; хотя в минуты грусти она способна писать мужу искренние, нежные письма, она с легкостью изменяет ему.

Арним показывает страдания героев под властью иррациональных страстей. Дальнейшим ходом действия и репликами Карла, являющегося выразителем идей автора, подсказывается мысль, будто выход — в религиозном отречении и в подчинении личности сословным интересам дворянства и унаследованному от предков государству. Много лет спустя после разрыва церковное покаяние примиряет супругов. Новое горе — смерть

Долорес — Карл преодолевает, отправляясь вместе с сыновьями на войну с Францией.

Другой роман Арнима «Стражи короны» («Die Kronenwächter») состоит из двух частей. Первой части, изданной в 1817 г., предпослано введение — «Поэзия и история» («Dichtung und Geschichte», излагающее эстетические взгляды Арнима; вторая часть была опубликована посмертно, в 1854 г. В романе, охватывающем большой исторический материал, но носящем печать мистики и суеверий, Арним пытается применить к современности исторический опыт XVI в., когда феодальному строю в Германии удалось устоять после пережитых потрясений. Впоследствии поэт Эмануэль Гейбель в сонете, написанном по поводу этого романа, именовал самого Арнима «верным стражем короны, старонемецкой богобоязненности и добрых нравов».

Арним писал также стихотворения и драмы. В 1811 г. им была написана мистерия «Галле и Иерусалим» («Halle und Jerusalem»), подводящая к идее самоотречения и покаяния.

В 1813 г. был издан сборник драм Арнима, среди которых известней других историческая драма «Глухарь» («Der Auerhahn») — о роковых обстоятельствах борьбы за наследство тюрингского ландграфа.

Арниму принадлежат также романтические рассказы, часть которых была опубликована посмертно — «Изабелла Египетская, первая юношеская любовь императора Карла V» («Isabella von Aegypten, Kaisers Karl V erste Jugendliebe», 1811), «Одержимый инвалид в форте Ратонно» («Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau», 1818), «Князь Ганцгот и певец Гальбгот» («Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott», 1818), «Наследники майората» («Die Majoratsherren», 1820) и др.

По рассказу «Изабелла Египетская» видно, какие именно мотивы привлекали Арнима в народных преданиях. Сюжет связан с оправдывавшей гонения цыган легендой, будто они отказали в гостеприимстве Богоматери на пути в Египет и за это обречены на скитания. С этой легендой в рассказе сплетены: поверье об альрауне — добываемом ночью под виселицей корнечеловечке, который указывает клады и достает золото; еврейское предание о големе — глиняном человеке, ужасном в своей разрушительной силе, если он выйдет из-под власти заклинателя, и, наконец, мрачная суеверная сказка о неприкаянном покойнике, полусгнившем богаче Медвежьей Шкуре, который и на том свете вынужден в наказание за жадность охранять свои сокровища.

В новелле, в духе традиций Гейдельбергского кружка с сочувствием говорится о горькой доле цыган и страданиях бедняков, но, в общем, идейный строй произведения не демократичен. О социальных бедствиях Арним говорит несерьезно и пренебрежительно. Таково, например, описание нидерландских нищих в рассказе: «В те времена городское население так разбогатело в торговых сношениях со всем миром, что местные продукты почти ровно ничего не стоили. Для богатого было сущим пустяком накормить тысячи людей... и нищенством занимались только лодыри по призванию. Но и эти в последние дни народных праздников снимали с себя лохмотья и в пышных одеждах лицедействовали и потешали зрителей, у которых в прочее время клянчили милостыню...» [38]

Арним сделал героиней рассказа цыганку. Однако сирота Белла — дочь «цыганского князя» и беглой графини — не простая цыганка, а принцесса, с обхождением и привычками принцессы. Автор нарекает ее Изабеллою Египетской. (Подобным образом в драме Клейста Кетхен из Гейльбронна превращается в Катарину Швабскую.)

---

[38] «Немецкая романтическая повесть», т. II, стр. 65—66. Пер. М. А. Петровского.

В новелле рассказывается о любви Изабеллы и эрцгерцога Карла, будущего императора Карла V. Арним подобострастно вырисовывает образ царственного персонажа и любуется феодальным реквизитом, олицетворяющим блеск и прочность власти. Даже силу страсти, сковавшей Беллу, писатель уподобляет «золотому руну, висевшему на крепкой нерасторжимой цепи вокруг шеи эрцгерцога».

Для гейдельбергских романтиков характерно сплетение реального с фантастическим, как бы придающее правдоподобие заключениям, построенным из фантастической основе. В «Изабелле Египетской» из частного случая, описанного в рассказе, выводятся чуть ли не общие исторические закономерности развития Германской империи во времена Карла V. Арним, приняв тон исследователя-историка, объясняет сдачу Карлом Испании на разграбление вельможам-взяточникам, вообще всю неудовлетворительность политики императора утратой любви Беллы, которой Карл предпочел сокровища альрауна. Чувствуя, что он стал на зыбкую почву домысла, Арним пытается обосновать свои рассуждения и связывает неудачи политики Карла с преклонением перед властью денег: «Карл прислушивался и слишком часто слушался голоса альрауна — горе нам, потомкам его эпохи! Если многое стало для него возможным благодаря этому духу, доставшему ему деньги, то, с другой стороны, это привело к тому, что он рано покончил свое царское поприще...» Арним критикует власть денег, воплощенную в безжалостном уродце альрауне. Как бы предугадывая милитаристские тенденции немецкого буржуазного развития, он рассказывает о стремлении альрауна получить звание фельдмаршала Корнелия. Но все-таки это реакционно-романтическая критика: Арним видит лишь темные стороны денежных отношений и возлагает на альрауна всю вину за феодальную раздробленность Германии.

Пессимизм Арнима, прикованного к ускользающему прошлому, сказался на подборе в новеллах кошмарных образов, из которых один страшнее другого. Писатель, правда, вносит в рассказ юмор, но это — мрачный «виселичный» юмор. Например, альраун нанимает мертвеца Медвежью Шкуру в качестве слуги. Тот обещает прийти на следующий день, когда обменяется одеждой с похороненным рядом с ним слугой: «Тогда шелковый мой камзол не будет бросаться в глаза, а бедному малому будет утешение встать из гроба в день страшного суда в таком пышном костюме; он всегда лежал так тихо и чинно возле меня, только разве немножко похрапывал. „Ладно,— сказал альраун,— бабам моим не по себе тебя слушать; сворачивайся, парень!“». Медвежья Шкура просит дукат вперед: «Я заложил кой-какую мелочь могильным червям, так хотелось бы ее выкупить».

Гейне писал, что Арним не мог быть близок народу, так как «он был не поэтом жизни, а поэтом смерти». Метко характеризует Гейне остроумие Арнима: «Мы смеемся так, как будто смерть щекочет нас своей косой» [39]. Во всей французской литературе ужасов, замечает Гейне, не сконцентрировано столько жуткого, сколько у Арнима в одной карете, везущей старую ведьму, жирный труп в медвежьей шкуре, ожившую глиняную красавицу — голема, могущего рассеяться в прах, если стереть слово, начертанное у него на лбу, и зловредного корнечеловечка фельдмаршала Корнелия.

Критику немецкого реакционного романтизма Гейне связывал с задачей демократического преобразования страны. Он был убежден, что если бы удалось поднять знамя Французской революции над Германией, то «холодные медвежьи шкуры вновь полезли бы в свои могилы, големы вновь

---

[39] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 234—235.

превратились бы в глину, фельдмаршал Корнелий Непот вернулся бы туда, откуда он появился, и всякому наваждению пришел бы конец» [40].

После 1815 г. творческое вдохновение Арнима иссякло, да он и не печатал своих произведений. Подлинными продолжателями лучших традиций Гейдельбергского кружка, народности и лиричности «гейдельбержцев» стали романтические гении иного, прогрессивного склада, прежде всего — Шуберт и Гейне. Арним дожил до революции 1830 г. и умер в 1831 г., но он утратил связь с эпохой, а это было время, когда от консервативной идеологии отошли оставшиеся в живых ветераны романтизма А. В. Шлегель и Тик. Даже родственник и первый друг Арнима — Клеменс Брентано вступил в конфликт с прусской реакцией, не говоря уже о Беттине фон Арним, которая стала на сторону народа в канун надвигавшейся революции 1848 года.

---

[40] Г. Гейне. Романтическая школа.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 241.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

БРАТЬЯ ГРИММЫ

Выдающееся место в развитии немецкой литературы и филологической науки первой половины XIX в. занимают братья Гриммы, чьи фольклорные издания, в особенности популярные «Сказки», и научные исследования приобрели заслуженную всемирную известность.

Яков (Jacob Grimm, 1785—1863) и Вильгельм (Wilhelm Grimm, 1786—1859) Гриммы происходили из семьи гессенского чиновника. Я. Гримм позднее вспоминал в «Автобиографии» [1], что братьям еще в детские и юношеские годы пришлось испытать на себе строгость правил лютеранства и искать пути к обретению духовной свободы. Стремясь освободиться от сковывающего влияния мещанской идеологии и церкви, они возлагали надежды на предстоящие (с 1802 г.) занятия в университете. В Марбурге, где оба брата занимались юридическими науками, казалось, открывались новые горизонты. Под влиянием идей теоретика исторической школы права профессора Ф. К. Савиньи [2] они увлекаются изучением немецкого средневековья, истории и культуры, права и мифологии, германскими языками, литературой и народным творчеством. Интерес к фольклору сблизил их с группой «младших» романтиков — Арнимом, Брентано и Герресом.

В 1804 г. Я. Гримм едет в Париж, где под руководством Савиньи собирает и изучает материалы по истории права. Уже тогда им была задумана и начата широкая программа исследований в области германской и романской филологии. Затем братья занялись изучением германской старины, работая сначала в библиотеке в Касселе, а затем (Яков с 1829, а Вильгельм с 1830 г.) в качестве профессоров Геттингенского университета.

Путь идейного развития Гриммов был сложен. Близкие в начале своей деятельности к гейльдельбергским романтикам, они уже с 1810-х годов не разделяли реакционно-аристократических тенденций в их идеологии. В 1813 г. Гриммы поверили в близящееся возрождение Германии, надеялись на обещания немецких князей и королей, которые на них не скупились в предвидении разгрома наполеоновской армии. Верность своим либеральным взглядам Гриммы сохраняли до конца. Эти настроения подогревались вестями о событиях Июльской революции 1830 г. в Париже. Позже, когда в 1837 г. ганноверский король Эрнст Август (Баттенберг) самовольно отменил данную его предшественником и подтвержденную присягой конституцию, оба брата в числе «семерых геттингенцев» отказались изменить конституции и были отрешены от профессорских должностей. Когда

[1] Jacob Grimm. Selbstbiographie. Kleinere Schriften, Bd. I. Berlin, 1864. Подробную характеристику быта и духовной жизни в доме Гриммов («Grimmhaus») дает третий из братьев Людвиг Эмиль Гримм (1790—1863), известный художник.

[2] Дружеские отношения связывали Савиньи с Гриммами в течение длительного времени. Я. Гримму особенно близка была его романтическая концепция «универсального» значения права.

Вильгельм Гримм

Рисунок, выполненный по фотографии

все это навлекло на них указ об изгнании, Я. Гримм писал: «Я никогда не обращал на свою особу внимания правящих властей, пока они не вынуждали меня перенести огонь моего очага в другое место. Эта независимость закалила мою душу; она устоит против тех инсинуаций, которыми хотели запятнать чистоту моего сознания» [3].

Научно-литературная деятельность Гриммов снискала им широкое признание. С 1841 г. они становятся профессорами Берлинского университета и избираются членами Академии наук. Совместная работа братьев, продолжавших придерживаться сходных взглядов по научным и общественным вопросам, протекала согласованно, хотя между ними и существовали различия в отношении метода, а отчасти и направления исследований. Яков Гримм осуществлял общее руководство исследованиями, теоретически обосновывал принципы «мифологической школы» в области фольклористики, стал родоначальником сравнительно-исторического метода в языкознании, положив начало германистике. Вильгельм Гримм, будучи в большей степени «художественной натурой», занимался преимущественно собиранием, классификацией и изданием памятников древней поэзии.

К событиям революции 1848 г. Гриммы отнеслись сочувственно. Я. Гримм, принадлежавший к партии центра, стал даже депутатом франкфуртского Национального собрания. Именно теперь, в обстановке революционного подъема, он особенно остро поставил вопрос об актуальности своих занятий прошлым. В трудах по истории языка, средневековой германской словесности, праву, фольклору, мифологии ученые видели большое общественное дело, важное для современности. Издавая в 1848 г. свою

[3] J. Grimm. Über meine Entlassung. Kleinere Schriften, Bd. I, S. 26.

Яков Гримм

Рисунок выполненный по фотографии

«Историю немецкого языка», Я. Гримм во введении говорил о современных условиях, когда «на дальнем небосклоне, по гребням гор начинает проглядывать свет» и можно уже «прозреть светлое будущее» [4]. О том же общественном значении научной деятельности в области филологии напоминал он и в послереволюционный период в предисловии к выходившему в 1854 г. первому тому «Немецкого словаря» [5].

Стремление Гриммов подчинить занятия древностью интересам современности встречало живую поддержку в среде поэтов (Арндт, Гофман фон Фаллерслебен), ученых и литераторов (Беттина, Лахман, Зимрок, Гервинус и др.). Этим как бы выполнялось завещание Гете, который, ознакомившись с фольклорными материалами К. Зимрока, выражал надежду на возможность сделать древние сказания достоянием народа.

Первые литературные выступления и научные публикации братьев Гримм относятся к 1811 г., когда Яков опубликовал работу «О старонемецком мейстерзанге» («Über den altdeutschen Meistergesang»), а Вильгельм напечатал перевод «Древнедатских героических песен» («Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen»). В 1812 г. выходит первое издание их «Детских и домашних сказок» («Kinder- und Hausmärchen»). В 1815 г. появился второй том «Сказок», в 1819 г.— их повторное изда-

[4] Это опровергает легенду о мнимой аполитичности Я. Гримма, которая развивается и в наши дни. См. напр. H. Vonessen. Friedrich Karl von Savigny und J. Grimm. Köln, 1957.

[5] Jacob Grimm. Vorwort zum I. Band des «Deutschen Wörterbuches». Leipzig, 1854. Об этом см. также в работах: W. Schoof. Lebensweisheit. Aus dem geistigen Vermächtnis der Brüder Grimm. Kassel, 1953; M. Lemmer. Die Brüder Grimm. Leipzig, 1963, S. 32—35.

ние (в двух томах), в 1822 г.— третий том, заключавший основной свод сказок. В 1815 г. издается текст рыцарского романа «Бедный Генрих» («Der arme Heinrich von der Aue»), осуществляется перевод «Песен Старшей Эдды» («Lieder der alten Edda») и публикуется сборник старинных испанских романсов («Silva de romances viejos»). В 1816—1818 гг. появляется двухтомное издание «Немецких преданий» («Deutsche Sagen»). К этим материалам в известной степени примыкают «Древности германского права» («Deutsche Rechtsaltertümer», 1828) Я. Гримма, работа, где проблемы древнего права рассмотрены в тесной связи с общественной и культурной жизнью эпохи и выдвинута мысль о единой с фольклором природе права[6], а также одна из центральных работ В. Гримма «Германские героические сказания» («Die deutsche Heldensage», 1829), представляющая с необычайной широтой средневековые свидетельства о германском героическом эпосе. В 1834 г. выходит в свет издание средневекового немецкого памятника «Лис Рейнхарт» («Reinhart Fuchs») с предпосланным ему исследованием Я. Гримма о животном эпосе, «Поучения» Фрейданка («Bescheidenheit» von Freidank), а также ряд других ценных публикаций и переводов — «Сербская грамматика» Вука Стефановича («Wuk's Stephanowitsch kleine Serbische Grammatik...»), «Песнь о Роланде» («Rolandslied», 1833) и др.

В 1835 г. появляется обобщающий труд Я. Гримма «Немецкая мифология» («Deutsche Mythologie»), в котором в наибольшей степени проявилась свойственная его взглядам романтическая концепция, идеализация германского средневековья, носившего, по его мнению, «патриархальный» характер. К мифологической основе (т. е. к первобытным языческим представлениям древних) Гриммы стремились свести многие вопросы происхождения и истории языка, эпоса, народной песни, древней литературы, старинного обычного права. Конечно, их мифологические теории, как и поиски исконного «духа народа» и «прародины» индоевропейских народов, носили явно идеалистический характер. По словам В. М. Жирмунского, «основоположники научной германистики» вышли «из круга романтиков»: «Язык, мифология, поэзия, материальная и духовная культура народа являлись для них различным, но по существу единым выражением «народного духа», и эпос Я. Гримм «рассматривал как народную поэзию, понимая последнюю как бессознательное творчество недифференцированного народного коллектива»[7]. В письме к Ф. Энгельсу от 25 марта 1868 г. К. Маркс, говоря о романтизации средневековья, замечает, что «даже такие люди, как Гримм, не свободны от этого».

Филологические труды братьев Гримм построены на сравнительном анализе широкого круга явлений, сложившихся в культурной жизни различных народов. Закладывая основы германистики, они практикой своих исследований показывали, что изучение духовной культуры одной группы народов (например, германцев) может вестись лишь при учете ее связей с другими группами народов (романской, славянской и др.). И уже эта сторона их работ в существенных моментах приходила в противоречие с выдвигавшимися теоретическими положениями «мифологической школы», искусственно выводившими культуру многих народов Европы из некоего общего «арийского» начала. Показательно, что еще Н. Г. Чернышевский, вскрывший противоречия в воззрениях Гриммов и критиковавший мифологические теории и архаический уклон представителей «мифологической школы» в Германии и России, указывал, что в работах Я. Гримма «факты

[6] Это «единство» прослеживается Я. Гриммом вплоть до «поэтических форм», «символики» и т. д.

[7] В. М. Жирмунский. Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера. В кн.: А. Хойслер. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960, стр. 7.

сильнее фраз», что беспристрастия у него «гораздо больше, нежели увлечения», а это и позволило ему стать зачинателем «исторической филологии» [8].

Яков Гримм и сам, по его признанию, не только как филолог, но и как фольклорист ощущал потребность слить «правду сказаний» с «правдой исторической». «Для возникновения эпоса,— писал он,— необходимо историческое событие, которое быстро усваивается народом и с которым сочетается предание о богах» [9]. Романтическое же начало способствовало при этом живому и яркому восприятию старины, питало огромную любовь ученого к истории и культуре прошлого, особенно к языку.

Филологические исследования составили одну из наиболее обширных областей, где Яков Гримм добился особенно значительных результатов. В четырехтомной «Немецкой грамматике» («Deutsche Grammatik», 1819—1837) и двухтомной «Истории немецкого языка» («Geschichte der deutschen Sprache», 1848) в полной мере были применены принципы сравнительного изучения языков, поставлен вопрос об историческом развитии немецкого языка, определено его место среди других германских языков. В 1852 г. Я. Гриммом совместно с братом было предпринято издание многотомного «Словаря немецкого языка» («Deutsches Wörterbuch»), завершение которого (к столетию со времени начала работы над ним) выпало на долю ученых Германской Демократической Республики [10].

Лингвистические труды Я. Гримма высоко ценили Маркс и Энгельс, обращавшиеся к его материалам на протяжении всей своей деятельности и обнаружившие превосходное знакомство с широким фронтом его исследований по истории немецкого языка, проблемам сравнительного языкознания и др.

Гуманистические и демократические устремления Гриммов наиболее полно воплотились в их фольклорно-литературной деятельности. В предисловии, предварявшем первое издание «Сказок», подчеркивалось, что мир сказок составляют люди труда, чести и справедливости — главным образом ремесленники, рыбаки, угольщики, пастухи, люди природы, которым чуждо все находящееся вне этой жизни. В сказках, подобно мифу о золотом веке, «вся живая природа, солнце, луна и звезды доступны». По словам Гриммов, необыкновенную прелесть придает сказкам «эта наивная близость и общение между самым великим и самым малым». Все прекрасное в них является «золотым», «встречаются даже золотые люди», вступающие в смертельную схватку со злом, с темными силами и чудовищами-великанами. Гриммы особенно отмечают оптимизм народной сказки, уверенность в том, что «зло преодолимо», поэтому сказка «заканчивается перспективой бесконечной радости».

Осуществление не только первых, но и последующих изданий сказочных сборников братьев Гриммов стало возможным лишь в результате огромной и кропотливой работы ученых как собирателей, так и вдумчивых исследователей фольклорных памятников.

Первоначально Гриммы пытались сохранить сказочные сюжеты в их «первозданных», наиболее древних формах и вариантах, стремились оставить «нетронутыми», главным образом, старинные сказки, в которых отра-

[8] Н. Г. Чернышевский. «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России».— Полное собрание сочинений в 15 томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1949, стр. 373—376.

[9] J. Grimm. Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Kleinere Schriften, Bd. IV, 1869, S. 74.

[10] Этот фундаментальный труд немецких лингвистов, завершенный под руководством известного германиста — академика Теодора Фрингса и главного редактора словаря профессора Т. Бекмана, был отмечен присуждением Национальной премии первой степени. В настоящее время Институт немецкого языка и литературы ГДР предпринимает новое издание «Немецкого словаря» Я. Гримма.

жены еще примитивные формы мышления и языка, народные суеверия. Однако даже в этих случаях сквозь фантастику сказки проступали социальные тенденции, настоятельно пробивали себе дорогу жизненная правда, едкая сатира на богачей и попов, вплетались рассказы о нелегкой доле бедняка, реальная мечта народа о счастье. Поэтому Гриммы перешли к довольно активной «стилистической обработке» сказок, записанных в поздних вариантах, сохраняя при этом весь их строй, композицию, особенности речи героев.

Собирание, исследование и литературная обработка немецких народных сказок были проведены братьями Гриммами на серьезной научной основе. Подводя итоги деятельности в этой области, В. Гримм в специальных комментариях к ранее изданным сказочным сборникам («Anmerkungen-Band», 1856) указывал на то, что определенные результаты оказались возможны благодаря привлечению не только основных сказочных сюжетов, но и многочисленных вариантов, так называемых «литерных» номеров сказок [11], записанных в разных областях Германии, а также благодаря широким сопоставлениям сказок германских со сказками романскими, славянскими, индийскими и персидскими.

Со временем Гриммы стали организаторами собирания и записи народных сказок по всей стране. Их дело начинает носить поистине общенациональный характер. Они получают сказки марбургские, вестфальские — из Мюнстера и Падерборна, померанские, швейцарские и др. в записях известных писателей, ученых и друзей.

Много гессенских сказок в окрестностях Майнца, Касселя, Кинцига было записано самими Гриммами со слов крестьян. С большой признательностью они вспоминали о «крестьянине из Цверна близ Касселя», который иногда рассказывал сказки прямо «на поле», о сказительнице Катарине Доротее Фиман (Frau Viemann), цверискои крестьянке, которая «знала и помнила много сказок, умела передавать их живо и с увлечением...» [12] Характерно, что не все в фольклористических принципах и приемах других романтиков удовлетворяло Гриммов. Так, с порицанием В. Гримм говорил о методе Брентано, который записывал лишь отдельные слова из речи сказителей, восполняя впоследствии общую картину по памяти и «внося в нее свою интерпретацию текста» [13].

Сюжеты, заинтересовавшие Гриммов, при известной литературной обработке приобретали в их изложении сказочно-новеллистический характер. Таковы сказочные новеллы, составленные по народным шванкам — «Удачная торговля» (№ 7); по сюжетам из народных книг и карнавальных масленичных представлений XV и XVI вв.— «Три лентяя» (№ 151), «Сказка-небылица» (№ 159); по шуточным повестям Ганса Сакса — «Ранец, шапочка и рожок» (№ 54), «Звери господни и чертовы звери» (№ 148). Гриммы обращались к рассказам гуманиста Генриха Бебеля — «Смышленый Ганс» (№ 32), Иоганна Паули — «Неблагодарный сын» (№ 145), Бонера — «Волк и семеро козлят» (№ 5).

Широко использованы Гриммами фольклорные материалы и наблюдения современных писателей (Гете, Жан-Поля) и специалистов-ученых (Гердер).

---

[11] Варианты сохраняют номер основного сказочного сюжета, но помечаются литерой — «a», «b», «c» и т. д.

[12] Об источниках сказок братьев Гриммов и сказителях подробнее см. W. A. Berendsohn. Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ein stilkritischer Versuch. Hamburg, 1921; F. Schultz. Märchen der Brüder Grimm in der Urform... Offenbach a. Main, 1924; J. Bolte und J. Polivka. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. I—V. Leipzig, 1913—1923.

[13] Kleinere Schriften. Bd. I, S. 329.

Гриммам были известны материалы и многих других немецких писателей и собирателей народного творчества. Владение обширными материалами европейского фольклора позволило им сделать оригинальные наблюдения и общие теоретические выводы, опираясь на которые, оба брата выступили как глубокие знатоки сравнительной истории жанра сказки у разных народов.

Значение подавляющего большинства сказок братьев Гриммов состояло в их подлинной народности, в том, что они, по словам молодого Энгельса, были «воплощением чувств», «творениями народной фантазии». «Только с тех пор, как я познакомился с севернонемецкой степью,— писал в 1840 г. Энгельс,— я по-настоящему понял „Детские сказки" Гриммов. Почти на всех этих сказках заметен отпечаток того, что они зародились здесь, где с наступлением ночи исчезает человеческая жизнь, и жуткие бесформенные творения народной фантазии проносятся над местностью, пустынность которой пугает даже в яркий полдень. Они — воплощение чувств, которые охватывают одинокого жителя степи, когда он в подобную бурную ночь шагает по земле своей родины или же с высокой башни созерцает пустынную гладь ее. Тогда перед ним снова встают впечатления, сохранившиеся с детства от бурных ночей степи, и принимают форму этих сказок. На Рейне или в Швабии вы не подслушаете тайны возникновения народных сказок, между тем как здесь каждая молнийная ночь... твердит об этом языком громов» [14].

В основной состав гриммовских сборников вошло двести номеров сказок [15]. Они могут быть условно разделены на три цикла: волшебные сказки, сказки о животных и сказки бытовые, нередко близкие к реалистической бытовой новелле.

Фантастика сказок часто носит ярко выраженный социальный и этнографический характер. Одни сказки — это страшные повести о жестокостях и кровавых злодеяниях феодальной старины, рассказы о ведьмах и чертях, образы которых жили в поверьях и преданиях. В сказках Падерборнской степи, из Гессена, Померании и ряда других областей отразились характерные особенности природных условий, быта и нравов людей, каждодневно борющихся со стихиями природы. Созданные в разное время, волшебные сказки отражали различный уровень народных представлений о природе и обществе. В одних сказках герою предписывалось преодолевать препятствия при помощи собственной ловкости и силы или при посредстве «чудесного помощника». В других — и это относилось к сказкам, примыкавшим к христианским легендам,— сила и воля героя смирялись поучениями о покаянии. В первом случае смельчак стремился проникнуть в тайны бытия, познать смысл происходящих событий, несмотря на их кажущуюся таинственность, во втором — утверждалось стремление сохранить без изменений «установленный свыше» существующий порядок.

Тема активного действия разработана в сказках, повествующих о борьбе героя с препятствиями, о силе воли и характере падчерицы или пасынка, о их смелой борьбе против злой мачехи, о простоватом «младшем брате», о бедняке и богаче, о батраках, слугах, о бедной Золушке.

Героями в таких сказках часто выступают люди сильные и умные, истинные представители народа. Это — храбрый портняжка, сын бедняка,

---

[14] Ф. Энгельс. Ландшафты.— В кн.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2. М., Изд-во «Искусство», 1957, стр. 551.

[15] Из современных изданий «Сказок» Гриммов можно отметить: Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hrsg. und bearb. von W. Pollatschek und H. Siebert. Bd. 1—3. Berlin, Der Kinderbuchverlag, 1955; Kinder- und Hausmärchen, Gesammelt durch die Brüder Grimm. Berlin, Aufbau-Verlag, 1959; Братья Гримм. Сказки (пер. Гр. Петникова, послесловие В. Неустроева). М., Гослитиздат, 1949.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

КЛЕЙСТ

Генрих фон Клейст (Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist, 1776—1811) родился в старинной прусской юнкерской семье. Рано лишившись родителей, Клейст в 1792 г., подростком, начал традиционную для его рода службу в прусской гвардии. В 1794 г. он проделал Рейнский поход и принимал участие в осаде Майнца.

Затем, будучи произведен в офицеры, Клейст попал в Потсдам. Клейст тяготился военной службой, и в 1799 г. ему удалось, несмотря на сопротивление родственников и начальства, расстаться с армией.

Некоторое время Клейст провел во Франкфурте-на-Одере, где, желая наверстать упущенное, он жадно учился, особенно стремясь расширить свое философское образование. Наиболее сильное впечатление произвел на него Кант, помогший ему по-новому — критически — взглянуть на немецкую современность.

Во Франкфурте, в доме своей сестры Ульрики, Клейст познакомился с Шарлоттой фон Цейге — образованной провинциальной барышней, внимательно слушавшей импровизированные лекции Клейста, которые он читал сестре и ее подругам. Сложное и большое чувство соединило Клейста и Шарлотту фон Цейге, хотя их предполагаемый брак и расстроился. Письма Клейста к Шарлотте — ценный документ, раскрывающий духовные искания Клейста, широко мыслившего, болезненно отзывавшегося на общественную несправедливость. Уже на этих письмах лежит тень трагизма: молодые люди, особенно Клейст, много пишут о смерти.

Клейст с большим интересом относился к философии французского Просвещения, в частности к Руссо. Он видит в ней разрушительную силу, сказавшуюся во Французской революции, которая внушала Клейсту враждебные чувства, но не может не признать убедительности мыслей Руссо, направленных против социальной несправедливости.

Внезапно покинув Франкфурт, Клейст отправляется в первое длительное путешествие (1801 г.). Он хочет воочию увидеть, что творится во Франции. В Париже периода консульства, полном противоречий, Клейста многое оттолкнуло. Хотя Клейст сочувствовал подавлению революции, однако он понял ее величие, постиг, что эпоха героев сменилась во Франции порою «тирании», как говорилось на политическом языке начала XIX в. Вскоре Клейст оказался в Швейцарии, будто желая проверить утверждение Руссо, что трудовая жизнь крестьянина чище и человечнее праздного и развращенного быта правящих классов.

В Швейцарии Клейст сблизился с писателем Генрихом Цшокке, поклонником Канта и свободолюбцем, автором ряда повестей из народной жизни, и с сыном известного писателя Людвигом Виландом, который затем ввел Клейста в дом своего отца в Веймаре.

Впоследствии мировоззрение Клейста изменилось, но он сохранил сложившееся под воздействием Цшокке и самой швейцарской действи-

Генрих Клейст
Гравюра по миниатюре Крюгера 1801 г.

тельности сочувственное отношение к простому человеку и к его достоинствам.

В Швейцарии Клейст начал писать трагедию «Роберт Гискар», к которой затем возвращался неоднократно, и сделал набросок комедии «Разбитый кувшин» («Der zerbrochene Krug»), законченной только в 1806—1808 гг., а затем написал трагедию «Семейство Шроффенштейн» (напечатана в 1803 г.).

Вскоре Клейст оказался в Веймаре. Здесь он познакомился с Гете и Шиллером. С особым вниманием отнесся к нему старый Виланд. Ненадолго задержавшись в Веймаре, Клейст отправился дальше — в Женеву, в Милан, в Лион, в Париж. В это время сказалась начавшаяся душевная болезнь Клейста: в нервном припадке поэт уничтожил рукопись трагедии «Роберт Гискар» («Robert Guiscard»).

1805—1806 гг. Клейст провел в Кенигсберге на службе в одном из прусских ведомств. Он пишет комедию «Амфитрион» («Amphitryon», 1805—1807), переработку известной комедии Мольера, и завершает «Разбитый кувшин». Размеренная жизнь в Кенигсберге была нарушена большими политическими событиями. Наполеон вторгся в пределы Пруссии. Поражение при Иене и крах прусской монархии потрясли Клейста. С двумя друзьями он пешком отправился в Берлин. Французские военные власти заподозрили Клейста и его товарищей в том, что они — члены антифранцузской тайной организации, и Клейсту угрожал расстрел или каторга. С большим трудом Клейста удалось вырвать из рук французской военной администрации.

Ближайшие годы после освобождения из французской тюрьмы (1808—1811) заполнены литературной деятельностью и борьбой против иностранных оккупантов. Клейст сблизился с одной из крайних правых группировок антифранцузского движения, возглавленной публицистом и законоведом Адамом Мюллером, резко и пристрастно выступавшим не только против французов, но и особенно против реформ министра Штейна, добивавшегося ликвидации крепостного права в Пруссии. Вместе с Миллером Клейст издает журнал «Феб» («Phoebus»), в котором печатает отрывки из своих новых произведений, а затем «Берлинскую вечернюю газету» («Berliner Abendblätter»), отличающуюся националистической тенденцией. В 1809 г. вспыхнула новая австро-французская война, завершившаяся в июле разгромом австрийских армий в битве при Ваграме. Поражение при Ваграме Клейст воспринял как новое тяжкое горе. Все более углублялось его душевное расстройство, обостренное и личными обстоятельствами. В ноябре 1811 г. на берегу озера Ваннзее, близ Берлина, Клейст покончил с собой, предварительно застрелив — по ее просьбе — свою возлюбленную, Генриетту Фогель.

Последние три года жизни Клейста были наполнены лихорадочной деятельностью, тревогами, разочарованиями. Но за это же время он закончил трагедию «Пентесилея» («Penthesilea»), написал драмы «Кетхен из Гейльбронна» («Das Käthchen von Heilbronn», 1808), «Битва Германа» («Die Hermannsschlacht»), «Принц Гомбургский» («Prinz Friedrich von Homburg», 1810), повесть «Михаэль Кольхаас» («Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik», 1808—1810), рассказы и большинство стихов.

Лишь немногие из произведений Клейста были изданы при его жизни. Известность пришла к нему после смерти; первым издателем собрания сочинений Клейста был Л. Тик: он обратился к наследию Клейста собирая материалы по истории немецкого романтизма [1].

---

[1] В 1826 г. Тик издал собрание сочинений Клейста в трех томах — «Gesammelte Schriften». Одно из лучших последних изданий — двухтомник, выпущенный в ГДР в серии «Bibliothek deutscher Klassiker», 1961.

Творческий путь Клейста делится на два периода: первый — до 1807 г., второй — 1808—1811 гг.

В первый период творческого развития Клейста на него оказывает сильнейшее влияние реакционная романтическая мысль — политика, философия, историография, рьяно атаковавшая Французскую революцию и просветительские традиции. Вместе с тем Клейст, отрицавший демократическую утопию Руссо, принимал многое в его критике общественных отношений.

Реакционное мировоззрение Клейста толкало его к трагическому взгляду на действительность. Катастрофа, в которой разрушался старый феодальный мир, воспринималась Клейстом и другими реакционными романтиками как выражение неумолимой силы рока, несущего обществу и отдельным индивидуумам муки и гибель. В идею рока вкладывали идею возмездия — искаженное представление о закономерностях, сказывающихся в истории общества и в жизни отдельного человека. Клейст и себя считал жертвой рока. Недаром он всю жизнь работал над трагедией «Роберт Гискар» — одним из самых полных воплощений идеи рока.

В основу замысла положена полулегендарная история Роберта Гискара — короля сицилийских норманнов, ведшего упорную и неудачную борьбу с Византией. В ткань истории вплетены мотивы, придуманные самим Клейстом. Гискар — могучий и отважный воин, отмеченный печатью рока. Он значителен в своем титаническом одиночестве и бессилен перед судьбой, которая путает все его замыслы. В пьесе Клейста чувствуется попытка создать романтическую трагедию на основе опыта античных трагиков (прежде всего Эсхила) и традиции Шекспира. Однако обе традиции были восприняты Клейстом односторонне, узко. Для него Шекспир — создатель одиноких трагических образов, возвышающихся над реальностью, далеких от обычных человеческих чувств. Такое истолкование Шекспира противостояло творческому использованию шекспировской традиции, которая проявилась в драматургии молодого Гете. Образ рокового героя далек и от драматургии Шиллера с ее героями, борющимися за высокие гуманистические идеалы.

Стремление создать романтическую драму на основе античных мотивов видно и в более поздней трагедии «Пентесилея». Нельзя отказать этой драме в героическом пафосе, в дикой силе образов. Ахилл и другие герои, сражающиеся против амазонок,— образы титанические, как и царица амазонок Пентесилея, неукротимая воительница, прекрасная и отталкивающая в своей беспощадной свирепости. Однако в трагедии в изображение отношений Пентесилеи к Ахиллу врывается привкус патологического, неестественного. Пентесилея и любит и ненавидит Ахилла, в чувстве ее проступают черты садизма. Убив Ахилла, Пентесилея терзает его тело вместе с охотничьими псами, которых она натравила на героя, а затем в порыве темного исступления убивает себя.

Глубоко своеобразно было в «Пентесилее» новое понимание античности. В противоположность «веймарскому классицизму» с его высоко гуманистическим, несколько идеализированным представлением о «прекрасной» древности, об античной гармонии, Клейст изобразил мир эллинской архаики как варварскую эпоху, как царство бурных демонических характеров, не умеющих и не считающих нужным смирять буйные порывы своих страстей, нередко жестоких и бесчеловечных.

Гете, с интересом следивший за развитием Клейста, но чуждый его эстетическим устремлениям, в целом занимал в отношении Клейста критическую позицию. В письме Клейсту по поводу «Пентесилеи» (Клейст хотел видеть свою пьесу на сцене Веймарского театра) Гете заметил, что и странный с его точки зрения характер Пентесилеи, и «чужая» для Гете обстановка, в которой действует Пентесилея (т. е. трактовка античности,

данная Клейстом), потребуют от него «много времени» для того, чтобы разобраться в них и понять их.

К 1803 г. Клейст закончил работу над драмой «Семейство Шрофф-енштейн». Эта пьеса создает мрачную картину немецкого средневековья, выразительно обрисовывающую эпоху и характеры, порожденные ею. Несмотря на специфику драмы, построенной на истории вековой вражды двух ветвей дома Шрофф-енштейн, оспаривающих друг у друга наследство, несмотря на явную страсть поэта к кровавым и отталкивающим подробностям, нельзя пройти мимо образов Оттокара и Агнессы — влюбленных, мечтающих, чтобы вражда, разделившая их семьи, наконец закончилась и позволила бы им соединиться. Жертвы рока, обрушившегося на них со слепой силой, они противопоставлены суровой толпе других персонажей драмы. Над их телами происходит угрюмое примирение.

Глубокая противоречивость Клейста сказалась в том, что на тот же период, в который он создал обе свои трагедии, приходится и его работа над комедиями «Амфитрион» и «Разбитый кувшин».

В «Амфитрионе» Клейст, по существу, создал немецкий вариант старого античного и мольеровского комического сюжета, придав ему немецкий колорит. Клейст смело смешал в комедии высокое с низким, смешное с трагическим. Любящая Алкмена, чья страсть изображена с подкупающей силой, относится к числу лучших образов, созданных Клейстом; вместе с тем, холопство Амфитриона дает повод для веселого смеха, для сатиры на самодовольного мещанина, пресмыкающегося перед господами. В сложном комизме «Амфитриона» отразилась жалкая немецкая действительность, оскорблявшая и отталкивавшая Клейста, выразились его скептические раздумья о человеке, о его готовности приспособиться к любому положению, если оно ему выгодно. Но за комическим строем пьесы чувствуется мечта о свободной личности, мечта о таких условиях общественной жизни, которые не уродовали бы и не унижали человека.

И эта пьеса Клейста не понравилась Гете. Ее многосторонность, переплетение трагического и комического начала Гете расценил как «раздвоенность»; сложность эмоций, раскрытую в сценах комедии, посчитал «путаницей чувств».

«Разбитый кувшин» — одно из выдающихся произведений немецкой драматургии XIX в., до сих пор сохраняющееся в репертуаре немецких театров.

Хотя Клейст перенес действие своей комедии в Голландию, по существу перед читателем — Германия конца XVIII в. Неверно было бы в этой комедии видеть только консервативную критику голландских бюргерских порядков, не менее продажных, чем порядки юнкерские, или насмешку над жалким выскочкой, пресмыкающимся перед своими знатными господами. Клейст показал себя в этой комедии знатоком народного быта. Жизнь, интересы, кругозор немецкого крестьянства, характеры немецкой деревни и провинциального немецкого судейского сословия переданы в комедии с юмором, с явной сатирической тенденцией в изображении суда. Советник Вальтер, лицемер Адам — деревенский судья, пройдоха писец Лихт — типы, замечательные своей живостью, новизной: до Клейста никто так не изображал провинциальную немецкую юстицию, безобразное порождение отживающего общественного строя.

Примечательны и образы крестьян — особенно фигуры Вейта Тюмпеля и его сына Рупрехта. В них нет идеализации патриархальной немецкой деревни, что было свойственно многим другим немецким романтикам.

В комедии «Разбитый кувшин» господствует атмосфера непринужденного, смелого смеха, роднящая ее и с комедиями Гольдони, и с традицией Лессинга. Смешон, но и отвратителен деревенский судья Адам.

Жалкий старый волокита с разбитой физиономией и без парика — таким предстает он перед зрителем после неудачного покушения на честь деревенской красавицы Евы, за которую вступился ее суженый Рупрехт, сметливый парень, не чуждый чувства достоинства.

Новыми для немецкой драматургии средствами были обрисованы и сама Ева, и ее мать — фрау Рулль, жалующаяся судье на Рупрехта, разбившего дорогой кувшин, и пока что не подозревающая, что кувшин-то и есть причина синяков, украсивших Адама.

Постепенно, деталь за деталью, вскрывается продажный и бесчеловечный характер той «законности», которую представляет Адам. Он выглядит жалким и подлым рядом с прямыми крестьянскими характерами, изображенными не без юмора,— которому больше не суждено было появиться в произведениях Клейста.

«Разбитый кувшин» резко отличается от драм Клейста по стилю. Действующие лица комедии говорят на образном живом языке, который чужд декламационных интонаций, мрачных изысков и крайностей «Роберта Гискара» и «Семейства Шроффенштейн».

Реалистическая тенденция, побеждающая в «Разбитом кувшине», связывает эту комедию с лучшими традициями немецкой национальной драматургии, сказывается в типах Адама, Вейта, Рупрехта. Это типы немецкой действительности, порожденные новыми отношениями, исподволь развивающимися в феодальной Германии, типы Германии бюргерской и крестьянской.

В «Разбитом кувшине» и отчасти в «Амфитрионе» сказались сильные стороны дарования Клейста-писателя, который, несмотря на свои политические заблуждения, пристально вглядывался в жизнь народа. В обеих комедиях есть народное начало, выражающееся в здоровом смехе Клейста над пороками и уродствами, которые существуют и при господстве юнкеров и при хозяйничании бюргеров. Реализм «Разбитого кувшина», стихия здорового юмора, известная симпатия, с которой намечены в комедии образы людей из народа,— все это вместе взятое говорит о сложности процессов, происходивших в сознании художника.

Гете проявил большой интерес к «Разбитому кувшину» и поставил комедию на сцене Веймарского театра. Это был единственный случай, когда при жизни Клейста его пьеса увидела свет рампы.

Но постановка «Разбитого кувшина» считается неудачей на блестящем пути Гете-режиссера и литературного руководителя Веймарского театра. Следуя своему вкусу, Гете многое изменил в пьесе Клейста, приспособил ее к своему режиссерскому плану. Однако, осуществляя спектакль в духе требований Гете, нельзя было воспроизвести многое из того, что составляет специфику Клейста-комедиографа. Будучи приспособлена ко вкусам Гете, комедия теряла слишком многое из того нового и смелого, что внес в нее своеобразный талант Клейста.

Эти сложные отношения двух больших художников выражали, конечно, нечто большее, чем несходство взглядов на трактовку античных сюжетов или на характер комедийного спектакля. Гете и ощущал значительность дарования Клейста, и слишком многое не принимал в нем как просветитель и как поборник «веймарского классицизма» с его представлениями о правдивости искусства. В критическом отношении великого писателя к Клейсту был и элемент недооценки того нового, что нес с собою талант Клейста — особенно в области поисков реалистических художественных средств, что сказалось так ярко в «Разбитом кувшине». Эта комедия действительно начинала собою новую страницу в развитии немецкой реалистической драматургии, и нескоро немецкие драматурги XIX в. поднялись до того понимания задач комедии, которые уже наметились в «Разбитом кувшине».

Новый период в развитии писателя наступил после иенского разгрома. После 1807 г., как уже было сказано, творчество Клейста приобрело гораздо более узкую политическую направленность. Теперь в нем боролся художник, которого тянуло к более глубокому осмыслению современности и прошлого Германии, и фанатический публицист, мечтавший о кровавой расправе с французами. Это особенно резко сказалось в «Принце Гомбургском», в «Битве Германа», в публицистике и поэзии Клейста. Ненависть к французам сочеталась у писателя со все более сильными мистическими настроениями, с верой в чудесное, сверхобычное, что выразилось в драме «Кетхен из Гейльбронна». Все теснее становились его связи с так называемыми берлинскими романтиками [2], возглавленными в 1809 г. Арнимом и Брентано, переехавшими в Берлин из Гейдельберга. Клейст входил в основанное Арнимом «христианско-немецкое застольное товарищество» — аристократическое общество с ясно выраженным реакционным направлением. Участником товарищества был и уже упомянутый А. Мюллер, один из наиболее националистически настроенных романтиков.

Но все же самое замечательное произведение этого периода — это повесть Клейста «Михаэль Кольхаас», отмеченная несомненными чертами реализма. В «Михаэле Кольхаасе» Клейст обращается к XVI в. В повести чувствуется эпическая традиция немецкого языка, стиль поздних немецких хроник, с которыми Клейст знакомился, обдумывая свое произведение. Клейст рассказывает историю простого человека, лошадиного барышника Кольхааса, обиженного надменным самодуром, юнкером Венцелем фон Тронка и решившего восстановить справедливость своей рукой, так как законы феодальной Германии служат знати, а не народу. Кольхаас становится народным мстителем, наводящим страх на притеснителей. Суровая, но глубоко человечная мораль Кольхааса основана на чувстве справедливости, и хотя Клейст заставляет героя смириться, образ Кольхааса — мужественного немца XVI столетия — отчасти напоминает характеры современников Крестьянской войны 1525 года, сродни им. Повесть иногда впадает в тон гневного обличения феодального строя, прославляет нравственное величие Кольхааса. Монолитны образы простых людей в повести Клейста — и сам Кольхаас, внушающий страх рыцарскому сброду, и его преданный помощник, батрак Херзе, и его верная жена Лисбет. Запоминаются сцены битв, выигранных Кольхаасом, сцена народного возмущения, в котором сказалась любовь народа к Кольхаасу и ненависть к помещикам-юнкерам. Кольхаасу присуще прежде всего чувство справедливости, которое, однако, по мнению Клейста, противника Французской революции, сделало его «разбойником и убийцей». Кольхаас зовет к себе тех, кто хочет «лучшего порядка вещей», он преследует огнем и мечом «угнетателей народа», «коварных рыцарей». Мелки и незначительны юнкеры, принцы, графы рядом с Кольхаасом и его друзьями. Даже когда, сдавшись в плен, Кольхаас на жалкой соломе кормит больного ребенка, а дамы и рыцари не без страха смотрят на это зрелище, он сильнее и выше их, омерзительных в своем боязливом любопытстве. Хотел этого Клейст или нет, но Кольхаас героичнее книжника Мартина Лютера, «доктора Лютера», в справедливость и разум которого верил Кольхаас.

В повести сказались и реакционные стороны мировоззрения Клейста. Кольхаас добровольно идет на казнь, считая ее возмездием за свою смелую попытку восстановить на свой плебейский манер справедливость, попранную немецкими помещиками. В финальных сценах этого произ-

---

[2] Об этом см. P. Reimann. Hauptströmungen der deutschen Literatur 1790—1848. Berlin, 1956.

ведения звучат ноты трагического фатализма, знакомые по ранним трагедиям Клейста. Борьба Кольхааса героична, естественна в своих побуждениях, человечна, но она неприемлема для автора и осуждена на поражение якобы по воле рока.

Черты реализма, господствующие в комедии «Разбитый кувшин», проявились в этой повести в новом, эпическом качестве и с большой полнотой и силой. Скупой и точный стиль повести богат замечательными реалистическими деталями, рисующими и облик действующих лиц, и характер их поведения. Клейст подмечает, как живодер, причесываясь свинцовым гребнем, пересчитывает в то же время деньги. Он показывает Лютера в поздний час за его пультом, среди книг и рукописей. Образ Кольхааса, как и образ пьяного и наглого юнкера Тронка, виновника бед Кольхааса, складывается из множества черт, умело размещенных в повествовании.

Совершенно по-новому ведет Клейст свой рассказ. Наряду со стилем хроники и с эпизодами, в которых сжато и скупо рассказано о душевных состояниях его героев, он вводит и такие бытовые сценки, которых не было до него в прозе немецких романтиков. Клейст пишет свободно, пренебрегая обычным построением литературной фразы: «Юнкер, лицо которого при этом известии залила заметная бледность, спрыгнул с лошади и сказал: „Если эта сволочь собачья не желает брать коней обратно, то пусть так и будет. Пошли, Гюнтер!" — крикнул он, стряхивая рукой пыль с рейтузов. „Ганс! Пошли!" И: „Подайте вина!" — крикнул он, когда был с рыцарями в дверях, и вошел в дом».

Реалистическая точность письма, доходящая до мелких деталей, изображающих жесты и поведение юнкера, весь динамизм сцены были новыми для немецкой прозы. Однако не надо забывать и о традиционных романтических сторонах повести. Они сказались и в образе таинственной цыганки, тайну которой Кольхаас унес с собой в могилу, и в похвале патриархальной верности Кольхааса, соблюдающего почтение к немецким князьям, и даже в стиле этого замечательного произведения.

В языке повести много характерных романтических оборотов; так, например, говорится, что Кольхаас «брошен в ад неудовлетворенной жажды мести».

Романтический характер поэтики Клейста сильнее проявляется в других его новеллах[3]. Среди них есть вполне романтическая история о призраке — «Нищая из Локарно» («Das Bettelweib von Locarno»), романтическая новелла «Найденыш» («Der Findling»), романтическая легенда «Святая Цецилия» («Die heilige Cäcilie oder Gewalt der Musik»).

Более сложным и противоречивым характером отличаются новеллы Клейста «Землетрясение в Чили» («Das Erdbeben in Chili»), «Маркиза д'О...» («Die Marquise von O...»), «Помолвка на Сан-Доминго» («Die Verlobung in St. Domingo»). В центре этих новелл — неожиданное событие, резко меняющее всю жизнь человека, невероятное стечение обстоятельств, служащее выражением той же идеи рока, которая так характерна для Клейста в целом.

Землетрясение в Чили спасает приговоренных к смертной казни влюбленных Херонимо и Хосефу. Среди людей, оглушенных катастрофой и забывших о «правосудии», они чувствуют себя возвращенными к жизни, к обычным человеческим отношениям — они не преступники, они просто люди, страдающие вместе с другими. Но уже через день они становятся жертвами фанатизма, вновь пробудившегося в толпе, как только прошел первый пароксизм ужаса, вызванного землетрясением.

---

[3] Новеллы Клейста были опубликованы в двух томах, вышедших в 1810—1811 гг. под общим названием «Erzählungen».

В других новеллах слепой случай, безумный и нелепый рок врывается в человеческую жизнь, чтобы изменить ее или разрушить. Идея рока, представленная в трагедиях Клейста, сохраняется в новелле. Клейст настойчиво подтверждает свой взгляд на жизнь как на цепь случайностей, в которых сказывается непобедимый рок.

Замечателен напряженный психологизм его новелл. Кульминация достигается в них не только стремительным развитием действия, но и нарастанием все более драматических переживаний, все более мучительных и сложных настроений героев. Психологический кризис в новелле Клейста играет не меньшую роль, чем перелом в развитии сюжета. Это особенно сильно чувствуется в таких новеллах, как «Маркиза д'О...» и «Помолвка на Сан-Доминго». Люди Клейста живут в мире, полном опасностей и тревог. Это накладывает свой отпечаток на их беспокойное тревожное сознание, мастерски изображенное автором. Дыхание социальных катастроф — войны, революции — чувствуется в лучших новеллах Клейста. Оно обостряет эмоции персонажей его новелл, делает их участниками больших событий, в ураган которых вовлечены их судьбы. Трагическое начало, очень ощутимое в новеллах Клейста, связывает их воедино с его драматургией.

Клейст — один из создателей немецкой новеллы. В развитии немецкой прозы XIX—XX вв. его новелла сыграла исключительно большую роль. Насыщенность действием, глубокое психологическое содержание, мастерское раскрытие сложнейших переживаний, лаконичность и стремительность стиля новелл Клейста делают их примечательным явлением в развитии европейской прозы XIX в.

В 1808—1810 гг. писатель опубликовал — большей частью анонимно — несколько антифранцузских памфлетов, интересных обличением грабительской политики Наполеона. В памфлетах чувствуется рост шовинистических настроений. Клейст выступает с огульным обвинением всех французов в бесчинствах, творимых оккупантами. Ответственность за полемику «злодея» — Наполеона Клейст нередко перелагает на плечи французского народа.

В 1809 г. Клейст написал «Катехизис немцев» («Kathechismus der Deutschen abgefaßt nach dem Spanischen zum Gebrauch für Kinder und Alte») по образцу испанских изданий, призывавших народ к сопротивлению французам[4]. Составленный в виде вопросов и ответов, полных то едкой иронии, то глубокой горечи, то подлинного пафоса, «Катехизис» Клейста относится к числу выдающихся образцов немецкой патриотической публицистики 1807—1813 гг.

Клейст порицал в «Катехизисе» немецких монархов, «забывших свой долг перед отчизной», и поучал немцев не повиноваться им, пока монархи не вернутся к исполнению этого долга — войне против Франции. Призывая к беспощадной борьбе с империей, Клейст уже отделял французов от императора: французы — враги немцев лишь до тех пор, поучает его катехизис, пока Наполеон — их император.

Но в «Катехизисе» сказались и реакционные черты мировоззрения Клейста. Критика «князей» у Клейста лишена социальных мотивов. В Наполеоне он, подобно другим немецким литераторам из дворянского лагеря, видел «исчадие ада», воплощение некоего мистического злого

[4] Попытки Наполеона завоевать Испанию закончились поражением французов. Уже в 1809 г. в стране развернулось могучее партизанское движение, помогавшее вооруженным силам Испании и ее союзникам в борьбе против Наполеона. Среди патриотических изданий, призывавших к борьбе против французской оккупации, были и «катехизисы» — брошюры, в форме вопросов и ответов, учившие испанцев приемам народной войны. Эти «катехизисы» привлекли внимание всех народов Европы, боровшихся против Наполеона.

начала. «Восстановленная» Германия представлялась ему в виде германской империи, в которой были бы объединены немецкие государи под верховной властью австрийского императора, которого Клейст называет императором немцев.

Тесно связаны с событиями 1808—1809 гг. и две драмы Клейста — «Битва Германа» (1808) и «Принц Гомбургский» (1810).

В одном из памфлетов Клейст сравнивал положение народов Европы, завоеванных Наполеоном, с положением народов, покоренных Римской империей. Это сравнение развернуто в драме «Битва Германа».

Заботливо относясь к историческим подробностям, воссоздающим картину жизни древних германцев и римского войска, Клейст проводит прямую параллель между французской империей и империей Августа, между состоянием германских племен, враждующих друг с другом, втянутых в орбиту римской политики, и политическим положением Германии в 1800-х годах. Пафос драмы в мечте об общенемецком восстании, которое свергнет чужеземное иго, освободит и сплотит Германию. Эти идеи высказывает герой драмы — вождь херусков Герман (Арминий). В нем воплощен идеал Клейста, но это не просто абстрактное выражение политической программы писателя, а художественный образ. Не раз Герман показан живым человеком, поступающим как вождь германских варваров, приобщившийся к римской цивилизации, стоящий по опыту и образованию выше собратьев — грубых, несдержанных, себялюбивых.

С подлинным драматизмом показаны перипетии битвы в Тевтобургском лесу. Новым для немецкой литературы был обобщенный образ римских легионов — испытанного войска колонизаторов и обобщенный образ восставших германских племен как народной рати, мстящей за вековое унижение.

Наряду с этим в «Битве Германа» резко сказались реакционные черты Клейста. Восхищаясь германскими богатырями, он порою превращается в восторженного певца их жестокости. Их варварство становится у Клейста выражением их силы, непосредственности, противопоставляется упадочной утонченности римлян. Тщательно выписывая подробности исторических и вымышленных эпизодов, романтик Клейст впадает в натурализм, черты которого были заметны еще в его ранних драмах. Картины тевтобургского побоища превращаются в упоенное изображение массового истребления римлян. Недаром именно эту пьесу Клейста особенно эффектно ставили режиссеры немецкого натуралистического театра в годы, предшествовавшие первой мировой войне. Некоторых деятелей буржуазного театра привлекала возможность истолковывать всю драму в пангерманском духе.

Талантлива, но глубоко противоречива и другая драма Клейста — «Принц Гомбургский», в центре которой — изображение битвы при Фербеллине (1678). В этой битве войска курфюрста Бранденбургского Фридриха Вильгельма, основателя прусского королевства, нанесли серьезное поражение шведам.

Если официальные историки Пруссии — Бранденбурга утверждали, что битва была выиграна самим курфюрстом, то в изображении Клейста победа завоевана молодым полководцем — принцем Гомбургским и его солдатами — вопреки распоряжению курфюрста. Гомбург разбил шведов потому, что ослушался приказа курфюрста, посмел пойти против его воли. Если бы приказ был исполнен пунктуально, без учета изменившейся обстановки, не было бы и победы.

Но так как принц Гомбургский нарушил приказ, он должен, по решению курфюрста, предстать перед военным судом. Только случайность спасает принца от казни, но случайность, характерная для Клейста и снижающая мужественное звучание драмы. Оказывается, когда огла-

шался приказ, принц находился в состоянии сложного душевного аффекта и в минуту подвига не знал, что нарушает волю курфюрста. Тем не менее, вместо того, чтобы возмутиться несправедливым приговором, принц Гомбургский готов идти на смерть, своей покорностью показывая, что военная дисциплина, символизирующая идею Пруссии, важнее его жизни. Пьеса постепенно превращается в апофеоз пруссачества: принц победил врагов, осмелившись нарушить мертвую букву диспозиции, но он становится покорным верноподданным, осуждающим свой смелый поступок, а двор курфюрста, в изображении которого сначала явственно проглядывала казарма, чуть ли не оказывается резиденцией мудрого и просвещенного правителя.

Драма «Принц Гомбургский», заканчивавшаяся прямым призывом к оружию, была пропагандой действенного сопротивления. Однако берлинский двор неблагожелательно отнесся к пьесе.

При всем том, что в ней было возвеличено прусское государство и военная традиция, пьеса звучала упреком всей политике прусского двора, рабски следовавшего диктату Наполеона. Клейст оправдывал действие, совершенное вопреки приказу сюзерена. В накаленной атмосфере 1809 г., когда среди патриотически настроенного прусского офицерства зрело прямое осуждение политики двора, покорного Наполеону, это воспринималось как поощрение патриотической оппозиции. Да и при всей верноподданнической концепции пьесы образ принца Гомбургского, ослушника, спасшего родину, вызывал слишком глубокую симпатию.

Молодой офицер — один из самых трогательных и тонких образов, созданных Клейстом.

Его мужественность поэтична. Его болезнь выглядит как черта особой одухотворенности. Он резко выделяется на фоне толпы прусских офицеров, показанных — в отличие от принца — в реалистических тонах. Сам же курфюрст рядом с героем пьесы выглядел совершенным ничтожеством, хотя это, несомненно, не входило в замысел Клейста. Но в том-то и сказалась реалистическая тенденция, пробивавшаяся в творчестве писателя: убожество прусского двора делалось очевидным, хотел этого Клейст или нет.

В драме «Принц Гомбургский», наряду с реалистическими центральными эпизодами (сцена битвы) и глубоким разносторонним изображением психологии действующих лиц, есть явная мистическая тенденция. Она сказывается в самом образе принца, подверженного таинственным припадкам. Болезненная, иррациональная сторона души берет верх, и принц проникается жертвенной готовностью умереть, жаждет смерти, отказываясь от помилования.

Мистические мотивы проступают с еще большей ясностью в драме «Кетхен из Гейльбронна», рассказывающей о судьбе городской девушки, чудесным образом сумевшей привязать к себе знатного рыцаря графа фон Штраль. Нелегка любовь «низкорожденной» Кетхен к блестящему рыцарю. Кетхен приходится пережить много тяжких испытаний, включая жестокую «пробу огнем» — свирепый средневековый обряд, долженствовавший выяснить искренность чувств Кетхен. Сам император, пораженный чистотой Кетхен, нарекает ее своей приемной дочерью, Катариной Швабской, после чего и аристократ фон Штраль посчитал возможным взять ее в жены.

Но даже и эта пьеса Клейста, растянутая и надуманная, примечательна некоторыми правдивыми сценами феодальной жизни и привлекательными образами простонародья — Кетхен, ее отца, гейльброннского оружейника, смелого, прямого человека, не скрывающего своего недоверия к господам.

Неуспех «Принца Гомбургского» при дворе еще раз убедил писателя

в том, что в своей среде он не найдет понимания. Клейст чувствовал себя одиноким: отчуждаясь от своего дворянского круга, он вместе с тем не смог приблизиться к демократическим кругам немецкого общества.

Мысли и тревоги, мучавшие Клейста в последний период жизни, нашли отражение в стихах 1810—1811 гг. С особой силой поэтическое дарование Клейста сказалось в стихотворении «Последняя песнь». Оно насыщено ощущением приближающихся гигантских столкновений. Над миром нависла чудовищная тень войны, подобная грозовой туче, уже озаряемой молниями. В «Последней песне» идет речь о крушении старого мира. Могучий поток смывает все, что ему противостоит. С грохотом рушатся «старинных царств угрюмые хоромы». Гибнет и культура, и старые прекрасные песни. Они уже никому не нужны в этот железный век. «Последняя песнь» завершается трагическим описанием участи последнего поэта — одинокого, тщетно зовущего на битву во имя отечества — и никому ненужного. Таково было самоощущение Клейста — талантливого художника, трагически ограниченного реакционными юнкерскими взглядами, страдавшего от этой ограниченности, но преодолевшего ее в лучших произведениях — в «Разбитом кувшине» и «Михаэле Кольхаасе».

Сложное творчество Клейста, полное резких противоречий, и его трагическая жизнь привлекали интерес многих исследователей. Ф. Меринг в статьях «Генрих фон Клейст», «Разбитый кувшин» выступал против фальсификации биографии писателя и отмечал борьбу, шедшую в немецком литературоведении вокруг истолкования творчества Клейста. Признавая талант и одаренность Клейста и выделяя «Разбитый кувшин», Меринг указывал и на реакционные стороны мировоззрения Клейста, не изжитые им до самой смерти.

Тонкие наблюдения Меринга над диалектикой творчества Клейста выгодно отличают его статьи от более позднего суждения о Клейсте как об «ограниченном прусском юнкере», которое высказано Г. Лукачем в его статье «Трагедия Генриха Клейста» [5]. В той же статье содержится весьма спорная мысль о том, что Клейст был «предшественником» большинства декадентских течений немецкой литературы позднейшего времени, хотя Г. Лукач и не отрицает наличия сильных реалистических произведений в творчестве Клейста.

В годы нацистской диктатуры реакционные немецкие литературоведы стремились использовать противоречия творчества Клейста для того чтобы объявить его предтечей нацистской «литературы», провозвестником воинствующего национализма.

Борясь против подобной фальсификации наследия Клейста, литературоведы Германской Демократической Республики с полным основанием указывают на ценность лучших произведений писателя, на его патриотизм, на роль Клейста в развитии реалистических тенденций в немецкой литературе. Однако, конечно, было бы неверно считать все творчество Клейста реалистическим. Несомненно, в комедии «Разбитый кувшин» и в повести «Михаэль Кольхаас» реалистическое начало достаточно определенно. Но в целом для сложного творческого развития Клейста характерны борьба и взаимопроникновение романтического и реалистического начала.

Клейст в эстетике примыкал к романтикам Гейдельбергского и Берлинского кружков, к которым он был близок и в политическом плане. Противоречивое по своим идеям творчество Клейста глубоко противоречиво и в своих художественных средствах.

В ранних драмах Клейста романтический метод, тесно связанный с консервативными течениями в немецкой литературе той эпохи, явно пре-

[5] G. Lukács. Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1956, S. 47.

обладает, как свидетельствует о том трагедия «Семейство Шрофф-ештейн». Эта романтическая линия сохраняется во всей своей силе и в сравнительно поздней пьесе «Кетхен из Гейльбронна». Мерингс полным основанием пишет о нездоровом приукрашиванье средневековья в этой пьесе и тонко отмечает присущее этой пьесе, как и Клейсту в целом, противоречие, когда говорит о «неуверенности» драматического стиля, который ставит рядом с сказочно-трогательным образом героини отталкивающе реалистическую карикатуру ее партнерши Кунигунды [6]. Сложное соотношение реализма и романтизма в творчестве Клейста свидетельствует о том, что Клейст — явление переходное, связывающее в немецкой литературе опыт романтиков и реалистические искания, которым со всей силой суждено было сказаться в будущем. В генезисе немецкого критического реализма противоречивое творчество Клейста, проникнутое и критической тенденцией, и поисками героики, играет исключительно большую, хотя и весьма сложную роль.

---

[6] Ф. Мерингг. Литературно-критические статьи, т. I. М.—Л., «Academia». 1934, стр. 720.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ 1807—1813 гг. И НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1807—1813 гг. немецкая литература переживает сложный период разностороннего развития, отражающего важные общественные процессы, происходящие в Германии в ходе наполеоновского завоевания и последовавшей затем освободительной войны против Наполеона.

Классики марксизма, указывая на то, что Наполеон в своих войнах против Германии «разрушал старое феодальное общество»[1], подчеркивали, однако, что французская оккупация ложилась тяжким бременем на немецкий народ, оскорбляла его чувство национального достоинства.

Но и в эту эпоху, как и в конце XVIII в., в Германии все еще не было революционного класса, способного свергнуть расшатанный в наполеоновских войнах режим абсолютизма. Феодально-абсолютистской реакции удалось возглавить руководство освободительной борьбой и использовать подъем патриотических чувств немецкого народа в своих интересах.

Немецкий народ тяжко пережил позорный разгром прусских армий под Иеной и Ауэрштедтом осенью 1806 г. и последовавшую капитуляцию Пруссии. Тильзитский мир 1807 г., навязанный Наполеоном России и немецким государствам, завершил и закрепил поражение Германии, ее подчинение диктату Французской империи.

С тем большей симпатией следили передовые круги немецкого общества за попытками прусского министра, графа фон Штейна, использовать последовавшую за Тильзитом передышку для того, чтобы провести ряд реформ, которые помогли бы ликвидировать феодальную отсталость Пруссии и подготовить ее для дальнейшей борьбы против французов. Реформы Штейна были выгодны прежде всего правящим классам, они оформляли так называемый прусский путь развития капитализма, при котором крестьян «освобождали» без земли, но даже при этом эти реформы имели и объективно прогрессивное значение.

Ненависть к французским оккупантам особенно усилилась в 1809 г., после вторичного поражения Австрии в новой войне 1808 г. с французами и после жестокой расправы с восстаниями против французских властей в Тироле (восстание Андреаса Гофера) и в Пруссии (восстание майора Шилля).

К 1811 г. становилось ясно, что Наполеон готовит поход против России, в котором он заставит принять участие и немецкие государства — среди них и Пруссию, и Австрию. Немало выдающихся немецких патриотов — среди них и инициатор реформ, бывший прусский министр фон Штейн — нашли себе приют в России, в Петербурге, где возник один из центров патриотической немецкой эмиграции, готовившейся к решительной схватке с Наполеоном.

[1] Ф. Энгельс. Положение в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс.— Сочинения, т. 2, стр. 563.

Поражение армий Наполеона в России и их бегство стало сигналом к восстанию против владычества французов в Германии. Прусский король Фридрих Вильгельм III был вынужден примкнуть к восставшим, чтобы не потерять корону. Начался грозовой 1813 г., в течение которого немецкий народ при решающей помощи русских армий разбил войска Наполеона и вытеснил их из пределов Германии. Хотя война с Наполеоном еще шла в течение 1814 г. и вновь вспыхнула весной 1815 г., чтобы закончиться побоищем при Ватерлоо, самые важные события освободительной борьбы немецкого народа против французской оккупации приходятся на период 1809 — 1813 гг.

Характерно, что события 1807—1813 гг. не вдохновили кого-либо из выдающихся писателей-современников на создание произведения, которое во всей полноте запечатлело бы трагедию национально-освободительной войны 1813 г., закончившейся обманом немецкого народа и торжеством реакции. Вместе с тем война и связанные с ней общественные процессы не могли не получить отражения в литературе.

Освободительная борьба против Наполеона нашла прежде всего разнообразное и богатое отражение в народной песне, в народном театре, в листовках [2].

Наряду с произведениями собственно народного творчества широкое распространение получила анонимная патриотическая поэзия, носившая первоначально книжный характер, но затем становившаяся народной. Анонимная поэзия 1807—1813 гг., конечно, отражает борьбу за влияние на народ, которую вели консервативные круги и немецкие демократы. Но, делая выбор, народ, за редким исключением, останавливался на тех образцах анонимной патриотической поэзии, которые были проникнуты чистым чувством патриотизма, хотя и уступали в художественности подлинной народной поэзии.

Известно большое количество листовок о восстании Гофера, популярных в Германии. Многие листовки снабжались стихотворным текстом. Один из них особенно интересен — история Гофера [3] рассказана в двадцати рисунках, в двадцати коротких подписях, изложенных «книттельферсом» — немецким народным стихом. Анонимный художник подчеркнул непритязательность народного тирольского костюма, демократизм облика Гофера и его бойцов. Перед ним бегут щеголеватые баварцы, и даже палка французского офицера не может заставить их вернуться в бой. Героична картинка, изображающая расстрел Гофера, отказавшегося стать на колени и не позволившего завязать себе глаза. Автор стихов подчеркивает, что, умирая, Гофер думает о родине и верит, что она отплатит за его смерть.

Но не надо забывать, что прославляемый здесь Андреас Гофер боролся против Наполеона во славу австрийского императорского дома. «Гофер

[2] Литература, отражающая эти события, собрана, в частности, в следующих изданиях: J. Ziehe. Die Dichtung der Befreiungskriege. Dresden, 1896; «1809. Die politische Lyrik des Kriegesjahres». Hrsg. von F. Arnold und K. Wagnek. Wien, 1909; M. Schmitz-Mancy. Die Dichter der Freiheitskriege. Paderborn, 1909; F. Arnold. Die Dichter der Befreiungskriege, 2 Teile. Prenzlau, 1911; Urkunden der deutschen Erhebung 1813. Hrsg. von F. Schulze. Leipzig, 1913; W. Kosch. Die Literatur vor und nach 1813. Stuttgart, 1925; «1813. Ein Lesebuch für unsere Zeit». Hrsg. von G. Steiner und M. Häckel. Weimar, 1954; «Zur Literatur der Befreiungskriege. Hilfsbücher für die Literaturunterricht». Berlin, 1954; F. Ditfurth. Die historischen Volkslieder vom Ende des siebenjährigen Krieges, 1763, bis zum Brande von Moskau 1812. Berlin, 1872; F. Ditfurth. Die historischen Volkslieder von der Verbannung Napoleons. Berlin, 1872.

[3] В 1809 г. тиролец Андреас Гофер поднял восстание против французских властей, оккупировавших некоторые территории австрийской империи, в том числе Тироль. Австрийский императорский двор втайне обнадеживал повстанцев. Однако французское командование вынудило австрийцев принять участие в ликвидации восстания. Андреас Гофер был взят в плен и расстрелян.

был косный, невежественный, фанатично-религиозный крестьянин, его энтузиазм — энтузиазм Вандеи, энтузиазм „церкви и императора“» [4].

По листовкам тех лет известен ряд песен о восстании прусского гусарского майора Шилля.

Я, братья, воочию Шилля видал — Юххэ!
Эх, что за гусар — как хорош и удал! Юххэ! [5] —

Пер. Д. М.

так начинается песня о том, как простой парень ушел к Шиллю, чтобы сражаться под его начальством. В отличие от стихов и песен о Гофере, песни о Шилле отмечены сильным литературным влиянием, колоритом романтической поэтики, чуждым простому и точному стиху текстов, повествующих о Гофере.

Память о Шилле жила не только в тех песнях, которые посвящены непосредственно ему. В народной песне «Военный суд в Везеле» рассказывается о соратнике Шилля — простом парне, которому, как и многим другим бойцам Шилля, предстоит расстрел. Умирая, юноша с гордостью говорит о своем участии в восстании, с любовью вспоминает о верных товарищах, погибших до него. В песне звучит не только ненависть к французам, истребляющим немецких патриотов, но и осуждение соотечественников, которые терпят господство иноземцев, разрешают поступать с героями Шилля, как «с разбойниками и бандитами».

Значительный подъем в развитии народной песни начинается с зимы 1812 г. Отступление французов, разбитых в России, порождает целый ряд сатирических песен, высмеивающих крах наполеоновской авантюры. При этом народная песня 1812—1813 гг. чужда безобразного шовинизма и «французоедства» [6], характерного для многих писателей консервативного лагеря. С удовлетворением рассказывая о бегстве французов и высмеивая их жалкий вид, песня прежде всего винит во всем Наполеона. Не французский солдат оказывается объектом ненависти, а именно Бонапарте, Наполеон, «тиран», «деспот». Солдаты гибнут, зато сам Наполеон, «чертов сын», как называет его народная песня, покинул остатки армии, сбежал. В одной из песен появляется даже французский офицер, в уста которого песня вкладывает горькие слова о гибели «лучших людей» французской армии в русских снегах. В этом эпизоде отразился подлинный народный взгляд на события 1812—1813 гг. Немецкая народная песня не проходит мимо того факта, что русские партизаны и солдаты научили немцев, как бороться за независимость родины. Вот как рассказывала об этом одна из песен, сложенных в 1813 г.:

Подожди, Наполеон,
Нанесем тебе урон!
Показал нам русак,
Как тебя загнать впросак —
На весь Кремль ни зерна —
А зима-то голодна!
Где голодному до драки —
А со всех сторон казаки.
Довелося закатиться
Солнцу Аустерлица! [7]

Пер. Д. М.

---

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 572.

[5] Текст листовки цит. по кн.: «1813. Ein Lesebuch für unsere Zeit». Weimar, 1953, S. 173.

[6] «Franzosenfresser» — так называли в те годы и позже немецких писателей и публицистов, призывавших к истреблению французов как исконных врагов немецкого народа.

[7] F. von Ditfurth. Die historischen Volkslieder. Dresden, 1856.

Особый интерес в народе вызывали казаки, нередко появляющиеся в немецких народных песнях, листовках и преданиях, связанных с событиями 1813 г. В одной из песен о казаках сделана попытка дать зрительный образ русских наездников, чья смелость и быстрота сделались в 1812—1813 гг. предметом множества рассказов и легенд: длиннобородые всадники, несущиеся вслед за бегущим Наполеоном, упоминаются в рефрене песни, повествующей о том, как прибыл разбитый Наполеон в Париж и как на иронические вопросы сената о судьбе его армии он испуганно напомнил о русских казаках.

Весна 1813 г. с ее бурным подъемом освободительного движения принесла целую группу «песен выступления» («Aufbruchlieder»), возникших в студенческой среде, провозглашавших завоевание свободы для Германии и также ставших популярными в эту эпоху.

С лета 1813 г., когда военные действия ведет регулярная армия, народная песня теряет широту и подъем. Песни 1813 г., приуроченные к конкретным военным событиям, лишены патриотического пафоса, в них звучат оттенки усталости, разочарования. Более поздние песни о «битве народов» при Лейпциге, за редким исключением, звучат казенно, в них есть привкус искусственности и стилизации. Наряду с патриотическими песнями, проникнутыми воинственным настроением, в годы наполеоновского ига и освободительных войн появилось немало солдатских песен, в которых звучат трагические ноты отчаянья, жалобы на горькую участь солдата, чувства простых людей, вынужденных идти на смерть и мучительно переживающих разлуку с близкими. Песни такого рода, выражающие настроения солдатской массы, собраны и содержательно прокомментированы выдающимся фольклористом В. Штейницем (Германская Демократическая Республика) в его книге «Немецкие народные песни демократического характера за шесть столетий» (Wolfgang Steinitz. Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Berlin, 1954).

Сложная ситуация военных лет нашла многообразное отражение в творчестве крупнейших немецких писателей этих лет.

Помимо Зейме и Жан-Поля, глубокая постановка вопроса о задачах освободительной войны характерна для выдающихся немецких публицистов этих лет: Фридриха фон Цёльна (Friedrich von Cölln, 1766—1820) и Фридриха Бухгольца (Friedrich von Buchholz, 1768—1843).

Эти писатели убедительно показали, что, независимо от йенского разгрома, Пруссия в начале XIX в. стояла на краю экономического и политического кризиса.

Наиболее значительное произведение фон Цельна — «Правдивые письма о внутреннем состоянии прусского двора после смерти Фридриха II («Vertraute Briefe über die inneren Verhältnisse am preussischen Hofe seit dem Tode Friedrichs II», 6 Bände, 1807—1808) — рисует картину разложения правящей клики, беспринципность и бездарность политических деятелей-аристократов, стоящих во главе прусского государства. Будучи чиновником и хорошо зная многие закулисные стороны прусской политики, фон Цельн писал о ней со знанием фактов, с язвительностью талантливого сатирика. Критику феодального режима фон Цельн углубил во второй книге — «Мысли о законе наследственной зависимости в Силезии» («Gedanken über die Erbuntertänigkeit in Schlesien», 1808), направленной против крепостного строя.

Реакция жестоко расправилась с фон Цельном. С большим трудом удалось смелому журналисту бежать из крепости Глац, куда заточило его в 1809 г. прусское правительство. В дальнейшем ловко организованная

кампания лжи и клеветы, направленная против фон Цельна, вынудила его оставить деятельность публициста.

Врагом феодального строя, подобно фон Цельну, был и Бухгольц, выступивший с резким осуждением помещичьего строя в книге «Разыскания о природной аристократии и о возможности ее существования в XIX веке» («Untersuchungen über den Naturadel und die Möglichkeit seiner Fortdauer im 19. Jahrhundert», 1807).

Вражда Бухгольца к дворянскому строю, к феодальной реакции выразилась и в двух его замечательных книгах очерков — «Картина общественной жизни в королевстве Прусском до 14 октября 1806 года» («Gemälde des gesellschaftlichen Zustandes im Königreich Preussen bis zum 14. Oktober 1806») и «Галерея прусских характеров» («Galerie preussischer Charakters», 1808). Как подлинный немецкий патриот Бухгольц, отнюдь не приветствуя появление французов в Пруссии, все же давал понять немецким читателям, что иенский разгром ослабил позиции прусской реакции, дал возможность передовым силам немецкого общества почувствовать себя свободнее. Бухгольц показал себя в этих двух книгах и глубоким наблюдателем, и мастером политической карикатуры.

Реалистические очерки Зейме, Жан-Поля, фон Цельна и Бухгольца занимают заметное место в развитии передовой немецкой публицистики. Нужно учитывать их значение и в развитии реалистической традиции немецкой литературы. От антипрусской, антифеодальной сатиры Цельна и Бухгольца прямая линия ведет к соединению едкой сатиры и обличительного пафоса, характеризующему лучшие произведения передовой немецкой литературы 30—40-х годов XIX в., в том числе и Гейне.

Необходимо подчеркнуть, что, хотя фон Цельн и выступал резче и демократичнее, чем Бухгольц, для них обоих, как и для Зейме и Жан-Поля, была характерна симпатия к наследию Французской революции. Опыт французского народа помогал и Цельну и Бухгольцу придать своим патриотическим воззрениям демократическую глубину. Противники французской оккупации (Цельн даже был арестован французами по подозрению в нелегальной патриотической деятельности), они, разумеется, никогда не опускались до «французоедства», характерного для многих писателей этой поры. Мечты и планы Зейме и Жан-Поля, Цельна и Бухгольца об освобождении Германии от французов были связаны с надеждой на переустройство немецкого общества, на ликвидацию феодальных основ старой Германии. Цельн даже прямо указывал на благотворное воздействие французской буржуазной революции: «Во Франции,— писал он,— народ, возмущенный злоупотреблениями знати, выбросил этот перезрелый и в сердцевине своей гнилой плод из кладовой государства... Тем было открыто поле деятельности для гения, для таланта, и только этому подъему всех своих сил нация обязана Франции как своим тогдашним спасением, так и своим нынешним величием».

В 1807 г., в тяжкое время французской оккупации, с «Речами к немецкой нации» («Reden an die deutsche Nation») выступил в Берлине известный философ Иоганн Готфрид Фихте (Johann Gottfried Fichte, 1762—1814). Он звал своих слушателей к борьбе за освобождение не только Пруссии, но и всей Германии. Хотя в речах Фихте и звучали нотки национализма, они имели большое общественное значение и учили в начинавшейся подпольной борьбе против французов видеть борьбу за новое социальное устройство Германии. Выдающийся деятель современной демократической немецкой культуры А. Абуш в докладе, прочитанном в день празднования 155-летия первой речи Фихте, назвал это пламенное выступление немецкого патриота «оружием, действительным и в наши дни» [8].

[8] «Neues Deutschland». Berlin, 1962, 18.V.

Но далеко не все немецкие поэты — даже более или менее демократически настроенные, мечтавшие не только об изгнании французов, но и о переустройстве немецкой общественной жизни, поднялись до того общественного пафоса, который звучит в статьях Зейме, в публицистике Жан-Поля, Цельна и Бухгольца.

Глубоко противоречиво творчество немецкого поэта и публициста Эрнста Морица Арндта (Ernst Moritz Arndt, 1769—1860), одного из деятельных участников освободительного движения.

Сын крепостного крестьянина, Арндт с молодых лет серьезно интересовался крестьянским вопросом, которому он посвятил свою первую серьезную работу — «Опыт истории крепостного строя в Померании и на Рюгене» («Versuch einer Geschichte der Leibeigenschaft in Pommern und Rügen», 1803). Демократические стремления молодого Арндта были тесно связаны и с его мечтой об освобождении родного края от хозяйничанья шведов, которые с XVII в. сохраняли власть над той частью Германии, где прошли детство и юность Арндта.

Однако Арндт быстро пришел к компромиссу с немецким дворянством. Можно предполагать, что этот компромисс объясняется ошибочным представлением Арндта о единстве сил немецкого общества, необходимом для освобождения и воссоединения областей Германии в пределах единого государства. Во имя этого единства Арндт забывает о классовых противоречиях между сословиями Германии и становится сторонником конституционной монархии.

В 1806 г. Арндт стал участником антинаполеоновского подпольного движения и, рискуя жизнью, активно боролся против французов. Вынужденный бежать в Швецию, он продолжал свою деятельность и там. Вернувшись тайком в Германию, он был затем вызван к Штейну, находившемуся в Петербурге. Со многими приключениями добрался Арндт к Штейну и затем с ним вместе вернулся в освобожденную от французов Германию в 1813 г.

Арндт вскоре оказался в рядах оппозиции и даже подвергся преследованиям. В 1819 г. его арестовали по обвинению в подготовке революционного переворота, в чем он, при всей своей оппозиционности, не был повинен. Освобожденный по требованию студентов и профессоров Боннского университета, где он в то время был преподавателем, Арндт в 1821 г. был все же удален с кафедры.

В 1848 г. старого Арндта выбрали в так называемый Франкфуртский парламент. Но он уже не мог понять всей сложности новой политической обстановки. Маркс и Энгельс отрицательно оценивают его позицию в 1848—1849 гг., видя в ней логическое развитие противоречивых взглядов Арндта, свойственных ему и ранее.

Подъем деятельности Арндта относится к 1806—1809 гг. В 1806 г. он пишет стихотворение «К немцам», зовущее к продолжению вооруженной борьбы против Наполеона:

Там, где песнь бессильна — меч решит...

В этом стихотворении сказываются связи Арндта с традицией немецкой поэзии конца XVIII в., обращавшейся к классицистически отвлеченному стилю. Но в том же 1806 г. Арндт пишет «Немецкую боевую песню», используя метрику и образную систему народной песни. Образы «Немецкой боевой песни» глубоко современны: в ней отзывается грохот великих сражений, в которых решались судьбы народов Европы.

Да будет тем земля легка,
Кто в эти дни падет! —

Пер. Д. М.

пишет Арндт, прославляя удел сражающихся за родину. Явственно сказываются и демократические тираноборческие устремления Арндта. «Песня» дышит ненавистью к Наполеону-деспоту, который хочет завоевать весь мир. В стихотворении «Обращение к немцам по поводу смерти Шилля» (1809) Арндт обрушивается на соотечественников, называет их «старыми бабами», пресмыкающимися перед «палачами и бандитами», «ордами рабов», покорно выполняющими приказы тиранов. Горько упрекая немцев за покорность и бездеятельность, Арндт зовет к единению, к совместной борьбе против иноземцев.

Расцвет общественной деятельности и иллюзий Арндта относится к 1813 г., когда писатель мог обратиться непосредственно к немецкому народу. В книге «Катехизис немецких солдат» («Katechismus für deutsche Soldaten», 1813) Арндт стремился пробудить в немецком народе чувство достоинства, осознание долга солдата, сражающегося за будущее родины. «Пусть помнит немецкий солдат,— писал Арндт,— что он был немцем, прежде чем он что-нибудь слыхал о немецких князьях и королях, да знает он, что немецкая земля существовала прежде, чем появились короли и князья, что страна и народ пребудут бессмертны и вечны, а владыки и князья с их славой и позором — преходящи...» «Если князь захочет употребить войско во вред отчизне, во вред чести народа, солдат не должен ему повиноваться»,— учит Арндт немецких крестьян, ремесленников и студентов, взявшихся за оружие.

«Катехизис» привлекает своей искренностью, пафосом, подсказывающим Арндту живые образы, теплые, идущие к сердцу слова. «Есть такие жалкие умники,— писал он,— которые говорят: отечество, свобода — это красивые и звучные слова без смысла. Где человеку лучше всего, там ему и отечество. Нет, лгут они, бессовестные болтуны. Не там отечество, где человеку роскошно и беззаботно живется, а там, где пережил он первую дружбу, и первую любовь, где впервые светили ему звезды, первые цвели его весны, первые громы и бури грохотали в его сердце...»

В «Катехизисе» есть и несколько стихотворений, написанных в торжественной и суровой манере, под заметным влиянием псалмов Лютера.

«Катехизис» Арндта — примечательный памятник немецкой литературы 1813 г. Однако на нем очень заметно воздействие религиозных идей лютеранства, которые представлялись Арндту моральным учением, дисциплинирующим и укрепляющим душу солдата. Постоянные обращения к господу богу, к божественному провидению, которое печется о смертном, по существу обнаруживают ограниченность мировоззрения Арндта.

К 1813 г., кроме ряда политических стихотворений агитационного характера, относится и несколько песен Арндта, в которых он пытается создать образы участников освободительной борьбы. К их числу можно отнести «Песню о Шилле» и «Песню о Гнейзенау». Художественную цельность последней нарушают литературно-публицистические штампы, которыми не брезгует Арндт. Вместе с тем Арндт написал песни о Дернберге и Шазо — участниках антифранцузского подпольного движения, связанных с дворянскими прусскими кругами.

Известный интерес представляет публицистическая книга Арндта «Дух времени» («Geist der Zeit», 1806—1813 гг.). Она является откликом на важнейшие события немецкой истории 1800—1810-х годов, своеобразным дневником, в котором события текущие перемежаются с воспоминаниями о недавнем прошлом Германии.

Арндт начал работу над книгой за год до поражения при Иене. Он стремится дать панораму исторических событий, передать «изменяющийся облик времени». Антифеодальная тенденция первых эпизодов «Духа времени» затем ослабевает в связи с общей эволюцией Арндта. На первый план выступают задачи организации сопротивления наполеоновской оккупации

и вопросы политической борьбы между различными фракциями немецкого бюргерства и дворянства.

Лучшие страницы «Духа времени» посвящены событиям 1812—1813 гг. Оказавшись в России, Арндт видел народный подъем 1812 г., восхищался им. Следует подчеркнуть, что к царскому правительству он относился сдержанно и подозрительно, крепостной строй осуждал. Арндт научился отличать русский народ от правящих классов и в нем увидел подлинного героя Отечественной войны.

В «Духе времени» отражено и разочарование, постигшее Арндта, когда он убедился, что немецкие правительства не намерены выполнять обещания, данные им народу в 1813 г. Тон книги делается все более раздражительным, резким, хотя Арндт и не смеет — видимо, боясь полицейских преследований — выступать непосредственно против тех, кто обманул народ. Арндт все чаще утверждает, что причины бедствий народа в общем состоянии европейской цивилизации, в развитии капитализма, о котором он пишет с нескрываемой ненавистью консервативного сторонника мелкой крестьянской собственности, старого ремесленного уклада, исчезающего на его глазах.

К Арндту близок по настроениям Фридрих Рюккерт (Friedrich Rückert, 1788—1866), участник нескольких войн против Наполеона (1807, 1809, 1813—1815), командир батальона одной из добровольческих частей ополчения 1813 г. В дальнейшем Рюккерт стал выдающимся переводчиком-ориенталистом; В. Жуковский ценил его переводы «Наля и Дамаянти», «Рустема и Зораба», положенные русским поэтом в основу его переводческой работы над этими произведениями.

Но Рюккерт — участник антинаполеоновского движения — был еще далек от научных интересов. Возможно, что он и обратился к ним именно после того, как рухнули его мечты о свободной и объединенной Германии, в исполнение которых он верил в 1813 г. Его произведения 1810-х годов остро актуальны, дышат современностью.

В комедии «Наполеон» («Napoleon», 1816—1818) Рюккерт использовал некоторые характерные средства античной комедии Аристофана, для того чтобы заклеймить и разоблачить ненавистного «корсиканца», «деспота», «тирана», как он называет Наполеона. Однако избранная Рюккертом форма оказалась слишком сложной и искусственной. Его комедия осталась плодом ученой поэзии, недоступной для широких кругов.

Несколько удачнее были его многочисленные стихи и песни 1813 г., написанные в духе подражания солдатским песням и немецкому народному театру начала XIX в., но риторические и лишенные лирической непосредственности.

Известность принесли Рюккерту его «Сонеты в латах» («Geharnischte Sonette», 1813). В своеобразной форме лирического цикла Рюккерт рисует важнейшие события 1809—1813 гг., ставит вопросы будущего Германии, выражает тоску по свободе, желание избавиться и от иноземного ига и от «немецкого ничтожества». Тесное переплетение личных, индивидуальных мотивов и мотивов общественных в сонетах Рюккерта делало их новым этапом в развитии немецкого сонета XIX в.

Однако общественный кругозор Рюккерта был еще уже, чем воззрения Арндта. Рюккерт не поднимался даже до той критики феодального строя в Германии, какую развернул Арндт в некоторых своих произведениях.

Воздействие национально-освободительного движения сказалось также на стихах рано умершего Фердинанда Шенкендорфа (Ferdinand Schenkendorf, 1783—1817), известного под именем Макса Шенкендорфа: поэт сам называл себя так в честь Макса Пикколомини, юного шиллеровского героя.

Сын прусского офицера, воспитанный под воздействием пиетизма, Шенкендорф не сразу понял всю важность событий 1813 г. Еще двадцатилетним юношей он участвовал в издании журнала «Веста», закрытого французами, но антифранцузские настроения Шенкендорфа находились в противоречии с традиционной лояльностью по отношению к прусской монархии, коль скоро она пошла на военный союз с французами. Первые выступления немецких патриотов зимой 1812 г., переход прусского генерала Йорка и его отряда на сторону русских Шенкендорф воспринял как нарушение присяги, как государственную измену,— в духе наиболее консервативных и трусливых кругов прусского дворянства.

Однако быстро нараставшие темпы национально-освободительного движения весной и летом 1813 г. в корне изменили отношение Шенкендорфа к событиям, в ходе которых Германия высвобождалась из-под ига оккупантов. Наступил краткий подъем творчества Шенкендорфа, восхищенно отозвавшегося на движение 1813 г.

Поэт-лирик с незаурядным талантом, Шенкендорф воспевал родную природу (стихотворение «Шварцвальд»), прославлял силу и богатство немецкого языка, видя в нем залог возрождения родины («Родной язык»).

В стихотворении «Ландштурм» (1813) Шенкендорф приветствует широкий патриотический подъем именно как высвобождение сил, дремавших в народе.

В стихотворении «Крестьянское сословие» Шенкендорф обращается к немецкому крестьянству как к «любимому» сословию немецкого народа. В крестьянстве Шенкендорф видит источник новой жизни, великое трудовое начало немецкого общества: крестьянство полно сил, в то время как «ржавчина гордыни разъедает щиты рыцарства» и распадаются «богатые гильдии бюргеров»; «острый меч и надежное копье» крестьянина — вот защита немецких земель.

Конечно, сам Шенкендорф не вкладывал в свой призыв, обращенный к крестьянству, ничего революционного. Но торжественное, в маршевом ритме написанное стихотворение становилось — независимо от замысла автора — реальным отражением той роли, которую немецкое крестьянство играло в первых событиях войны 1813 г. Поднимаясь над своими предрассудками, Шенкендорф создал произведение, полное значительного общественного смысла, трогающее верой в силы немецкого крестьянства.

В «Песне сапожных подмастерьев» и «Песне каменщиков», в «Песне плотников» Шенкендорф говорит от лица молодежи, захваченной общим порывом и выступающей в поход. Для каждой песни Шенкендорф выбирает свой ритм, свой стилистический ключ. Возвышенно и сурово звучат голоса каменщиков, весело и дерзко поют молодые сапожные подмастерья, прощающиеся со своими заказчицами. На свой лад поют плотники, дружной артелью идущие в бой с выборным старшиной во главе. Слова и речения из профессионального обихода ремесленников органически входят в общий поэтический стиль песен.

Вместе с тем в стихах Шенкендорфа звучат религиозные мотивы. Война 1813 г. воспринимается им как «священная», богом благословенная; свобода, к которой он стремится,— мистическая абстракция, «пламя божье». Даже в лучших песнях Шенкендорфа — среди них в «Песне каменщиков» — чувствуется влияние масонской религиозной поэзии, близкой поэтическим вкусам Шенкендорфа.

Позже других, только в 1814 г., отозвался на события освободительной войны Людвиг Уланд (Ludwig Uhland, 1786—1862), в те годы начинавший литературную и филологическую деятельность. Сын либерально настроенного адвоката, Уланд с большим уважением относился к передовой французской культуре своего времени. Он с глубоким недоверием следил

за первыми событиями 1813 г., предполагая за ними сложную политическую игру русского двора и немецкой знати, особенно прусской, к которой в течение всей жизни питал стойкую вражду.

Однако, когда в жестоких боях 1813 г. выяснился и национальный размах движения, и упорное стремление Наполеона вновь навязать немцам свой диктат, настроения Уланда изменились. В стихотворении «К отчизне» Уланд говорит о «немецком отечестве», образ которого выдвигается в его поэзии на смену прежнему образу родины — Вюртемберга, горячо любимого Уландом. Поэт полагал, что на полях сражений 1813 г. действительно выковываются основы будущей объединенной Германии.

Тебе, рожденной вновь, свободной
Все чувства, все мечты мои! —

Пер. Д. М.

восклицал Уланд, подчеркивая, однако, что речь идет именно о *новой* Германии. Не без боли говорит он в том же стихотворении, что его песни — слишком слабое выражение его любви к родине в сравнении с жертвами, принесенными в этот час народом.

Демократизм патриотических устремлений Уланда нашел полное выражение в лучшем его стихотворении — «Верный товарищ» («Der gute Kamerad»). Опираясь, как многие другие немецкие поэты тех лет, на традиции народной песни, Уланд сумел создать произведение, действительно близкое к самой душе народной поэзии. Обычная солдатская доля, в простых и скупых словах обрисованная, приобретает в этой песне глубокий общественный смысл: любимый друг, с которым вместе столько было выстрадано, столько пройдено путей,— падает, смертельно раненный пулей. Он протягивает руку товарищу, чтобы попрощаться, но бой продолжается, солдатский долг не позволяет отложить в сторону ружье ни на миг. Остается только сказать умирающему о своей любви — или в мыслях проститься с ним.

Уланд удержался в этом стихотворении от какой-либо попытки украсить и усложнить слог. Нет стилизации в коротких и на первый взгляд простоватых стихах «Верного товарища». Стихотворение свидетельствует о творческой зрелости, об умении поэта использовать просторечные обороты, которые передают тон душевного солдатского рассказа. Стихотворение это народно по своему характеру, по сдержанности и глубине чувства. Оно стало одной из любимых песен немецкого народа.

Уланд нашел резкие и вместе с тем подлинно поэтические слова для того, чтобы упрекнуть немецкую знать в предательстве народных интересов. Этому посвящено его стихотворение «18 октября 1816 года», написанное ко второй годовщине Лейпцигской битвы. Уланд вступается за попранные права народа, зовет к продолжению борьбы. Вы разгромили вражьи полчища, говорит Уланд, но не добыли себе свободы и не добудете ее, пока сами не установите ее закон. Образу народа противопоставлены в стихотворении образы князей, недавно моливших бога о ниспослании победы, а теперь вновь ставших надменными и деспотичными.

Некоторое время, в 1816—1817 гг., Уланд был одним из немногих немецких поэтов, защищавших права народа от политики Священного союза. Напоминая о подвигах и жертвах 1813 г., он призывал немецкое общество к борьбе против натиска реакции. Отчаявшись в возможности воссоединения Германии, которое осталось пустым обещанием придворных политиканов, поэт продолжал отстаивать интересы немецких демократов в пределах Вюртемберга,— государства, подданным которого он был,— наивно полагая, что хотя бы здесь удастся сохранить очаг немецкой мысли и культуры.

Травля со стороны реакционных кругов, отсутствие настоящей опоры в Вюртемберге привели к тому, что Уланд вынужден был на исходе 1810-х годов отойти от актуальной политической тематики, которую он так успешно начал разрабатывать. В стихотворении «Странствие» он как бы прощается с нею. Он говорит о страннике, который с посохом в руках обходит немецкие земли и всюду видит торжество ненавистных старых традиций, засилье знати, бесправие народа. Особенно мучительно для поэта видеть косность и безразличие к общественным делам — и здесь Уланд выступает с критикой немецкого бюргерства. Уланд высмеивает его инертность и трусость, позорящие страну. Герб Германии — не орел, а улитка,— восклицает Уланд. Странник-поэт возвращается домой и ставит посох в угол; он возобновит свое путешествие в иное, более благоприятное время. И если он даже не доживет до более счастливых дней, то тень его посетит освобожденное отечество.

Опыт событий 1807—1813 гг. глубже других немецких писателей начала XIX в., наряду с Зейме, Жан-Полем, Цельном, Бухгольцом, оценил и понял Гете.

Крикливые демагоги-реакционеры и в те годы и особенно позже — после победы Священного союза — упрекали Гете в том, что он не участвовал в антифранцузской пропаганде, остался в стороне от национально-освободительного движения. Особенно резко писал об этом В. Менцель, против которого выступил Белинский со своей статьей «Менцель — критик Гете». Белинский с полным основанием утверждал, что у Гете, «исполина человеческого», была своя точка зрения на события 1807—1813 гг., весьма отличная от точек зрения поэтов, призывавших к войне против французов.

На самом деле Гете стремился к широкой, объективной оценке и текущего момента, и перспектив, намечавшихся в результате новых исторических событий, потрясавших весь мир и его родину. Он отдавал должное Наполеону и как личности, и как представителю той новой исторической силы — французской буржуазии, увлекшей за собой народ,— под ударами которой рушились феодальные твердыни. Высказывания самого Гете и записи Эккермана свидетельствуют о том, что Гете восхищался гением Наполеона — особенно в 20-х годах, после победы Священного союза. Отнюдь не сочувствуя оккупационной политике французов, Гете считал благом для Германии реформы, проведенные Наполеоном в южных и западных областях Германии, ликвидацию большого количества мелких и мельчайших феодальных княжеств, объединенных Наполеоном в более крупные государственные образования.

В 1813 г. Гете с глубоким волнением напряженно обдумывал новую политическую ситуацию — изгнание французов, военную гегемонию Пруссии, возможные результаты победы над Наполеоном.

«Неужели вы думаете, что я равнодушен к великим идеям свободы, народа, отечества,— возмущенно ответил Гете йенскому профессору Людену, упрекнувшему его в слишком пассивном отношении к событиям 1813 г.,— как я мог бы их отбросить? Но вот вы толкуете о возрождении, подъеме немецкого народа и решаетесь утверждать, что этот народ не позволит больше отнять у себя то, что он завоевал ценою многих жертв и крови, а именно свободу. Но пробудился ли в самом деле наш народ?.. Нет, сон был слишком глубок, и вряд ли даже самые серьезные потрясения могут привести нас в чувство...»[9].

Вместе с тем великий писатель не мог пройти мимо подъема, который был пережит немецким народом в 1807—1813 гг.

Поэма Гете «Пробуждение Эпименида» («Epimenyd's Erwachen», 1814), хотя она и была написана в честь монархов — победителей Наполеона,

[9] H. Luden. Rückblick in mein Leben. Jena, 1847, S. 119—122.

аллегорически говорит об этом подъеме. Торжественно звучит песня хора, выражающая настроения народа, освободившегося от иностранной оккупации. В замечательной «Песне поселян», входящей в состав поэмы, высказана вера в грядущее воссоединение Германии.

Советские исследователи Гете в этой поэме справедливо увидели выступление против духа агрессивного национализма, насаждавшегося в 1813—1814 гг. реакционной немецкой прессой [10]. Гете указывал соотечественникам на опасность засилья военщины, на антинародность завоевательных планов, которые уже теснились в головах реакционных немецких политиков и генералов, требовавших длительной оккупации Франции, расширения Германии за счет иностранных территорий, где оказались в 1814 г. немецкие войска. Тем самым Гете отразил противоречивость немецкого национально-освободительного движения 1807—1813 гг., начавшегося под лозунгами борьбы за свободу немецкого народа и закончившегося торжеством прусской реакции.

Иначе, чем у Гете и писателей-демократов, и даже иначе, чем у Арндта и Рюккерта, отразилась эпоха борьбы против Наполеона в творчестве писателей и поэтов, связанных с дворянскими кругами и с консервативным бюргерством.

В их произведениях в той или иной степени чувствуются националистические настроения, иногда выраженные очень резко и отталкивающе. Отсталость, а иногда и активная реакционность идеологии этих писателей не могла не отразиться на их творчестве даже в тех случаях, когда это были люди, не лишенные подлинного таланта, способные создавать значительные произведения искусства.

Особенно трагична в этом отношении судьба одного из одаренных немецких писателей начала XIX в.— Генриха фон Клейста. Он был не лишен критического отношения к придворным кругам, к официальной прусской политике, к прусской знати, которую хорошо знал, так как сам происходил из старинного служивого дворянского семейства. Поражение Пруссии и позорное поведение высших кругов прусского общества подействовали на Клейста; он увидел, что именно в народе живет сила сопротивления иноземному господству, что он хранит и оберегает достоинство нации, является ее надеждой.

К народу и обращается Клейст в своем «Катехизисе», звавшем немцев к восстанию против французского владычества.

Образ человека из народа, мстящего за несправедливость, стоит в центре повести «Михаэль Кольхаас» (1808); хотя действие ее разыгрывается в начале XVI в., она всем своим духом близка к настроениям тех лет, когда немецкие писатели охотно выступали с критикой не оправдавших себя старых феодальных режимов и обращались к народу, из которого выходили подлинно значительные и героические характеры.

Но к тем же годам относятся и такие произведения Клейста, как «Битва Германа» и «Принц Гомбургский», отражающие наиболее консервативную сторону мировоззрения и эстетики этого сложного писателя. В «Битве Германа» нет недостатка в самых резких националистических нотах, отравляющих даже сильные сцены этой драмы. Апофеоз варварства прорывается в некоторых сценах этой драмы.

В драме «Принц Гомбургский» Клейст восторженно изображает двор и армию «великого курфюста» — создателя сильного и самостоятельного Бранденбурга — Фридриха Вильгельма. Военные сцены загромождают действие и этой пьесы. Однако, видя слабые стороны творчества Клейста, сказавшиеся в этих его драмах, нельзя забывать ни об острейшей противоречивости этого писателя, создавшего одну из лучших пьес немецкой дра-

[10] См. М. С. Шагинян. Гете. М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 124.

Теодор Кёрнер

Рисунок карандашом Эммы Кёрнер

матургии начала XIX в.— комедию «Разбитый кувшин», ни о том, чт даже в «Битве Германа» и «Принце Гомбургском» проявляется пылкая горькая любовь к родине, поднимающая даже самые противоречивые про изведения Клейста над тем, что писали в 1807—1813 гг. националисты реакционеры.

Особенно популярен как «поэт освободительной войны» был Теодо Кёрнер (Theodor Körner, 1791—1813). Он происходил из дрезденской пат рицианской семьи, связанной с выдающимися представителями немецко культуры того периода. Среди близких знакомых семьи Кернер были Гет и Шиллер, братья Гумбольдты, Фридрих Шлегель, Новалис, Клейст, ока завший заметное влияние на формирование взглядов и вкусов Теодор Кернера.

Если начало событий революции было встречено в домашнем кружк Кернера с симпатией, то затем Кернеры и их друзья стали противниками революции. Молодой Кернер воспитывался в атмосфере ненависти к фран цузам, к Наполеону. Вместе с тем ему прививали и критическое отноше ние к немецкой знати.

В 1810 г. Кернер пишет сонет «Смерть Андреаса Гофера» — перво свое политическое стихотворение, воспевающее подвиг вожака тирольски повстанцев и признающее неизбежность жертв во имя свободы. «Веде к свободе путь сквозь муки смерти»,— писал молодой Кернер.

В 1811 г. Кернер переехал в Вену, где он впервые выступил как дра матург. Театральный успех Кернера был замечен Гете, пригласившим ег к себе в Веймар. Но подошли события 1813 г., и Кернер оказался в Бре

славле, в корпусе «черных стрелков» полковника Лютцова [11]. Кернер погиб в стычке при Гадебуше 26 августа 1813 г.

Драматургический талант Кернера развивался противоречиво. В драме «Тони» («Toni»), написанной по мотивам новеллы Клейста «Помолвка в Сан-Доминго», Кернер обратился к изображению жестокой классовой и национальной борьбы, шедшей между неграми и французами. Не без осуждения говоря о политике французов, Кернер изображает кровожадными и восставших негров. Однако Гоанго — один из их вождей — не лишен романтического величия; он значительнее других персонажей пьесы и рядом с ним бледнеет ее главный герой, швейцарец Густав, которого спасает влюбившаяся в него метиска Тони. В пьесе чувствуется враждебное отношение к восставшему народу, расовое пренебрежение к «негру».

В Вене Кернер работал и над исторической трагедией «Црини» («Zrinу», 1814 г.). Трагедия шла на венской сцене и воспринималась как выражение ненависти к наполеоновской оккупации. Трагедия «Црини» повествует об обороне в 1566 г. венгерского города Сигетвара, осажденного несметным турецким войском. Граф Миклош Црини, душа обороны Сигетвара, его жена, погибшая с ним, и его ближайшие помощники — герои трагедии Кернера. Во многом искусственная, написанная несомненно наспех, она привлекала внимание своей романтической героикой.

«Тони», «Црини» — произведения романтические, эффектные. Патетика громких монологов, сентиментальная любовная лирика, мелодраматизм кровавых эпизодов со стрельбой и смертью на сцене составляют фон драматургии молодого Кернера, на котором довольно примитивно вычерчены контуры его героев и героинь — сильных и страстных людей, всей своей деятельностью составляющих антитезу бюргерской трусости. Такая патетическая драматургия нуждалась в поэтическом оформлении, и Кернер показал себя мастером белого стиха — энергичного и стремительного.

Действие последнего драматического произведения Кернера — «Йозеф Гейдерих, или немецкая верность» («Joseph Heiderich oder die deutsche Treue», 1813) происходит в 1800 г. в Италии, во время битвы при Монтебелло, в которой французы нанесли очередное поражение австрийцам. Герои пьесы — солдаты и офицеры австрийской армии — духовно не сражены и даже бегут из плена, чтобы продолжать борьбу. Кернер с насмешкой противопоставляет им жадного и трусливого купца, в доме которого они случайно находят себе приют после побега. Купец твердит только о своих выгодах, о золоте, да об опасности, грозящей ему.

Пьеса написана прозой и близка к рассказам Кернера, среди которых можно отметить новеллу «Вольдемар», тоже зовущую к борьбе против оккупации.

Пьеса Кернера отчетливо свидетельствует о консервативных воззрениях писателя. Готовый ринуться в бой, Кернер не думал по существу о других целях войны, кроме изгнания иноземцев. Предстоящая роль меттерниховской Австрии в освобождении Германии казалась Кернеру такой значительной, что, высмеивая бюргеров за их трусость, он прощал Австрии ее реакционную политику и в качестве союзницы Наполеона против России.

---

[11] «Черные стрелки» Лютцова уже к лету 1813 г. превратились в живую легенду: об их патриотических подвигах рассказывались чудеса, служить в их рядах считалось особой честью. Но вскоре они стали привилегированным соединением прусской армии, которое считалось особо надежным. Правда, в его рядах шла глухая борьба между либерально настроенными группами солдат и офицеров — и между большинством, которое взяло верх.

Позже история «черных стрелков» стала предметом самой разнузданной националистической фальсификации. Против такого истолкования этого эпизода освободительной войны 1813—1814 гг. направлена пьеса Гедды Циннер «Черные стрелки», вошедшая в репертуар молодежного театра 1950-х годов в ГДР.

Заблуждения Кернера отразились и на художественных достоинствах пьесы «Немецкая верность». Временами живая, она декларативна: образ капрала, при всем желании Кернера сделать его привлекательным, схематичен и убог, напоминает о казенных шовинистических листовках 1813 г., казарменной дидактике австрийских уставов.

О том, с какими настроениями примыкал Кернер к движению 1813 г., можно судить по одному из его писем: «Свобода — большое слово. Но только закон может дать нам свободу. Всякий подлинно сильный человек носит непогрешимый свод законов в сердце своем». Под «законом», в конечном счете, подразумевается нечто противоположное решительной ломке немецкого общественного строя, старые реакционные немецкие порядки.

Стихи и песни Кернера, написанные в 1812—1813 гг. и впоследствии вошедшие в сборник «Меч и лира» («Schwert und Leier», 1814), производят впечатление своеобразного лирического дневника военных событий, участником которых был поэт.

Начало движения 1813 г. отражено в стихотворении «Призыв» с характерным зачином «Вставай, мой народ!» Стихотворение развивается как искусно построенный патетический манифест.

Но Кернер не смог создать живых образов народа, которыми привлекательны стихи Шенкендорфа. Все отчетливее звучит в его размеренных строфах литературная условность, штампы. Как бы предчувствуя свою смерть, Кернер призывает немецкий народ украсить «лавровым венцом» и «наши урны».

Поражения при Гросгершене и Бауцене весной 1813 г., подлые махинации реакционных политиков, испуганных активностью народных масс, рабская покорность Саксонии и Вюртемберга, вновь отдавших свои войска Наполеону, привели в мае 1813 г. к перемирию. Поэт воспринимает его трагически. Это видно в стихотворении «Что нам осталось?», полном горького раздумья о судьбах родины и негодования против тех, кто заключил перемирие. Стихи, написанные летом 1813 г., рассказывают о ране, полученной поэтом от немцев же (он был ранен в стычке с вюртембержцами, сражавшимися в армии Наполеона), о жизни его отряда.

Но в героических песнях Кернера звучали нередко и крикливые антипоэтические ноты. Для Кернера более, чем для Клейста, характерна подчеркнуто звучащая тема мести, тема расправы с «французскими палачами», подчас приводящая его к грубому натурализму. Говоря о «черных одеждах мстителей» — стрелков Лютцова — попросту об их черных мундирах — Кернер добавляет, что красные выпушки на них — это французская кровь.

Пощады не давать! Когда меча не стало —
Так задуши врага! —

восклицает он в том же стихотворении.

Во многих стихах Кернера звучат — и еще резче, чем у Шенкендорфа,— религиозные мотивы: борьба против французов за «свободу» Германии превращается в его лирике подчас почти в религиозную войну против язычников и вольнодумцев, в ходе которой Кернер обращается к библейской системе образов, взывает к «господу вооруженных» — Саваофу, о котором нередко упоминают лютеранские проповедники 1813 г. Тема жертвенности, смертничества, проходящая через всю лирику Кернера, связана с подчеркнуто «христианским» тоном многих его стихотворений.

«Черные стрелки» Лютцова — в изображении Кернера — «дики», они «наполняют душу ужасом», движутся, как «гроза». Черный цвет их мундиров и киверов придает им вид смертников, да они и сами несут смерть и ждут смерти. Как не похожи эффектные черные статисты Кернера, эти

«обреченные» трагические персонажи на добрых ремесленников и спокойных крестьян Шенкендорфа, на ополченцев Арндта, на героев народных песен!

Но не эти стихи принесли Кернеру популярность, а такие произведения, как «Песня егерей», «Застольная песня». Любовь к родине, увлечение движением народных масс подсказали Кернеру простые и выразительные слова.

В рядах корпуса Лютцова сражался в те же годы и еще один поэт консервативного направления — Йозеф фон Эйхендорф (1788—1857). К 1810 г. относится сильное стихотворение Эйхендорфа «Гнев». Молодой поэт горько издевается над состоянием немецкого общества, сравнивая его политиков с пигмеями, беззастенчиво торгующими родиной. С «гневной любовью» вспоминает поэт о былом величии немецкого народа, теперь преданного и лишенного сил. В сонетах 1810 г. он зовет народ к действию, напоминает о судьбе Гамлета, который пришел в мир, чтобы «исправить век». Поэт немецкого пейзажа, художник с огромным чутьем природы, Эйхендорф облекает свои мысли о политической борьбе в характерные для него образы: подобно ели, хотел бы он, укоренясь в родной почве, подняться над жалким веком пигмеев; леса и реки родины зовут его к действию, укоряют его за излишнюю мечтательность.

Но уже и в эти годы, накануне событий 1813 г., в лирике Эйхендорфа звучат религиозные мотивы, к которым он обращается, так как чувствует себя одиноким.

В отличие от Арндта, не терявшего веры в немецкий народ в самые тяжелые минуты его поражений, Эйхендорф, как и Клейст, укоряет именно народ в том, что он «не жаждет свободы» (стихотворение «Молитва») и не нуждается в его поэтическом таланте. Он видит в самом себе носителя идей свободы — одинокого и непонятого — и просит бога помочь ему, «наставить» его на путь, идя по которому, он, поэт, сможет развить свой талант.

С именем бога на устах выступают против французов и тирольские повстанцы 1809 г. в стихотворении Эйхендорфа «Ночная тирольская стража». В нем Эйхендорф отразил характерные для восстания Гофера консервативные черты, понятные и близкие ему самому.

Восстание Андреаса Гофера вдохновило поэта на создание романа «Предчувствие и современность», представляющего несомненный интерес как попытка изображения немецкого и австрийского общества в эпоху борьбы народов Европы против наполеоновского господства.

В 1813 г. Эйхендорф очутился в корпусе Лютцова. В его новых стихах зазвучали мотивы, близкие к лирике Кернера, хотя и лишенные характерного мрачного оттенка. Поэт обрадовался «новым товарищам», среди которых он и сам почувствовал себя уже не мечтателем, а воином. Сначала война выступает в стихах Эйхендорфа как «веселая охота» на врага, которого надо гнать до самого Парижа (стихотворение «На перекличке», 1813). Когда надежды на такую увеселительную прогулку не оправдались, в лирике Эйхендорфа зазвучали скорбные мотивы. В стихотворении «Выступление» он рисует картину весны, под которой подразумевается начало событий 1813 г. Однако эта весенняя идиллия прервана: надвигается смертоносная гроза, под ее ударами поэту остается только вновь обратиться к богу.

Много лет спустя, вспоминая 1813 г., Эйхендорф в стихотворении «Стрелки Лютцова» почти повторит некоторые образы «Выступления» для того, чтобы вспомнить о 1813 г. как о романтической полосе своей жизни.

Стихам Эйхендорфа, которые посвящены событиям 1809—1813 гг., присуще большое художественное своеобразие. И у других поэтов 1813 г. тема

родины тоже нередко раскрывалась в образах родной природы, но ни у кого эти темы не были так органично соединены, как у Эйхендорфа, ни у кого образ родины не представал в таком лирическом плане.

Несмотря на свои консервативные политические взгляды, Эйхендорф был разочарован результатами освободительной войны. Он был сторонником внутренних реформ — хотя бы умеренных, полезных для самой земельной знати, которой было бы удобней после проведения таких «реформ» удержаться у власти. В некоторых стихотворениях Эйхендорфа 1815—1816 гг. еще звучат ноты разочарования, сочувствия к «обманутому народу».

Но постепенно поэт окончательно отошел от острых вопросов современности. К концу 1813 г. националистические реакционные тенденции еще более усилились и распространились в немецкой литературе. Именно в этом духе писал продажный литератор А. Коцебу (August Kotzebue, 1761—1819), в 1813 г. состоявший при квартире немецкого генерала на русской службе Витгенштейна в качестве издателя и поставщика подобной литературы. В реакционном духе выступали в те годы де Ла Мотт-Фуке (Friedrich de la Motte-Fouqué, 1777—1843) и особенно И. Геррес (Johann Görres, 1776—1848), еще недавно, в 1791 г., поддерживавший интересы прогрессивной рейнской буржуазии и даже участвовавший в поездке делегатов из областей Рейна, просивших о включении этих стран Германии во Французскую республику.

Де Ла Мотт-Фуке в своих «Стихах 1813 года» постоянно обращался к «любимому королю», видя в нем верховного организатора освободительной войны 1813 г. Едва ли это было предвзятым политическим мнением, сознательной фальшью. Прусский помещик Фуке был искренне убежден, что война началась только с обращения Фридриха Вильгельма «К моему народу» (17 марта 1813 г.). На патриотический подъем народных масс, вынудивший короля к этому, де Ла Мотт-Фуке смотрел как на опасное проявление вольнодумства и своеволия. Казенно и бедно звучат стихи де Ла Мотт-Фуке о стрелках, радостно откликающихся на отеческий вопрос короля: «а где же мои егеря?» Стихи Фуке о войне, как и бесчисленные верноподданнические вирши других официальных бардов 1813 г., далеки от настоящего искусства. Более удачны, чем поэтические опыты де Ла Мотт-Фуке, были его романы,— среди них трилогия «Герой Севера» (1808—1810), построенная на сюжетах песен Старшей Эдды о Нифлунгах. В России была широко известна сказка де Ла Мотт-Фуке «Ундина» (1811) в поэтической переработке Жуковского, внесшего в текст оригинала более глубокое лирическое содержание.

Взятые в количественном соотношении издания монархической националистической прессы 1813 г. многочисленнее, чем те произведения патриотической немецкой литературы, в которых хотя бы частично воссоздается правдивая картина бурной эпохи 1807—1813 гг. Но произведения Арндта, Уланда, Клейста, Кернера и других, рожденные эпохой национально-освободительного движения, вошли в историю немецкой литературы, составляют особый период в развитии ее патриотических традиций. Как ни ограничена была их позиция по сравнению со взглядами Гете и патриотов-демократов — Зейме, Жан-Поля, Цельна, Бухгольца, и эти поэты по-своему запечатлели образ народа, расправляющего плечи, поднимающегося на бой. Как и образ обновленного германского отечества, этот образ был завоеванием немецкой литературы 1807—1813 гг.

Но самым тяжким, самым горьким опытом, вынесенным из эпохи войн против Наполеона, была трагедия обманутого и преданного народа, учившая еще большему недоверию к аристократии и бюргерской знати. Эта сторона исторического опыта, выстраданного немецким народом, отражена в лучших произведениях немецкой литературы тех лет — особенно глубо-

ко в произведениях Гете, писателей-демократов, косвенно и противоречиво у Гофмана, Арндта и Уланда.

Немецкая патриотическая литература этих лет остро противоречива. В ней боролись разные художественные тенденции, но ведущим направлением было романтическое.

Вместе с тем публицистичность, тесная связь с современностью, так или иначе врывавшейся в творчество писателей-патриотов, способствовали формированию реалистических тенденций в немецкой литературе.

В течение долгого времени и события 1807—1813 гг., и немецкая литература этого периода были объектом фальсификации со стороны немецких реакционных ученых, которые использовали их для проповеди самого грубого национализма.

После разгрома нацизма передовые немецкие историки и литературоведы деятельно взялись за подлинно научное изучение политического и литературного наследия эпохи национально-освободительных войн. Основываясь на принципах марксистско-ленинской методологии, руководясь высказываниями Маркса, Энгельса и Ленина о событиях 1807—1813 гг., немецкие передовые ученые наших дней показывают значение лучших памятников немецкой литературы 1813 г. для воспитания чувства патриотизма в немецком народе, для борьбы против пережитков нацистской идеологии и против пропаганды национализма и буржуазного космополитизма. Передовая немецкая наука наших дней, указывая на ценность подлинно патриотических произведений писателей-демократов, а также некоторых лучших произведений Арндта, Клейста, Кернера, не скрывает острой противоречивости творчества последних, проявляющейся в одностороннем предвзятом отражении действительности.

Преодолевая серьезные трудности, стоящие на их пути, поправляя ошибки [12], передовые современные немецкие ученые постепенно вырабатывают научное и всестороннее представление о немецком литературном процессе 1807—1813 гг. как о важном звене в развитии немецкой литературы.

---

[12] К числу их, например, относится явно идеализированная трактовка деятельности Коцебу в предисловии Ф. Ланге к изданию «Русско-прусского листка» (Берлин, 1949) и некоторые другие случаи необъективной оценки литературы 1807—1813 гг. в работах ученых ГДР, появившихся на рубеже 1940-х и 1950-х годов.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

ГОФМАН

Самой яркой и характерной фигурой немецкого романтизма явился Гофман, крупнейший юморист и сатирик, замечательный мастер сказки и фантастической новеллы.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776—1822) родился в Кенигсберге, в семье королевского адвоката. Рано лишившись отца, он воспитывался в доме своего дяди, человека сухого и педантичного. Страстная любовь к музыке, которая, по словам Гофмана, была «наследственным недугом» в их семье, а позднее и к рисунку, особенно к карикатуре, и большие успехи в обоих искусствах, казалось, навсегда определили его призвание. Однако, вынужденный обстоятельствами, он поступает в университет и усердно изучает право, не питая, впрочем, никакого интереса к юридической карьере. «Ах, если бы я мог действовать согласно влечениям своей природы,— пишет он другу 25 ноября 1795 г.,— я непременно стал бы композитором. Я убежден, что в этой области я мог бы быть великим художником, а в области юриспруденции всегда останусь ничтожеством» [1].

По окончании университета для Гофмана начинается длительный период странствований и мытарств. Он переезжает из города в город, меняя места службы, и письма его полны отчаянных жалоб на то, что «архивная пыль застилает все виды на будущее», и рушатся надежды отдаться безраздельно искусству. Содействие друзей помогло ему выбраться из Плоцка, куда он был выслан за распространение нарисованных им карикатур на высшее начальство, и он попадает в Варшаву. Здесь, в польской столице, где художественная жизнь била ключом, он с головой погружается в искусство. Он возглавляет местное филармоническое общество, дирижирует концертами, читает доклады на музыкальные темы, рисует, сочиняет оперу, балет, совмещая все это с исполнением служебных дел в судебном ведомстве.

В 1806 г. Варшаву заняли наполеоновские войска. Прусские правительственные учреждения были распущены, и Гофман остался без службы, без средств и без всяких надежд на будущее.

Он отправляется в Берлин, но в разгромленной Наполеоном Пруссии его юридические познания никому не нужны. Он бегает по издателям и журналам, тщетно предлагая свои рисунки и музыкальные сочинения, недолго занимает должность театрального капельмейстера в Бамберге, перебивается уроками музыки в частных домах, бедствует и голодает.

[1] E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten. Gesammelt und eingeleitet von H. Müller. Zwei Bände. Bd. I. Berlin, 1912, S. 578.

В дневнике его мы находим запись (26 ноября 1812 г.): «Продал старый сюртук, чтобы пообедать» [2].

В начале 1809 г. Гофман впервые заявляет о себе как писатель. Редактор «Всеобщей музыкальной газеты» в Лейпциге предложил ему написать историю гениально одаренного, но несчастного, дошедшего до нищеты и падения музыканта. И вскоре на страницах газеты появилась серия оригинальных очерков о композиторе Крейслере, которые имели большой успех и положили начало литературной известности Гофмана. Вслед за «Крейслерианой» были опубликованы новеллы «Кавалер Глюк» и «Дон Жуан», а также статьи о музыке, вошедшие позднее в первую книгу «Фантазий в манере Калло» (1814).

Осенью 1814 г. Гофман, измученный непрерывными скитаниями, материальными лишениями и неудачами на артистическом поприще, переезжает в Берлин и принимает место по министерству юстиции. Он снова в «тюрьме» — так называл он свою юридическую службу, что, впрочем, не помешало ему как отличному знатоку права завоевать признание со стороны столпов бюрократического Олимпа.

Серость и тоска канцелярских занятий скрашивалась для Гофмана дружескими связями, которые он приобрел в артистических кругах прусской столицы, широкой популярностью среди читателей и славой талантливого музыканта, сразу упрочившейся после того, как в берлинском королевском театре была с большим успехом поставлена его опера «Ундина» («Undine»).

Но более важно то, что в Берлине, где сходились все нити общественно-политической и культурной жизни, Гофман, до того времени принципиально равнодушный ко всему, кроме искусства, начинает проявлять интерес к оппозиционному брожению, которое исходило первоначально из студенческой среды и при всей его политической незрелости ощущалось как раннее предвестье будущего буржуазно-демократического движения в стране. В 1820 г., в связи с усилением деятельности студенческих союзов, Гофман был назначен членом правительственной комиссии по расследованию политических преступлений. Такое «высокое доверие» правительства и повышение по службе не только не обрадовало, но, наоборот, глубоко огорчило Гофмана. Отнюдь не сочувствуя так называемым «демагогам», он в то же время разделял возмущение народа реакционной политикой прусской монархии. Гофман смело и открыто протестовал против произвола и беззаконий, чинимых комиссией, и требовал, чтобы его освободили от тягостных обязанностей. «Можешь представить, — писал он своему другу Гиппелю 24 июня 1820 г., — в каком я нахожусь настроении, видя своими глазами, как сплетается целая сеть гнусного произвола и дерзостного неуважения ко всем законам» [3].

В июле 1820 г. еще до выхода в свет первого тома романа «Житейские воззрения Кота Мурра», в котором Гофман высмеял преследователей студенческих обществ, он предложил издателю новую сказку «Повелитель блох» («Meister Floh»). В фантастический сюжет этого произведения он вплел остро сатирическую историю о тайном юридическом советнике Кнаррпанти, в которой снова с жестоким сарказмом высмеял судейское крючкотворство председателя комиссии. Узнав о существовании такой сказки, министерство юстиции немедленно издало приказ о ее конфискации. Против Гофмана было возбуждено судебное преследование, которое в лучшем случае угрожало ему ссылкой. Тем временем тяжелая болезнь, которой давно страдал Гофман, стремительно развилась и приковала его

---

[2] E. T. A. Hoffmann. Tagebücher und literarische Entwürfe. Hrsg. von H. von Müller. Berlin, 1915, S. 168.

[3] E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Bd. I, S. 270.

Эрнст Теодор Амадей Гофман
Портрет В. Гензеля. Гравюра Пассини

к постели. В таком состоянии он, обвиненный в политической неблагонадежности, вынужден был давать показания следователю. 25 января 1822 г. на сорок седьмом году жизни Гофман скончался от прогрессивного паралича.

В немецком романтизме не было писателя более сложного и противоречивого, вместе с тем более своеобразного и самобытного, чем Гофман.

Он писал в самый мрачный и позорный период немецкой истории прошлого века, когда политическая и церковная реакция, охватившая большинство западноевропейских стран, особенно тяжело сказалась в раздробленной феодально-монархической Германии, с ее ничтожным дворянством, экономически немощным и политически трусливым бюргерством и безмолвствующим народом, придавленным всеми верхними этажами общественной иерархии.

Сознание и творчество Гофмана, типичного представителя бюргерской интеллигенции, отмечены вдвойне трагической печатью: и его жестокого времени, и его во всех отношениях ограниченного сословия, оставшегося и в те годы, когда вокруг Германии шла великая ломка феодальной системы, словно между молотом и наковальней, между господствующими классами, перед которыми холопствовало, и народом, которого боялось.

Сравнивая Гофмана с его старшим современником Жан-Полем Рихтером, Белинский рассматривает обоих как жертвы реакционной эпохи, но отдает предпочтение первому, потому что Жан-Поль «не знал, подобно Гофману, ни отчаяния, ни негодования, ни жгучих страстей»[4], и поэтому

[4] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 232.

ему было нетрудно занять позицию спокойного созерцателя жизни. «Юмор Гофмана,— писал Белинский,— гораздо жизненнее, существеннее и жгучее юмора Жан-Поля — и немецкие гофраты, филистеры и педанты должны чувствовать до костей своих силу юмористического Гофманова бича... И все это не помешало ему вдаться в самый нелепый и чудовищный фантазм, в котором, как многоценная жемчужина в тине, потонул его блестящий и могучий талант! Что же загнало его в туманную область фантазерства, в это царство саламандр, духов, карликов и чудищ, если не смрадная атмосфера гофратства, филистерства, педантизма, словом, скука и пошлость общественной жизни, в которой он задыхался и из которой готов был бежать хоть в дом сумасшедших?..» [5]

Гофман обладал пылким сердцем и счастливым даром сатирика. Он ненавидел всякую несправедливость, но окружавшее его со всех сторон убожество рождало в нем не только отвращение к действительности, но и страх перед ней, лишавший его сил подняться над этим убожеством и свободно обличать его, и он искал спасения в искусстве, в фантастике, в романтических грезах.

Основной для каждого романтика конфликт — разлад между мечтой и действительностью, поэзией и правдой — принимает у Гофмана безысходно трагический характер.

В отличие от романтиков иенской группы, которые, исходя из идеалистической философии тождества Шеллинга, разрешали этот конфликт тем, что объявляли материальный мир видимым духом и возводили его к божественному абсолюту, Гофман остается на исходных позициях кантовского дуализма, признавшего объективное существование мира вещей, но считавшего эти «вещи в себе» непознаваемыми, недоступными человеческому разуму.

В превратном представлении Гофмана, внешний мир роковым образом тяготеет над миром внутренним, духовным, превращая жизнь в трагикомедию, в мрачную и смешную фантасмагорию, в которой таинственные, роковые силы играют человеком, обрекая его на одиночество и страдания.

Стремление примирить, слить воедино эти два враждующие начала — идеал и действительность, и сознание их непримиримости, неодолимой власти жизни над поэтической мечтой окрашивает творчество Гофмана в пессимистические тона.

В соответствии с этим основной темой Гофмана становится тема — искусство и жизнь, основными образами — художник и филистер, полновластный властелин жизни.

Все это достаточно полно выражено уже в первой книге Гофмана — «Фантазии в манере Калло» («Phantasiestücke in Callot's Manier»), объединяющей произведения, написанные с 1808 по 1814 г.

«Фантазии в манере Калло» отличаются пестротой своего жанрового состава: здесь и романтическая новелла, и сказка, и диалог, и очерк о музыке, и фрагмент.

Открывается книга новеллой «Кавалер Глюк» («Ritter Glück», 1808), которая предваряет общий замысел сборника — противопоставление «свободной» личности художника филистерскому обществу потребителей искусства. Гофман вызывает тень великого композитора в центр немецкой образованности — современный Берлин, чтобы показать, что настоящее искусство и жизнь разделены непроходимой пропастью, и истинный художник обречен на трагическое одиночество в этом мире, где «вереницей тянутся вперемежку щеголи, бюргеры всем семейством с женами и детка-

---

[5] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 231.

ми, духовные особы, еврейки, референдарии, гулящие девицы, ученые, модистки, танцоры, военные и так далее» («Кавалер Глюк»).

Но Глюк — призрак, его конфликт с обществом иллюзорен и разрешается возвращением музыканта в «страну грез», в царство смерти, которая все поглощает. Реальным преемником Глюка является композитор и капельмейстер Иоганн Крейслер, любимый герой и духовный двойник Гофмана.

Гофман делает своим героем музыканта, так как он разделяет общее всем немецким романтикам понимание музыки как «самого романтического из всех искусств», ибо сфера его — «бесконечное». «Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению».

Скульптура и музыка, по Гофману, стоят на разных полюсах — первая как античный идеал, вторая как современный, или романтический. Древние греки не знали раздвоения чувственности и духовного мира, поэтому мысль получала у них вещественное пластическое воплощение в прекрасных произведениях скульптуры. Народы же нового времени пришли к сознанию своего внутреннего раздвоения, которое делает такой идеал недостижимым. Отсюда стремление их поэзии примирить, слить воедино эти два мира — духовный и чувственный.

Но то, к чему поэзия только стремится, в музыке уже осуществлено в силу того, что материал ее — лишенный конкретного содержания звук — претворяется композитором в мелодии, «говорящие священным языком царства духов» («Крейслериана»). Музыка уносит человека в мир фантазии и неопределенных чувств, помогает ему уйти от ненавистной действительности и тем самым освобождает его от необходимости бороться с ней. «Эти звуки, как благодатные духи, осенили меня, и каждый из них говорил: „Подними голову, угнетенный! Иди с нами! Иди с нами в далекую страну, где скорбь не наносит кровавых ран, но грудь, точно в высшем восторге, наполняется невыразимым томлением!“».

Отгораживая музыку от жизни, Гофман связывает ее с природой, называет ее «выраженным в звуках праязыком природы» («Крейслериана») и самым верным средством познания ее тайн. Только музыкант может полностью подчинить себе природу, как магнетизер подчиняет сомнамбулу.

Для поэзии известным препятствием к этому является ее материал — слово, смысловой комплекс звуков, но цель поэта и музыканта одна: выразить «то самое бесконечное стремление, которое и есть суть романтизма», а потому поэзия должна предельно приблизиться к музыке, стереть те грани, которые их разделяют.

В согласии со своей теорией Гофман дает несколько произвольное толкование инструментальной музыки Бетховена, Моцарта и Гайдна, произведения которых, вопреки их общественному содержанию, причисляет к романтическим в том смысле, в каком романтической была его собственная опера «Ундина».

Больше того, в новелле «Дон Жуан» («Don Juan», 1814), исполненной в том стилевом музыкально-поэтическом ключе, к которому писатель так часто обращался, он по существу полемизирует со своим любимым композитором Моцартом. Отказываясь от традиционного толкования Дон Жуана как самовлюбленного аристократа — сластолюбца и дерзкого соблазнителя, видевшего в каждой женщине новый источник грубого наслаждения, он рассматривает героя моцартовской оперы как мятежную, глубоко разочарованную романтическую натуру, как человека, который под действием жестоких демонических сил возымел мысль, что «через любовь, через наслаждение женщиной уже здесь на земле может сбыться то, что живет в нашей душе как предвкушение неземного блаженства и порож-

дает неизбывную страстную тоску, связывающую нас с небесами» («Дон Жуан»). Севильский озорник был таким образом включен Гофманом в ряд его романтических героев, страдающих от несоответствия между идеалом и жизнью.

Смысл жизни и единственный источник внутренней гармонии Гофман видит в искусстве, а единственно положительного представителя общества — в художнике. Но искусство для Гофмана — трагедия, а художник — мученик на земле. Именно художник особенно остро и болезненно ощущает все более углубляемое буржуазными отношениями противоречие между духовной деятельностью и материальной жизнью человека, между его представлениями о себе и тем, что он есть в действительности.

С наибольшей силой это трагическое для Гофмана противоречие раскрыто им в истории и судьбе композитора Крейслера.

«Крейслериана» («Kreisleriana», 1810), которой Гофман начинает свой творческий путь, завершена им в отрывочной биографии Крейслера, вплетенной в роман «Житейские воззрения Кота Мурра» — предсмертном его произведении. Ни в одном из своих героев Гофман не выразил самого себя с такой полнотой и ясностью, как в Крейслере, которому он придал основные черты своего характера и своей жизненной судьбы, весь комплекс своих социально-эстетических воззрений.

Крейслер — музыкант не только по призванию, но и по необходимости, он один из тех художников, которые, как говорит с горькой иронией Гофман, «рождаются у бедных и невежественных родителей или таких же художников, и нужда, случайность, невозможность надеяться на удачу среди действительно полезных классов общества делает их тем, что из них выходит». Он попеременно то капельмейстер в придворном театре, то дирижер оперы, то хормейстер в католическом монастыре, то просто безработный музыкант. Он «странствующий энтузиаст», но от многих романтических героев — этих добровольных паломников к святым местам патриархальной жизни — отличается тем, что его «охота к перемене мест» обусловлена далеко не романтической причиной: он бедный разночинец, все состояние которого заключается в создаваемых им музыкальных сочинениях.

Но он романтик и идеалист, живущий только искусством и только для искусства. Вообразив себя жрецом чистого искусства, божественным избранником, он кочует по городам и княжествам страны в напрасных поисках такого уголка, где существует гармония между обществом и художником и где можно свободно отдаваться своему призванию и создавать произведения, заставляющие человека забыть о его бесцветной жизни в повседневных нуждах и поднимающие его в сферу «божественного».

Гофман заранее обрекает на неудачу идеальные поиски своего героя. Он проводит его по всем социальным кругам современной ему Германии, показывая несовместимость отвлеченных романтических мечтаний с требованиями и интересами буржуазно-дворянского общества, пропитанного духом стяжания и эгоизма, враждебного всякому искусству.

Художник, который в воображении своем возносит себя на такие высоты, где будто бы царят свобода и равенство в их чистом идеальном виде, в действительности как «низшее существо» оказывается на нижней ступени социальной лестницы и попирается всеми — от мелкого чиновника до владетельного князя.

Для всякого филистера, поглощенного заботами об умножении своего состояния, художник, подобный Крейслеру, только «несчастный мечтатель», «король в соломенной шляпе, сидящий в сумасшедшем доме» своего воздушного царства.

Решительно отвергая просветительское отношение к искусству как служению общественному идеалу и оружию борьбы против феодально-

абсолютистского строя, Гофман сталкивает два противоположных взгляда на искусство — филистерский и романтический, грубо потребительский и возвышенный.

То обстоятельство, что враждебность буржуазного общества искусству коренится в самых законах капитализма, остается для Гофмана тайной за семью печатями. Он видит только внешнее проявление этих законов и возводит их в вечный, вневременной, а потому трагический конфликт между обществом и художником.

В самом деле, Крейслер противостоит обществу не только как романтический мечтатель, возвысившийся над миром, но и как общественный человек, как член сословия «бедных композиторов, которые должны чеканить из своего вдохновения золото, чтобы протянуть нить своего существования». Крейслер, в отличие от романтических героев Новалиса, окруженных призраками идеализированного средневековья, живет в среде, где неумолимый закон разделения труда ставит его перед необходимостью обменивать продукт своего вдохновения, «самое романтическое из искусств», на самую прозаическую и ненавистную для романтика вещь — золото. Ощущение этой необходимости как результат воздействия роковых сил на свободную личность раздваивает сознание Крейслера, но эта двойственность реальная: как художник-романтик он пытается освободиться от пут буржуазных отношений, подняться над убожеством немецкой жизни, но как общественный человек он остается в плену этих отношений и низводится до степени последнего звена в цепи товаропроизводителей.

В этом заключается рациональное зерно «крейслерианы», если ее очистить от идеалистической шелухи, в которую облек Гофман историю своего героя.

Оригинальность Гофмана как художника, которая, по словам Белинского, воспринималась многими как странность, заключается в неповторимом своеобразии его поэтической системы. При всей ее кажущейся хаотичности и бессвязности она от начала до конца раскрывается в ее внутренней закономерности и идейно-художественном единстве. «Фантазм Гофмана,— отмечал Белинский,— составлял его натуру, и Гофман в самых нелепых дурачествах своей фантазии умел быть верным идее» [6].

Ведущий жанр романтической литературы Гофман видел в сказке. Но если у Новалиса, в соответствии с его теорией «магического идеализма» и стремлением к монистическому слиянию мира в поэзии, сказка превращалась в сплошную аллегорию или в сновидение, в котором исчезало все реальное, земное, то, напротив, в сказках Гофмана, верного своему двойственному видению мира, исходным моментом, основанием, на котором вырастает фантастическое, является реальная действительность.

Именно по этому весьма существенному признаку Генрих Гейне в «Романтической школе» противопоставляет Гофмана Новалису, который «со своими идеальными образами постоянно витает в голубом тумане, тогда как Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности» [7].

Сочетание реального с фантастическим, действительного с вымышленным — главное требование поэтики Гофмана.

Уже в введении к своей первой книге «Фантазии в манере Калло» Гофман указывает как на образец, которому он следует, на гротескно-фантастические гравюры известного французского художника XVII в. Жана Калло, у которого «все образы обыденной жизни проходят через

---

[6] В. Г. Белинский. Сочинения князя В. Ф. Одоевского.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 314—315.

[7] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 219.

внутренний романтический мир духов», что придает этим образам нечто «знакомо-чуждое». Более широко этот принцип обоснован в беседах «Серапионовых братьев».

С одной стороны, «пусть каждый, прежде чем решится что-нибудь писать, сначала убедится, действительно ли он сам видел то, что изображает», потому что «искусство поэта состоит не только в том, чтобы совершенно, поэтически правдиво изобразить своих героев, но и в том, чтобы брать их из обыденной жизни и обрисовывать такими индивидуальными чертами, чтобы можно было с первого взгляда сказать: „Да это же мой сосед, с которым я встречаюсь каждый день, а это студент, который каждое утро уходит в коллегию и так томно вздыхает под окном моей кузины и т. д.“» («Серапионовы братья»).

С другой стороны, только романтический поэт «способен слить чудесные явления духовного мира с жизнью, переплетать фантастическое с явлениями повседневной жизни и набрасывать странный волшебный колпак на таких серьезных людей, как советники, архивариусы и студенты, заставляя их, как нечистую силу, куралесить среди белого дня по шумным улицам знакомого города на смех добропорядочным соседям» («Серапионовы братья»).

Стилевая двуплановость, соединение реального с фантастическим в произведениях Гофмана является выражением трезвого понимания того, что бюргерская мечтательность — обратная сторона ничтожной бюргерской действительности, и они неотделимы друг от друга.

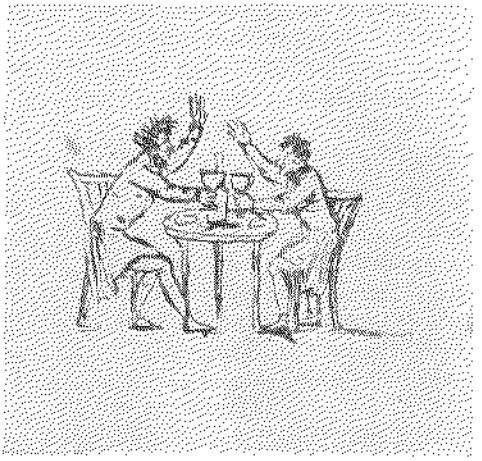
«Я думаю,— пишет Гофман,— что основание небесной лестницы, по которой фантазия хочет взобраться в высшие сферы, должно быть укреплено на почве жизни так, чтобы каждый мог взойти по ней вслед за автором. Тогда, как бы высоко он ни находился в фантастическом волшебном царстве, он все же будет видеть, что это царство связано с его жизнью и является, собственно, ее чудесной частью. Это для него прекрасный цветочный сад, разбитый у самых городских ворот, в котором он может с наслаждением гулять, если только решится покинуть мрачные стены города» («Серапионовы братья»).

Таким мрачным городом, в котором безраздельно властвует его величество мещанин, является Дрезден, в который вводит нас сказка «Золотой горшок» («Der goldene Topf», 1814). В ней повествуется о современной жизни и современных людях, о чем нас предваряет подзаголовок: «сказка из новых времен».

При всей фабульной хаотичности сказки, усугубляемой обилием романтически туманных сцен, персонажи ее сгруппированы с такой же методической правильностью, с какой противопоставлены друг другу два враждующих мира: реальный и романтический, мир прозы и поэзии. К первому относятся конректор Паульман с дочерью Вероникой и регистратор Геербранд, вздыхатель, а позднее жених Вероники — «нормальные» представители трезво мыслящего, законопослушного, самодовольного филистерства. К другому — архивариус Линдгорст с дочерью Серпентиной и студент Ансельм, возлюбленный, а позднее жених Серпентины. представители «музыкальной половины» человечества, обитатели иллюзорно-романтического царства. Обособленно, но отнюдь не вне образной системы в целом стоит старая торговка-колдунья, олицетворяющая в сказке злые силы жизни.

Студент Ансельм — самая характерная из романтических фигур Гофмана. Он бедняк и великий неудачник, над которым тяготеют роковые силы, превращающие его жизнь в цепь трагикомических злоключений. Безвольный мечтатель и необузданный фантазер, он одержим душевным разладом, который мучительно раздваивает сознание несчастного студента, заставляя его метаться между враждебной ему действительностью и тем

фантастическим миром, куда то и дело уводит его болезненное воображение. В его характере нет прочного центра, который придавал бы ему цельность и единство. Основное в нем — отсутствие воли и инфантилизм — свойство всех романтических героев Гофмана. Он не способен на активное сопротивление жизненным невзгодам, и поэтому события кружат его, как водоворот кружит щепку. Во всем его поведении столько необычного, несовместимого с общепринятыми нормами, что в глазах «добрых людей» он выглядит чудаком и сумасбродом. Одним словом, перед нами человек иного, «неземного» мира.



Гофман со своим другом актером Девриентом
Рисунок Гофмана

К этому миру принадлежит и архивариус Линдгорст. Весь город знает почтенного старика Линдгорста, тайного советника и королевского архивариуса, но никто не подозревает, что он одновременно великий волшебник и духовидец, построивший в своем воображении где-то рядом с прозаическим и скучным Дрезденом другое, поэтическое царство — Атлантику, в котором он уже не обыкновенный чиновник, а властитель огненных духов, саламандр, а его три дочери не простые немецкие девушки, а золотисто-зеленые змейки.

В этот свой сказочный мир Линдгорст вводит Ансельма. Студент влюблен в младшую дочь архивариуса, голубоглазую Серпентину, олицетворяющую поэзию. Любовь к Серпентине преображает Ансельма, пробуждает в нем присущее всем романтическим натурам «шестое чувство» — детски простодушную, наивную веру в чудесное, благодаря которой природа открывает ему свои сокровенные тайны и разговаривает с ним на понятном ему языке. Он становится поэтом в том смысле, какой вкладывали в это слово немецкие романтики: человеком, освободившимся от бремени земной действительности и приобщившимся к «чудесам иного высокого мира».

Однако жизнь в мечте есть только временное пребывание в саду фантазии, и Гофман, как правило, разрушает иллюзорно-романтический план средствами иронии, возвращая своего героя от мечтательного сна к прозаической действительности, которая сильнее всех волшебных царств. Сказка кончается двумя свадьбами. Благоразумный и трезво мыслящий чиновник, регистратор Геербранд, получив звание надворного советника, предлагает руку и сердце Веронике, давно уже мечтавшей о сановном муже, и «прежде чем успел остыть поданный на стол суп, произошло формальное обручение». Но и романтическое преображение Ансельма завершается его женитьбой на Серпентине. От своей невесты он получает в приданое золотой горшок — предмет его романтического томления. Золотой горшок — шарж на голубой цветок Новалиса — этот символ мистико-романтического слияния идеального и действительного мира в высшем синтезе поэзии. В одном из своих писем Гофман, говоря о замысле своей сказки, недвусмысленно подчеркивает, что Ансельм в конце концов «получает в приданое золотой ночной горшок, усыпанный драгоценными камнями». Горшок — символ мещанского счастья, обретенного в примирении с жизнью ценою отказа от бесплодных мечтаний. Более определен-

но эта ирония Гофмана выражена в финале сказки «Крошка Цахес». Все возвращается к своей первооснове — жизни, несмотря на всю ее удручающую неприглядность.

Смещая высокий романтический план в низкий, житейский, Гофман тем самым разрушает его, сводит на нет. Смеясь над своим героем — этим мнимым властителем мнимого царства, Гофман смеется над самим собой, над своим бесплодным стремлением найти в фантастике средство «изнутри» преодолеть убожество немецкой жизни, и если он сам все-таки не растворялся в этом убожестве, то только потому, что время от времени находил в себе достаточно силы, чтобы сойти с высот чисто эстетической критики и выступить с сатирическим обличением некоторых существенных сторон немецкой действительности.

Сильной стороной сказки «Золотой горшок», как и многих других произведений Гофмана, является остроумное, сатирическое обличение филистерства, искреннее сочувствие автора обреченному на страдание маленькому человеку и защита его права на свободу и счастье.

В творчестве Гофмана легко различаются две стихии фантастики. С одной стороны, светлая, радужная фантастика иллюзорно-романтического мира, воплощенная, например, в трех сказочных царствах — Джинистане, Атланте и Ундаре — этих убежищах для романтических беглецов от действительности. В таких сказочных произведениях Гофмана, как «Золотой горшок», «Щелкунчик и мышиный король» («Nußknacker und Mäusekönig», 1816), «Чужое дитя» («Das fremde Kind», 1817), «Принцесса Брамбилла» («Prinzessin Brambilla», 1821), мы находим яркие примеры этой фантастики, обогащенной образами и картинами, заимствованными из народной сказочной литературы. С другой стороны, мрачная фантастика «кошмаров и ужасов» как отражение «ночной стороны» души человека, болезненный интерес, который то и дело приводил Гофмана к изображению всевозможных психических маний и аффектов, ввергал его в бездну иррационального и мистического, несмотря на то, что в вере в сверхъестественное он сам видел «прямой продукт тех настоящих страданий, которые терпят люди в обыденной жизни под гнетом больших и малых тиранов» («Серапионовы братья»). Кошмарной фантастикой полны так называемые «ночные повести» Гофмана («Песочный человек» — «Der Sandmann» и др.).

«Эликсир дьявола» («Elexiere des Teufels», 1815), открывающий цикл «ночных» произведений Гофмана, принадлежит к тому роду романа, который сложился в Англии второй половины XVIII в. как реакция против просветительского реализма и вошел в литературу над названием «готического», или «черного», романа. Все,— начиная от демонического героя, преступного монаха Медарда, до внешнего реквизита, призванного усилить зловеще романтический колорит повествования (монастыри, таинственные замки, привидения, злодейские убийства и т. п.), сближает это произведение Гофмана с жанром «готического» романа.

Фаталистическая философия Гофмана, звучание которой в значительной мере заглушается иронией и смехом в сказках и фантастических новеллах писателя, становится идейной основой «Эликсира дьявола». Замысел романа заключается в том, как отмечает сам Гофман, чтобы показать, что под маской внешнего порядка и благополучия человеческой жизни скрываются демонические силы, которые властвуют над человеком и роковым образом направляют его судьбу. Время от времени эти скрытые силы проявляются в необычайных поступках человека, которые принято называть случайностями, так как причины, обусловившие их, остаются непонятными. Головокружительная сложность и запутанность фабулы романа имеет целью подтвердить эту мысль.

Действие происходит в конце XVIII в. в одном из католических мо-

пастырей. Молодой монах Медард из любопытства выпивает какую-то жидкость, хранившуюся среди «священных» реликвий монастырского музея, которая оказывается тем самым эликсиром, которым дьявол искушал в пустыне святого Антония. Вместе с эликсиром в Медарда вселяется дьявольская сила, которая возвращает ему юношескую жажду жизни и деятельности. Он становится лучшим проповедником монастыря, но его пламенные речи вдохновлены не благочестием, а тщеславием и гордостью. Он задумывает убить настоятеля монастыря, чтобы освободить себе дорогу к карьере, но настоятель предупреждает это преступление: он посылает Медарда с поручением в Рим к папе. Медард отправляется в дальнее путешествие, но его личная цель не совпадает с данным ему поручением: он одержим дьявольским желанием найти женщину, ту, которая однажды явилась ему в монастырской исповедальне и пробудила в нем уснувшее вожделение. В поисках этой прекрасной незнакомки Медард совершает ряд кровавых преступлений, попадает в сложные положения и до тех пор мечется в извилистом и таинственном лабиринте событий, пока не попадает в Рим, где, отвергнув предложение папы стать приором и его духовником, вступает в один из монастырей и кончает жизнь очищенный смирением и покаянием.

Кровавая история Медарда развертывается на реальном фоне и содержит богатый материал для критики и политических выводов, но повествование то и дело сползает с плоскости социальной на плоскость отвлеченно-моральную, выступающую под покровом мистики и чертовщины. Игра с темой двойничества увлекает Гофмана больше, чем те возможности, которые открывала ему как писателю-сатирику изображаемая им эпоха, когда, по словам одного из его героев, «устаревший хлам средневековых традиций утратил всякий смысл и не может более маскировать скрывающегося за ним ничтожества» («Эликсир дьявола»). Смелое разоблачение духовного убожества и пустоты дворянства, лжи и лицемерия служителей церкви, преступной изнанки благочиния и святости папского Рима, страстные тирады в защиту права бюргерства на равенство среди господствующих сословий — все это самым противоречивым образом сочетается с оправданием безволия и покорности судьбе, с проповедью религиозного отречения как единственного пути к душевной гармонии, к счастью, с романтической идеализацией католицизма, с картинами кошмарных видений и бредовых фантазмов.

Впрочем, и средствами мрачной фантастики Гофман иногда решает большие и важные вопросы современности. Так, в повести «Майорат» («Das Majorat», 1817) он дает историю братоубийственной борьбы представителей одного дворянского рода за обладание наследственным имением. Автор зло разоблачает дворянство, свергает всех идолов прошлого, которых воспевали писатели христианско-юнкерского романтизма. Звериная алчность разрушает все кровные отношения между «высокородными» хищниками этого, по выражению Гофмана, «совиного гнезда». Убийство из-за угла, мошенничество, козни являются их обычными средствами для достижения цели. В результате этого взаимного истребления дворянский род исчезает, а замок превращается в груду развалин.

В 1819—1821 гг. выходят в свет четыре тома рассказов Гофмана под общим названием «Серапионовы братья» («Die Serapionsbrüder»). Название это — по имени некоего католического святого — присвоил себе кружок литературных друзей, собиравшихся в берлинской квартире Гофмана.

Первая новелла о святом Серапионе, ставшем как бы покровителем и руководителем содружества, вводит нас в круг интересов и воззрений самого Гофмана и его друзей, которые, расходясь в частностях, сходятся в главном, что поэт должен возвыситься над жизнью, следовать голосу своего вдохновения, а не требованиям общества, современности.

Скептик в вопросах религии, Гофман, однако, склонен был считать религиозное отречение и романтическую жизнь в мечте понятиями родственными. В лице отшельника Серапиона он дает обобщенный образ «истинного» поэта, в котором религиозный аскет соединен с романтическим мечтателем. В новелле рассказывается об одном безумном немецком аристократе, который, вообразив себя святым Серапионом, принявшим некогда мученическую смерть в Александрии, оставил мир, построил себе хижину в лесу и предался подвижнической жизни. В отличие от романтических героев типа Ансельма или Бальтазара («Крошка Цахес»), страдающих от ощущения своего двойного существования во враждебных друг другу реальном и идеальном мирах, отшельник Серапион обрел внутреннюю гармонию и блаженство тем, что полностью освободился от власти материального мира и считал существующим только то, что рисовало ему его воображение. Он превратил жизнь в непрерывный сон, в котором исчезали понятия времени и пространства. Он поэт и пророк одновременно. Он, немецкий дворянин и бывший дипломат, в мыслях своих живет в древней Александрии, ведет беседы с мудрецами и поэтами всех времен, понимает язык деревьев, животных и птиц. Он истинный поэт, потому что, отказавшись от свидетельства своих физических чувств, видит мир только «шестым чувством», духовным зрением, которое настолько проницательно, что измышляемые им волшебные картины приобретают живость и рельефность и воспринимаются как истинные.

Однако следует отметить, что Гофман, оставаясь на точке зрения двойственности мира, спешит тут же отмежеваться от мистических крайностей своего безумного анахорета. Автора привлекает в нем его поэтическое ясновидение, сила его внутреннего зрения. Отсюда одним из основных пунктов устава «серапионовых братьев» становится требование изображать не только то, что наблюдено в самой жизни, но и то, что возникает в воображении,— при непременном условии, чтобы вымышленные образы приобрели полную ясность и определенность в душе поэта. Этому принципу, являющемуся залогом правдоподобия и убедительности, подчинены романтические рассказы «серапионовых братьев», в том числе такие, как «Фермата» («Die Fermate»), «Дож и догаресса» («Doge und Dogaresse») и «Артусова зала» («Der Artushof»), сюжеты которых подсказаны картинами старых живописцев или стенными фресками. Вместе с тем образ святого Серапиона, возвысившегося над реальным миром, равно как и образы его поклонников из Серапионова братства, отгородившихся от общественной жизни узким кругом своих литературных интересов, говорят о том, что Гофман по-прежнему, в условиях нависшей над всей Европой реакции Священного союза, продолжал отстаивать идею мнимой независимости искусства от политики, от насущных требований современности. Это сказалось даже в таких произведениях как «Поэт и композитор» («Der Dichter und der Componist») и «Видения» («Erscheinungen»), навеянных впечатлениями дрезденского сражения (1813 г.).

Время от времени Гофман отрывается от своих демонических тем — магнетизм, сомнамбулизм, куклы-автоматы, сумасшествие — и делает сатирические набеги на ненавистных ему филистеров — мещан и аристократов. В сказке «Выбор невесты» («Die Brautwahl») он рисует гротескную фигуру чиновника Тусмана, отвратительного педанта, вооруженного от головы до пят готовыми правилами на всякий случай жизни, даже на случай любви, что освобождает его от необходимости мыслить и обеспечивает успех всем его предприятиям в обществе себе подобных. Все в этом живом механизме точно рассчитано и выверено, как в той автоматической девушке, которая свела с ума мистически настроенного студента («Песочный человек»). Спокойная жизнь, благонравие и аккуратное исполнение службы — единственные заботы правителя канцелярии Тусмана. Поэтому

каждый свой шаг, каждое движение своих чувств он подчиняет правилам из наставления, как вести себя в приличном обществе. Шутник-художник мажет его лицо несмываемой краской, и это приводит его в отчаяние: «Что скажут люди! — кричит он.— Что скажет его превосходительство господин министр!.. Мне откажут от должности — государство не потерпит у себя на службе правителя канцелярии с зеленым лицом!»

Лучшими произведениями сборника «Серапионовы братья» являются новеллы «Фалунские рудники» («Die Bergwerke zu Falun»), «Девица Скюдери» («Das Fräulein Scüdery») и сказки «Щелкунчик», «Чужое дитя» и «Королевская невеста» («Die Königsbraut»).

В чрезвычайно плодотворный берлинский период жизни Гофман создал свои сатирические шедевры: «Крошка Цахес», «Житейские воззрения Кота Мурра», реалистические рассказы «Мастер Мартин» и «Мастер Вахт», остроумно веселую, обличительную сказку «Повелитель блох» и программную новеллу «Угловое окно» («Des Vetters Eckfenster»).

Огромные возможности, которые таил в себе сатирический талант Гофмана, проявились с исключительной силой в тех его произведениях, в которых он, осмелившись выйти из круга узко-бытовой или эстетической темы, обращался к самой жизни, к проблемам, которые волновали всех передовых людей его времени.

Если не о радикальном повороте в сознании Гофмана, то во всяком случае о серьезном сдвиге в его настроениях и художественных интересах говорит сказка «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» («Klein Zaches genannt Zinnober», 1818).

Белинский в письме к Боткину от 16 мая 1840 г. писал: «„Цахеса“ нельзя и подавать в цензуру: еще с год назад он был прихлопнут целым комитетом. Премудрый синедрион решил, что не прежде 10 лет можно его разрешить, ибо-де много насмешек над звездами и чиновниками»[8].

Смутившие царских цензоров насмешки над звездами и чиновниками — только частный момент большой социальной и философской темы сатирической сказки Гофмана.

В предисловии к сказке Гофман говорит, что «целый арсенал нелепостей и чертовщины не может создать духа сказки, который заключается только в глубоком ее основании, в главной мысли, вызванной каким-нибудь философским явлением жизни».

«Философское явление жизни», которое Гофман пытается сатирически осмыслить в рассматриваемой сказке, заключается в несправедливом и неравномерном распределении материальных и духовных благ в собственническом обществе, когда те, кто имеет богатство и власть, присваивают себе труды тех, кто лишен и того и другого. Несправедливость заключается также в обожествлении золота в буржуазном обществе, в той фетишистской силе золота, которую Маркс охарактеризовал известными словами Шекспира:

«Тут золота довольно для того,
Чтоб сделать все чернейшее белейшим,
Все гнусное — прекрасным, всякий грех —
Правдивостью, все низкое — высоким,
Трусливого — отважным храбрецом,
Все старое — и молодым и свежим!»[9]

Пер. П. Вейнберга

Цахес — карлик и странный урод. Небо жестоко обошлось с бедной крестьянкой, подарив ей это чудовище, которое она родила в довершение целого

[8] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 13 томах, т. XI, стр. 525.
[9] К. Маркс и Ф. Энгельс. Немецкая идеология.— Сочинения, т. 3, стр. 218—219.

ряда несчастий, обрушившихся на ее дом с тех пор, как муж ее нашел в земле золотую монету. Судьба ее сына рисовалась ей в самом мрачном свете: он не обещал стать ни красавцем, ни богатырем, ни мудрецом. Нищета и страдания, наверно, не покидали бы Цахеса всю жизнь, если бы на свете не было чудес. Добрая фея Розабельверде, она же надзирательница женского приюта девица фон Розенштен, сжалилась над несчастным уродом: она погладила его по голове, и у него появилось три золотых магических волоска. И совершилось чудо. Сам Цахес остался таким же уродом, каким был, но в глазах окружающих он совершенно преобразился: все его принимают за необыкновенного красавца, ему приписывают королевское происхождение, в нем находят целый букет достоинств. Он быстро и легко поднимается по служебной лестнице, наконец, становится первым министром князя, жестоким временщиком и вершителем дел княжества, такого же карликового и уродливого, как и он. Цахес приобретает способность присваивать себе чужие заслуги, чужую славу, чужой труд. Поэт сочиняет стихи, композитор музыку, ученый делает открытия, но никто их не замечает; все убеждены, что это сделал Цахес. Он принимает овации и славословия с видом человека, который все это заслужил по праву. Сила волшебных волосков так велика, что к его ногам склоняется все: власть, титулы, награды, даже женская любовь. Состояние людей, окружающих Цахеса, похоже на массовый психоз, мешающий им видеть вещи такими, каковы они есть, а столица княжества «напоминает большой сумасшедший дом».

Уродство и ничтожество Цахеса видит только один человек — романтический поэт Бальтазар. Цахес украл не только его поэтическую славу, но и любовь его невесты Кандиды, ослепленной, как и все, чарами маленького министра, и попытка впавшего в отчаяние Бальтазара вывести толпу из заблуждения кончается тем, что его объявляют сумасшедшим.

На помощь ему приходит доктор Проспер Альпанус, он же волшебник и тайный распорядитель всеми чудесами в «просвещенном» княжестве. Он открывает своему юному романтическому питомцу тайну могущества Цахеса: она — в трех золотых волосках. И в день, когда должно было состояться венчание Цахеса с Кандидой, Бальтазар вырывает у карлика и сжигает эти три магических волоска и тем самым снимает с него чары. Спасаясь от преследования разгневанного народа, Цахес забирается под кровать и тонет в серебряном горшке.

Обличительная сила сказки неизмеримо увеличивается от того, что она почти свободна от романтической беспредметности. Фантастика в значительной своей части перестает быть в ней самодовлеющей игрой воображения, а становится художественным средством выражения определенной идеи. Философская тема дана в конкретных, хотя и предельно окарикатуренных образах и сливается с темой социальной — остроумно-дерзким сатирическим показом бессмысленности, ничтожества и химеричности немецкого децентрализованного абсолютизма.

Гофман не питает никакого уважения к коронованным особам. Он зло и весело смеется над всем, что с давних времен освящалось и охранялось законом, оружием, религией и вызывало благоговейный трепет у немецкого мещанина. Образы сменявших друг друга «по божественному праву» властителей княжества, в котором происходит действие, даны в нарочито сниженном, гротескно-ироническом плане, развенчаны с таким смелым остроумием, что у читателя не остается никаких сомнений: речь идет о всех больших и малых монархах, о всех многочисленных кукольных деспотиях, составляющих вкупе изжившую себя государственную машину Германии. При этом социальную широту сказке придает то, что позади этого нелепого маскарада, праздника дураков, разыгрываемого князьями, министрами, камергерами, профессорами и лакеями, стоит на-

род, на труде которого и держится вся эта ирои-комическая армия господ и их прислужников. Сказка начинается рассказом о горестной судьбе бедной крестьянской семьи, в которой родился Цахес, и заканчивается возмущением толпы, врывающейся во дворец для расправы с развенчанным Циннобером, теперь уже не министром и не кавалером ордена зелено-пятнистого тигра с двадцатью пуговицами.

«Меж тем, бог весть каким образом, в народе разнеслась глухая молва, что это уморительное чудовище, стоявшее у окна, и впрямь крошка Цахес, принявший гордое имя Циннобер и возвеличившийся всяческим бесчинным обманом и ложью. Все громче и громче раздавались голоса: „Долой эту маленькую бестию! Долой! Повыколотить его из министерского камзола! Засадить его в клетку! Показывать его за деньги на ярмарках! Наверх! Наверх!" И народ стал ломиться в дом» («Крошка Цахес»).

Конечно, слова «бунт», «мятеж», «революция», которые выкрикивает камердинер министра, звучат здесь совсем не грозно и вовсе не означают, что автор призывает к народному восстанию. Положительная программа Гофмана достаточно отчетливо выражена в той романтической стихии, которую несут с собой его герои — мечтатель и поэт студент Бальтазар и его покровитель — доктор и добрый волшебник Проспер Альпанус. Они являются литературной параллелью к Ансельму и Линдгорсту и, подобно им, воплощают в себе тот вечно живой и благоухающий, полный сказочных надежд мир природы и поэзии, в который открыт вход только возвышенным, романтическим натурам.

Не случайно такое большое место в сказке занимает комический образ отца Кандиды, филистера от науки, носителя рассудочного и утилитарного отношения к природе, профессора естествознания Мош Терпина, который «заключил всю природу в маленький изящный компендиум, так что всегда мог им пользоваться и на всякий вопрос извлечь ответы как из выдвижного ящика». Министр Циннобер назначает отца своей невесты генеральным директором всех естественно-научных дел в княжестве, благодаря чему он получает возможность, не выходя из кабинета, изучать редкие породы птиц и животных в жареном виде, а для своего трактата о том, почему вино имеет другой вкус, чем вода, производить исследования в княжеском винном погребе. Кроме того, в его обязанности входило проверять все солнечные и лунные затмения, а также с научной точки зрения доказывать княжеским арендаторам, что если град побил их посевы, то виноваты в этом они сами.

В полном соответствии с сатирическим замыслом сказки находятся и те художественные средства, которые так смело и широко применяет Гофман. Весь романтический комплекс, который определяет характер этого произведения как сказки, дан в таком карикатурно-комическом, сознательно сниженном плане, что воспринимается читателем не столько как способ видения мира, сколько как сумма остроумных поэтических приемов. Об этом говорит весь прихотливо-фантастический сюжетный рисунок сказки, построенной по принципу музыкального каприччо, вплоть до ее завершающего момента — счастливой свадьбы, которой автор одновременно пародирует обычный финал мещанских романов и иронически развенчивает бесплодную мечтательность своего героя. Бальтазар женится на Кандиде и получает в приданое от доброго волшебника Альпануса такую кухню, в которой кушанья никогда не перекипают и не портятся, огород, где всегда есть ранняя спаржа и салат, и самую лучшую солнечную погоду в тот день, когда в их доме будет стирка. Кухня и стирка — что может быть прозаичнее для романтика, витающего в мире поэтических иллюзий! Но все возвращается к своей первооснове — жизни.

Связь Гофмана с народным сказочным творчеством очевидна. Но не

менее важно то, что Гофман как сатирик в значительной мере продолжает великих мастеров сатиры прошлого — обстоятельство, которое первым отметил Бальзак. «Не думаете ли вы,— писал он в одном письме,— что фантастика Гофмана присутствует скрыто в „Микромегасе", который в свою очередь существовал у Сирано де Бержерака, откуда Вольтер его и взял?» [10]

Роман Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах» («Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern», 1818—1821) в тематическом отношении является продолжением рассмотренной нами сказки.

Высокую оценку этому роману дал Белинский: «...ни в одном из своих созданий,— писал он,— чудный гений Гофмана не обнаруживал столько глубокости, юмора, саркастической желчи, поэтического очарования и деспотической, прихотливой, своенравной власти над душою читателя» [11].

Уже фрагментарная, необычная для реалистического произведения композиция этого романа ощущается как иронический акт: сочинение просвещенного филистера, жирного обжоры и лежебоки Кота Мурра время от времени прерывается отрывками из биографии Крейслера. Произошло это будто бы потому, что, когда кот писал свои «Житейские воззрения», он вырывал листы из найденной им у хозяина печатной книги, которая оказалась биографией Крейслера, и употреблял их для прокладки и просушки своей рукописи. В таком виде сочинение вышло в свет. Построение романа позволило Гофману подчеркнуть то отношение соподчинения, которое существует в самой жизни между художником и «господином мира» Филистером. Вместе с тем Гофман не только композицией романа, но и стилем разграничивает характерные для его творчества два плана — филистерский и романтический: взволнованное, страстное описание жизни и страданий великого музыканта можно без труда отличить от пародийного, дидактически высокомерного стиля автобиографии Мурра.

Все это Гофман подчиняет своей основной, всеопределяющей теме: решительному противопоставлению буржуазно-аристократического филистерского мира миру свободного романтического искусства.

Однако оба мира, особенно первый, даны в романе с такой широтой, какой не знало творчество Гофмана до того. Писатель как бы сознательно поставил перед собой задачу дать в мистифицированной форме сатирический смотр всего немецкого общества — дворянства, бюрократии, бюргерства, духовенства, а также того класса, который был не характерен для страны, в которой господствовал ремесленный способ производства,— крупной торговой и промышленной буржуазии.

Молодой Маркс назвал Германию миром политических животных, принцип которого «обесчеловеченный мир»: «...немецкий Аристотель, который пожелал бы написать свою „Политику", исходя из германских порядков, написал бы на первой странице: „Человек — животное, хотя и общественное, но совершенно неполитическое..."» [12].

С этим определением вполне совпадает общий замысел «Кота Мурра». В романе немецкое общество изображено как царство животных. Вокруг образцового филистера, ученого бурша Мурра группируются коты и кошки, представители «просвещенного бюргерства», стоящего в оппозиции к правящему сословию — дворянству, представленному благородными породами собак. Шпицы — «маленькие виляющие, тявкающие

[10] Сб. «Бальзак об искусстве». М.— Л., Изд-во «Искусство», 1941, стр. 189.

[11] В. Г. Белинский. Кот Мурр.— Полное собрание сочинений в 13 томах, т. IV, стр. 311.

[12] К. Маркс. Письма из «Deutsch-Französische Jahrbücher».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. I, стр. 373.

Эрнст Теодор Амадей Гофман

Автопортрет

созданья» — это чиновничество. Особо выделен и размерами и размахом своей деятельности дворовый пес Ахиллес, возглавляющий гонение против кошачьих буршеншафтов; в нем современники узнали известного «демагогоеда» начальника берлинской полиции Камица.

Старательно оттеняя социальный момент во взаимоотношениях этих трех групп, Гофман в то же время стремится показать, что при всех сословных различиях их объединяет то, что все они животные, т. е. филистеры, для которых низменные интересы их собственной личности дороже всего на свете.

То, что Гофман с такой настойчивой последовательностью, хотя и попрежнему с романтических позиций, борется с филистерством, имеет глубокий исторический смысл и должно быть включено в идейный актив писателя.

Филистерство не только психологическая, но и политическая категория. В своем письме к А. Руге, от сентября 1843 г., Маркс дает выразительную характеристику немецкому филистеру. Филистер — господин мира, Германия — самый совершенный мир филистерства. Филистер не хочет быть ни мыслящим существом, ни свободным человеком, его единственная цель в жизни — жить и оставить после себя потомство. Лишенный свободолюбия, филистер берет мир таким, каков он есть. Филистерский мир — это мир общественных животных, мир рабов-филистеров и господ-филистеров. Филистер — материал монархии, а монарх — король филистеров. Признать этот мир общественных животных, значит признать существующий порядок вещей, поэтому, заключает Маркс,— «существование страдающего человечества, которое мыслит, и мыслящего человечества, которое подвергается угнетению, должно неизбежно стать поперек горла пассивному, бессмысленно наслаждающемуся животному миру филистерства» [13].

Разумеется, при всем своем отвращении к филистерству Гофман еще очень далек от таких выводов, но своей сатирой на животное царство филистерства он помогал сделать эти радикальные выводы тем, кто пришел после него и разгадал в филистерстве реакционную политическую силу.

Кот Мурр не рядовой филистер, это тип «просвещенного» филистера — он философ, поэт, моралист. Он больше склонен к возвышенным размышлениям, чем к живой практической деятельности. Однако со всей своей любовью к теоретическим отвлечениям он ничем не отличается от той бюргерской массы, фантазии которой не выходили за пределы ее мелкой житейской практики. Действительно, философские воззрения Мурра складывались на чердаке, который был его родиной и школой. Поэтому как бы высоко ни взлетала его «крылатая мысль», в конечном счете она все-таки возвращалась на чердак к прозаическим проблемам сытной пищи, мягкого ложа и приятных развлечений.

Так, Мурр пишет философско-сентиментально-дидактический роман «Мысль и предчувствие, или Кот и Собака», трагедию «Крысиный царь Ковдалор» и политическую статью «О мышеловках и их влиянии на мировоззрение и дееспособность кошачества». Единственный жанр, в котором он терпит поражение,— это героическая эпопея: кошачье-чердачная тема не соответствует этой высокой форме. Мурр поет гимн животной сытости и довольству. Самые прозаические и презренные с точки зрения романтика потребности плоти становятся краеугольным камнем, на котором строится философия, эстетика и мораль тупого и самодовольного обывателя. В душе Мурра мечты и действительность сливаются в полное и нерасторжимое единство. Добровольная капитуляция «свободного духа»

[13] Там же, стр. 374—376, 378.

перед «тираном, называемым телом», превращает Мурра в «гармонического пошляка», по терминологии романтиков, единственный пафос которого — пафос жратвы. «О аппетит, имя тебе — кот!» — восклицает Мурр.

Гофман видел в просвещенном филистере апостола механизации жизни, обесчеловечивания всех человеческих чувств и отношений, превращающего искусство в придаток мещанского быта, любовь и дружбу — в игру эгоистических расчетов, воспитание — в школу покорности, всю жизнь — в мертвую пустыню. Формализм, бездушие, рассудочность, благопристойность — вот что прежде всего характеризует всякого филистера, в особенности просвещенного.

В этом смысле Мурр завершает всю галерею созданных Гофманом образов филистеров, вроде правителя канцелярии Тусмана («Выбор невесты»), учителя Тинте («Чужое дитя»), профессора Терпина («Кропка Цахес») и многих других.

Мурр фрондирует перед высшим собачьим обществом, но не столько из ненависти к нему, сколько из тайной зависти и досады, что не может с ним слиться, стать с ним вровень. Он любит — про себя, конечно,— поворчать на благородных собак, осудить их аристократическое высокомерие. Из того же чувства фронды Мурр вступает в кошачье общество — буршеншафт. Однако осторожный и благопристойный Мурр спешит предупредить своих читателей, что ни о каком запрещенном ордене здесь не может быть разговора: «Наш союз основывался единственно на сходстве убеждений. Ибо вскоре объявилось, что каждый из нас предпочитает молоко воде и жаркое хлебу».

Описание ночных сборищ кошачьих буршей с попойками, пением песен, заздравными и надгробными речами, гимнастическими занятиями, любовными похождениями, драками и дуэлями — всем, чему отдал юношескую дань Мурр,— является смелой и острой пародией на пресловутые немецкие студенческие союзы — буршеншафты. Возникнув в конце 10-х годов, они взбудоражили правительство и полицию, вызвали против себя шумные судебные процессы и преследования. Убийство студентом Зандом царского шпиона Коцебу было единственным активным, да и то бессмысленным актом буршеншафтов, так как оно свидетельствовало не о силе, а о слабости этой, проникнутой романтико-националистическим духом оппозиции буржуазной молодежи, которая не только на деле, но и в мыслях своих не покушалась на основы существующего строя. Не меньше смелости проявил Гофман в изображении смехотворно неистовых гонений, которым подвергают «свободолюбивых» котов верные стражи закона и порядка, чиновники-шпицы во главе с дворовым псом Ахиллесом.

Самые блестящие страницы в романе Гофмана связаны с сатирическим изображением княжества Зигхарствейлер.— «Какою мастерскою кистию,— восклицает Белинский,— изобразил Гофман почтенного князя Ириниуса, его комический двор и его микроскопическое государство!» [14]

Смешным и нелепым выглядит кукольное государство, управляемое кукольным монархом при помощи кукольного двора, тем более смешным и нелепым, что все эти мнимые величины — химера: «государство», границы которого можно было свободно обозреть в подзорную трубу, давно потеряло свою самостоятельность, так как князь Ириней «выронил свое игрушечное государство из кармана во время небольшого променада в соседнюю страну», т. е. спасаясь бегством от наполеоновских войск. Сам князь уже не управлял, а «видел наяву приятный сон», двор был не чем иным, как «деревянным остовом», который составляли вместе обергоф-

[14] В. Г. Белинский. Антология из Жан-Поля Рихтера.— Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 231.

мейстеры, гофмаршалы и камергеры, а все нити «кукольной комедии этого миниатюрного двора» держала в руках женщина «сомнительного происхождения» советница Бенцон, фаворитка князя, представительница бюргерского сословия. Прошлое Зигхарствейлера — это старый князь, которого небо не одарило ни умом, ни талантами; настоящее — это князь Ириней, «сиятельный олух», который в глупости своей надувался изо всех сил, чтобы уподобиться Людовику XIV, а в невежестве своем разыгрывает роль покровителя искусств; будущее — это молодой принц Игнатий: «осужденный на вечное детство, он был почти слабоумным». Такова краткая, но выразительная история целой династии немецких правителей.

С этим животным царством сталкивает Гофман своего любимого героя, скитальца и мученика, неистового романтика Иоганна Крейслера.

В ранних отрывочных очерках «Крейслерианы» автор стремился не столько воссоздать биографию великого музыканта, сколько представить его характер, его душевную трагедию. Здесь, в романе, несмотря на то, что биография Крейслера произвольно разорвана и перемежается с автобиографией кота Мурра, последовательно обрисована большая полоса жизни «странствующего энтузиаста» в тесной его связи с общественной средой, главным образом, с княжеством Иринея, куда его привел «голодный оппонент», роковая, неотвратимая необходимость.

Взвинченный, вечно терзаемый своей внутренней раздвоенностью, окруженный презрением и унизительным покровительством сиятельных дегенератов, Крейслер давно бежал бы из этого омута, если бы не его любовь, возвышенная любовь художника, к дочери советницы Бенцон, прекрасной Юлии, дружба мудрого и насмешливого распорядителя увеселений при дворе, мейстера Абрагама, и музыка, которой он мог отдаваться благодаря своей жалкой, но все же постоянной придворной службе. Но обстоятельства в конце концов принуждают его покинуть «столицу» княжества. Канцгеймское аббатство — последнее убежище, к которому приходит Крейслер в поисках счастья и гармонии.

Нетрудно заметить, что это аббатство представляет собою запоздалый отзвук Телемского аббатства Рабле, равно как монах Иларий, веселый и жизнерадостный регент монастырского хора, есть только отражение законченного представителя пантагрюэлизма брата Жана. Одним словом, перед нами новая утопия, но утопия, порожденная не гуманистической верой в светлое будущее человечества, а безнадежностью и отчаянием, искренним желанием видеть людей счастливыми и неверием в возможность этого счастья.

Канцгейм — не столько церковное учреждение, сколько веселое и счастливое содружество свободных художников, жизнь которых основана на свободе, дружбе и терпимости. Настоятель — человек лет сорока, «с одухотворенным мужественно-красивым лицом, с обращением, полным достоинства и привлекательности»,— сам не чужд земных удовольствий и умеет сочетать служение богу со свободой: каждый монах здесь предоставлен самому себе, своим привычкам и влечениям. «Одни, увлеченные различными науками, изучали их в уединенных кельях, а в это время другие беззаботно гуляли в парке и развлекались веселыми разговорами; одни, склонные к мечтательной набожности, постились и проводили время в постоянных молитвах, другие же наслаждались яствами за обильно уставленным столом и выполняли только те религиозные обряды, которые были предписаны правилами ордена; одни не желали покидать аббатства, другие же отправлялись в далекий путь или же, когда наступала пора, меняли длинное монашеское одеяние на короткую охотничью куртку и рыскали по окрестностям, став отважными охотниками». Но всех их, независимо от индивидуальных привычек и наклонностей, объединяло одно: чистая, бескорыстная любовь к музыке. Вокруг аббатства царила пре-

красная природа, покой, гармония, радость и изобилие, на всем лежала печать патриархальной идиллии.

Самым интересным представителем этого содружества являлся регент хора отец Иларий — человек, внутренне уравновешенный, полный здоровья, оптимизма и жизнеутверждающей силы, столь не похожий на романтических героев Гофмана. Отец Иларий — первый, кто признал в Крейслере «воплощение музыки»,— просто и радушно ввел его в монастырский круг, где мудрый аббат Хризостом вручил ему управление любимым искусством.

Мечта Крейслера о спокойной и плодотворной жизни в искусстве осуществляется, и душевные муки, которые не покидали его в прежней жизни, уже больше его не терзают. Недаром он называет аббатство островом спасения, на который его выбрасывает благосклонная судьба в грозную бурю. Он в центре внимания всего аббатства. Больше того, «ученые захлопнули свои книги, благочестивые сократили свои молитвы, все собрались вокруг Крейслера, которого они любили и чьи произведения они ценили больше всех остальных».

Впервые Гофман ищет свой идеал не в туманном царстве грез, а в жизни, но и здесь он вынужден прибегнуть к вымыслу, к утешительному самообману. Он создает свою утопию в то время, когда не только католическая церковь усилила свою реакционную деятельность, но и протестантское правоверие возвращалось к католицизму. И Гофман знает об этом. В канцгеймском аббатстве появляется эмиссар от римского папы, фанатик и мрачный аскет, в прошлом князь, развратник и убийца. Этот «духовный комедиант», по выражению скептика отца Илария, производит коренной переворот в порядках аббатства и прежде всего запрещает музыку.

Крейслер покидает аббатство. Круг его замкнулся. Он может начать свои странствования сначала, но на своем пути он будет встречать только то, что ему уже известно.

По замыслу писателя, герой его должен был кончить безумием. Но роман не был завершен: он навлек на автора подозрение в политической неблагонадежности, и Гофман предпочел оборвать повествование, сообщив в послесловии ко второму тому о преждевременной кончине «умного, образованного, философского и поэтического» кота Мурра.

Гофман с одинаковой решительностью критикует как дворянство, так и буржуазию. Он остается верным до конца мысли о том, что те, кто не обладает ни привилегиями, которые можно превратить в золото, ни золотом, за которое можно купить привилегии, должны сохранить независимость и от дворянина и от буржуа. Это прежде всего романтический художник, мужественно оберегающий чистоту и неподкупность своего искусства, и честный ремесленник, собственным трудом добывающий себе хлеб. Однако сознание того, что капитализм несет гибель не только ремеслу, но и искусству, заставляет Гофмана время от времени обращаться к прошлому, к периоду позднего средневековья, когда процветали ремесленные цехи, а «ремесло и искусство жили тесно рука об руку в благородном соревновании».

Лучшими произведениями Гофмана, посвященными этой теме, являются новеллы «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» («Meister Martin der Küfner und seine Gesellen», 1817) и «Мастер Иоганн Вахт» («Meister Johannes Wacht», 1822).

Обращаясь к прошлому, Гофман, в отличие от реакционных дворянских романтиков, отнюдь не призывает к его возрождению. Он говорит о прошлом с грустью и сожалением, но понимает, что оно невозвратимо, что история не делает попятных шагов. «Напрасно,— говорит он в «Мастере Мартине»,— ты будешь ждать того, что унесено вечно вращающимся колесом времени, и только в мечтах, навеянных памятниками, что с таким благо-

честием и силой создали старинные мастера, можешь ты воскресить прошлое, одно воспоминание о котором способно возбудить и тронуть до глубины души».

Гофман, неутомимо создававший образы маленьких, безвольных, мятущихся людей своего времени, втайне мечтал о здоровом, независимом, гордом человеке. Он находит такого человека в прошлом. Это бочар Мартин, лучший мастер имперского города Нюрнберга и старшина «почетного» цеха бочаров, его подмастерья, талантливые музыканты-певцы и искусные бочары Фридрих и Рейнгольд, это плотники Энгельбрехт и Вахт — последние могикане ремесленного средневековья.

В противовес своим пассивным, мечтательным, раздвоенным героям Гофман стремится создать образ человека деятельного, внутренне цельного, в котором «полная гармония связует все части физического и духовного существа в одно целое, так что все сливается в стройный музыкальный аккорд».

Свободные от фантастики и иронии, эти новеллы свидетельствуют о том, что Гофман шел от романтизма к реализму. И если «Мастер Мартин» по стилю представлял еще плоскую, написанную светлой пастелью и лишенную внутреннего движения статическую картину, то в «Мастере Иоганне Вахте» Гофман обнаружил искусство живого, реалистического образа, жизненно правдивого и убедительного характера. Впрочем, стремление показать величественным и идеальным то, что на самом деле не было ни тем, ни другим, заставило Гофмана прибегнуть к идеализации: он перегружал своих героев всевозможными добродетелями в ущерб их жизненной правдивости.

О повороте Гофмана в последние годы жизни к реализму писал Белинский. «Артист по натуре, поэт, живописец и музыкант, одаренный в высшей степени художественным смыслом,— как только познакомился он с романами Вальтера Скотта, тотчас понял и то, что это истинные произведения творчества, и то, что его собственные романы — незаконорожденные дети искусства. Тогда написал он лучшую свою повесть...— „Мастер Иоганнес Вахт", в которой уже не было ничего фантастического. Казалось, он решился идти новою дорогою; но было уже поздно; вскоре после того он умер, истощенный беспорядочным образом жизни» [15].

Гофман оказал большое влияние на творчество многих писателей не только немецких, но и других европейских стран. Однако изучение этого вопроса убеждает в глубокой справедливости слов Белинского, который, отмечая своеобразие и неповторимость творчества великого немецкого романтика, предупреждал писателей, что «...весьма опасно подражать ему: можно занять и даже преувеличить его недостатки, не заимствовав его достоинств» [16]. Такие выдающиеся писатели, как Бальзак, Жорж Санд, Диккенс, а у нас в России — Герцен, несмотря на положительное, подчас даже восторженное отношение к Гофману, в своей художественной практике остались верны избранному ими пути большого социального искусства, отражающего жизнь, чувства и передовые стремления своих народов. Зато влияние Гофмана в огромной степени сказалось с конца XIX и начала XX в. О таких писателях, как Бодлер, Оскар Уайльд, особенно Эдгар По, а из русских Ф. Сологуб, о многих символистах и эстетах можно сказать, что, испытав на себе воздействие Гофмана, они восприняли и даже преувеличили только те черты его воззрений и творчества, которые составляли его слабость, а не силу: фаталистический взгляд на жизнь, возвышение ис-

[15] В. Г. Белинский. Тереза Дюпойе.— Полное собрание сочинений в 13 томах, т. X, стр. 108.

[16] В. Г. Белинский. Сочинения князя В. Ф. Одоевского.— Полное собрание сочинений в 13 томах, т. VIII, стр. 315.

кусства над действительностью, интерес ко всему иррациональному, мистическому, наконец, сознательное дробление образа, т. е. разрушение того, что составляет природу всякого искусства.

Лучшие произведения Гофмана находят высокое признание во всем мире [17]. Не устарели его смелые сатирические сказки, в которых он «ядовитым сарказмом» казнил «филистерство и гофратство своих соотечественников» (Белинский), по-прежнему волнуют читателя рассказы о судьбе многих излюбленных героев писателя — немного смешных, но по-своему самоотверженных энтузиастов, противопоставляющих окружающей их пошлости не только любовь к искусству, но и свою моральную чистоту и высокое представление о человеческом призвании [18]. Многие новеллы и сказки Гофмана заслуженно заняли почетное место в детском чтении. Большой популярностью пользуется балет П. И. Чайковского «Щелкунчик», написанный на сюжет сказки Гофмана.

---

[17] В научной оценке творчества Гофмана большую роль сыграли работы литературоведов ГДР. См., например, H. G. Werner. E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar, 1962.

[18] Переводам произведений Гофмана на русский язык и оценке его творчества в русской критике посвящена книга: «Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы». М., 1964.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

ШАМИССО

Адельберт фон Шамиссо[1] (Adelbert von Chamisso, 1781—1838) родился в дворянской французской семье, владевшей поместьями и замком в Лотарингии. Когда началась революция, отец Шамиссо бежал с семьей из Франции и, надеясь на скорое возвращение домой, несколько лет вел кочевую жизнь эмигранта.

Вспоминая впоследствии об этом времени, Адельберт Шамиссо писал не без иронии к аристократическим претензиям своего родителя: «Как граф де Шамиссо, рожденный в замке Бонкур, прибыл я в Вюрцбюрг, где было решено, что я буду столяром; вместо этого, однако, стал я садовником и продавцом цветов в Байрейте; затем меня отправили как рисовальщика по фарфору в Берлин».

В Берлине судьба Адельберта Шамиссо резко изменилась: у его отца нашлись знакомства среди беглой французской знати, кормившейся при прусском дворе. Шамиссо стал пажем прусской королевы, затем прошел курс обучения в военной академии (бывшей, собственно, просто офицерским училищем). В 1798 г. Шамиссо — прапорщик в одном из прусских пехотных полков, стоявших в Берлине.

В 1801 г. родители Шамиссо, воспользовавшись разрешением Наполеона I, вернулись во Францию; но будущий писатель не последовал за ними. Этим он предопределил свою дальнейшую судьбу. Живя интересами немецкого общества, все более сближаясь с немецким народом, Шамиссо с каждым годом все в меньшей степени ощущал свою связь с Францией, все в большей степени становился немцем.

Однако Шамиссо не был удовлетворен немецкой действительностью. Он тяготился своим положением прусского офицера. Молодой человек с отвращением относился к муштре, к бесчеловечным порядкам, царившим в прусской армии. Отталкивало его и чванливое общество офицеров, которые видели в Шамиссо чужака и травили молодого француза. Много лет спустя Шамиссо, вспоминая с чувством ненависти и горечи службу в армии, рассказал, что в его ушах еще звучат грубые окрики начальства, особенно придирчивого к «французу». Вместе с тем на всю жизнь Шамиссо сохранил наивное уважение к прусской королевской семье, преданность офицера-дворянина династии, которой он присягал.

Чуждый военщине, молодой офицер сошелся еще в годы своей гарнизонной службы в Берлине с кружком молодых берлинских поэтов и философов, посещал берлинские салоны, известные либеральными настроениями. В Берлине завязалась и окрепла его дружба с Варнхагеном фон Энзе — выдающимся немецким литературоведом и критиком, поклонником Пушкина, покровителем молодого Гейне. Сблизился Шамиссо и с романтиком

[1] Писатель сам так называл себя. Подлинное его имя — Луи Шарль Аделаида фон Шамиссо (Louis Charles Adelaide von Chamisso).

де Ла Мотт-Фуке. Время, остававшееся от военной службы, Шамиссо отдавал самообразованию и занятиям литературой. Постоянное сотрудничество в «Альманахе муз», издававшемся отчасти на его личные средства, сделало молодого офицера известным в немецких литературных кругах.

Гарнизонная жизнь и занятия литературой были прерваны новыми историческими событиями.

Вести о разгроме Пруссии под Иеной дошли до Шамиссо в крепости Гамельн, где он стоял со своим полком. Освободившись от службы в прусской армии, Шамиссо уехал во Францию, там он встретился с родными и даже пытался найти себе место преподавателя в одном из провинциальных лицеев.

Столичная жизнь империи, бывшей в то время в зените славы, оттолкнула Шамиссо. «Нигде я не чувствовал себя до такой степени немцем, как в Париже»,— писал Шамиссо немецким друзьям.

Тем большую симпатию Шамиссо привлекла к себе французская писательница госпожа де Сталь, близким другом которой он стал. Ее отрицательное отношение к деспотизму Наполеона вызвало у Шамиссо глубокое уважение. По ее рекомендации Шамиссо прожил около полугода в Ваидее в доме французского филолога-любителя де Баранта (Шамиссо помогал Баранту в изучении немецкого языка и литературы), а затем последовал за госпожей де Сталь в Швейцарию, куда писательница была выслана Наполеоном, и помог ее бегству из Швейцарии из-под надзора наполеоновских сыщиков.

Вернувшись в 1812 г. в Германию, Шамиссо на 32-м году жизни стал студентом Берлинского университета. Он намеревался получить широкое естественно-историческое образование: за время пребывания во Франции и Швейцарии Шамиссо много занимался ботаникой и серьезно заинтересовался этой наукой. Его успешная работа в университете, сопровождавшаяся растущей известностью в ученых кругах Берлина, прервалась событиями 1812—1813 гг.

Бурный 1813 год Шамиссо провел в захолустной усадебке одного из своих знакомых, находившейся на уже освобожденной территории Пруссии. Там Шамиссо деятельно продолжал изучение немецкой флоры и вернулся к художественному творчеству. Именно в это время была написана повесть «Удивительная история Петера Шлемиля» («Peter Schlemihls wundersame Geschichte»), неожиданно принесшая Шамиссо широкую литературную известность, на которую он в то время не рассчитывал, видя в себе прежде всего ученого-ботаника. Летом 1815 г. он принял предложение участвовать в большой русской научной кругосветной экспедиции на корабле «Рюрик».

Из трехлетнего плавания Шамиссо вернулся в 1818 г., обогащенный новыми наблюдениями, новыми сведениями о социальных и экономических отношениях современности. За время плавания Шамиссо видел Скандинавию, Россию, Англию, страны Латинской Америки, тогда еще только начинавшие борьбу за свою самостоятельность, Русскую Америку.

Издание книги «Кругосветное путешествие на бриге „Рюрик“» («Reise um die Welt auf der Brigg Rurik», 1821) сделало Шамиссо известным не только в широких читательских кругах, где эта книга вызвала внимание как произведение автора «Петера Шлемиля». Географические и этнографические сведения, собранные Шамиссо, придавали его книге значительную ценность в глазах немецких ученых.

В течение 20-х и 30-х годов Шамиссо служит в различных научных учреждениях Берлина, занимаясь преимущественно ботаникой. Вместе с тем именно в эти годы, живо отзываясь на явления современности, Шамиссо пишет лучшие стихотворения, становится одним из популярных немецких поэтов.

Адельберт Шамиссо

Рисунок Ритшеля. Ксилография Ольдермана

В 1831 г. Шамиссо издает сборник стихотворений, имевших широкий успех. Мелодичные, полные искреннего чувства лирические стихи Шамиссо полюбились немецким музыкантам, его современникам: музыку к ним писали Шуберт, Шуман и другие композиторы. «Народ поет мои песни»,— с гордостью писал Шамиссо в 1832 г. В том же году он приступает к изданию в Берлине журнала «Немецкий Альманах муз» («Der deutsche Musenalmanach»). В этом журнале Шамиссо начинали свой славный литературный путь крупнейшие представители передовой немецкой поэзии 20—30-х годов — Фрейлиграт и Гейне. Молодой Маркс посылал туда свои юношеские стихи, это обстоятельство само по себе является положительной характеристикой журнала Шамиссо.

Шамиссо внимательно следил за событиями, происходившими во Франции. Реакционная политика французской монархии вызывала его многократное и резкое осуждение.

Еще раз побывав в Париже в 1825 г., Шамиссо вынес из этой поездки глубокое отвращение к французской реакции. Навсегда испортились отношения Шамиссо с его братом, жившим во Франции и поддерживавшим Бурбонов.

В эти годы изменяется отношение Шамиссо и к Наполеону I. Не отказываясь от осуждения его деспотизма и милитаризма, Шамиссо противопоставляет его монархам Священного союза, пигмеям реакции, пытающимся задержать ход развития общества. Новый, не столь односторонний, как

прежде, взгляд Шамиссо на Наполеона нашел отражение в стихотворениях «Сон» (1828), «Мечтателю» (1829) и в драматическом отрывке «Смерть Наполеона» («Der Tod Napoleon's», 1827). Положительное отношение Шамиссо к Наполеону — разрушителю феодальных монархий в Европе — еще больше подчеркивает отличие Шамиссо от реакционных романтиков, от официальных идеологов реакционной Пруссии.

Июльская революция 1830 г. вызвала искреннее и горячее восхищение непосредственного и порывистого Шамиссо: он приветствовал свержение Бурбонов и вызвал своими восторгами резкие нарекания со стороны немецких филистеров. В стихотворении «Memento» (1830) Шамиссо, изображая бегство короля Карла X, угрожал гневом народов всем монархам Европы.

Именно в 30-х годах складываются либерально-демократические взгляды Шамиссо. Однако творчество писателя было несравненно шире его политических воззрений. Последняя книга Шамиссо, выпущенная незадолго до смерти,— книга переводов из Беранже («Aus Béranger», 1838).

Первый период творчества Шамиссо, охватывающий немногим более десяти лет, заканчивается около 1813 г. Прошедший через влияние иенской и гейдельбергской романтики, Шамиссо уже в молодые годы вырабатывает и свое мировоззрение — противоречивое, эклектическое, сложившееся под воздействием не только романтиков, но и французских просветителей и Гете, и свою эстетику, в которой ясно звучит жизнеутверждающее, радостное начало.

В поэзии молодого Шамиссо преобладают любовные мотивы, нередко тяготеющие к характерному для немецких романтиков жанру песни. Наряду с любовной лирикой молодой Шамиссо охотно обращается к поэзии природы, к лирике философской.

Звучат в поэзии молодого Шамиссо и трагические ноты одиночества, растерянности перед бурной и сложной эпохой. Противоречия, сказавшиеся в лирике Шамиссо, нашли отражение и в других его ранних произведениях. Его драматический отрывок «Фауст» («Faust», 1803) заканчивается самоубийством Фауста, не умеющего выбрать между духом добра, убеждающим его в целесообразности и закономерности человеческого существования, и духом зла, проповедующим мрачный взгляд на общество и на роль личности в нем.

Но уже в «Сказке Адельберта» («Adelbert's Fabel», 1806) мучительное ощущение глубокого разлада с действительностью завершается выражением твердой веры в закономерность ее развития.

Эти мысли Шамиссо высказаны в туманной аллегорической форме, но мужественная и простая концовка сказки раскрывала сущность процесса, происходившего в молодом поэте,— процесса приближения к действительности, ее приятия: «Тут пробудился он, и лицо его было повернуто к солнцу, встающему на Востоке».

Образ встающего солнца, образ зари, сменяющей долгую и мрачную ночь, постоянно встречается в поэзии Шамиссо, проходит через все его творчество; этот излюбленный образ поэта имеет совершенно определенный философско-политический смысл — в нем Шамиссо выражает свою веру в победу прогрессивного исторического начала над феодальной реакцией.

К тому же времени, что и «Сказка Адельберта», относится незаконченная драма «Наследие Фортуната» («Fortunati Glückssäckel und Wunschhütlein»). В ее основу Шамиссо положил сюжет старой немецкой народной книги XVI в. Герой Фортунат был счастливым обладателем никогда не скудеющего кошелька и шапки-невидимки. Эти сокровища достались сыновьям Фортуната. Их приключения и составляют содержание драмы Шамиссо. Сюжет старого народного предания использован Шамиссо для

Фарнгаген фон Энзе
Рисунок Дица. 1839

того, чтобы в сатирическом виде показать придворное общество, преклоняющееся перед всесильным кошельком Фортуната и тем, в чьих руках он находится.

Шамиссо попытался создать драму, воспитывающую в зрителе критическое отношение к немецкой действительности, к немецким правящим классам. «Наследие Фортуната» — ранний драматический набросок того замысла, который позже был осуществлен в повести «Петер Шлемиль».

Шамиссо вернулся к работе над этим замыслом через шесть лет, и «Петер Шлемиль» может считаться последним и наиболее значительным произведением первого периода творчества Шамиссо. К тому времени, когда Шамиссо начал работу над повестью «Петер Шлемиль», он был уже умудрен опытом событий 1806—1812 гг.

Развитию критического взгляда Шамиссо на современное европейское общество немало способствовало его знакомство с известным мыслителем и ученым Сисмондо Сисмонди. Шамиссо сблизился с ним в Швейцарии и с глубоким вниманием отнесся к работам этого экономиста, представителя романтической критики возникавших капиталистических отношений.

Повесть Шамиссо начинается изображением резких социальных контрастов современного европейского общества. Бедняк Петер Шлемиль, пытающийся снискать покровительство всесильного богача Томаса Джона, особенно остро чувствует свою нищету в роскошной усадьбе Джона, затерянный среди толпы нарядно одетых дам и господ, льстиво льнущих к богатому британцу.

Среди пестрой свиты богача Джона Шлемиль замечает скромного человека в сером камзоле, который затем пугает бедняка Петера своим сказочным всемогуществом: этот «услужливый господин, похожий на конец нитки, выскочившей из портновской иголки», вытаскивает из кармана своей будничной одежды все, что бы ни пожелало общество, окружающее Джона: лошадей с каретой, огромный ковер, палатку, под которой находят себе приют все гости Джона.

Человек в сером камзоле оказывается дьяволом — всемогущим господином Джонов и им подобных. Он уговаривает бедняка Шлемиля продать ему свою тень — взамен чего Шлемиль получает сказочный кошелек, в котором не переводится золото. Шлемиль становится богачом. Сначала он чуть не теряет рассудка от счастья. Он окружен роскошью и подобострастием, ему служит целый штат холопов, во главе которого становится проныра Раскаль [2], обкрадывающий своего великодушного господина.

Однако существование Шлемиля с каждым днем все более омрачается. Оказывается, отсутствие тени делает его в глазах других людей подозрительным, отталкивающим субъектом. Все, кто догадывается о том, что Шлемиль не имеет тени, начинают к нему относиться с презрением и враждой. Мучимый этим, Шлемиль пытается найти и вернуть свою проданную тень, но «серый человек» ставит перед ним еще более жестокое условие: он вернет тень Шлемилю, если тот отдаст взамен свою душу.

Шлемиль отказывает черту и хочет силой вернуть свою тень. Но всесильный враг побеждает: он разбивает счастье Шлемиля, отнимает у него Минну, которая вынуждена выйти замуж за негодяя-лакея Раскаля. Однако, как ни ужасны несчастья, обрушивающиеся на Шлемиля, он не желает купить брак с Минной ценой еще большего закабаления у черта, ценою отказа от души.

Наконец, Шлемиль понимает, как он может отвязаться от постылого беса: он бросает в лицо дьяволу его кошелек и тем покупает себе свободу. Шлемиль — снова бедняк.

На последние гроши он приобретает пару поношенных сапог — его обувь разбилась за время долгих скитаний. Купленные сапоги оказываются сказочными семимильными сапогами; обладая ими, Шлемиль может странствовать по всей земле, забыть о своих страданиях и о разлуке с Минной.

Странник Шлемиль становится страстным естествоиспытателем, ученым, стремящимся изучить жизнь Земли под любой ее широтой. Послушные семимильные сапоги носят Шлемиля по всем странам мира — от полюса к тропикам. Знание утешает Шлемиля в его горестях; в своих научных занятиях он видит цель жизни. К своей радости, он убеждается в том, что верная Минна по-прежнему любит его: он дорог ей не как богатый граф Петер, соривший деньгами, а как отзывчивый и благородный человек.

Сказка Шамиссо заканчивается не банальным торжеством «добра» над «злом». Жизнь Шлемиля и Минны непоправимо испорчена вмешательством «серого человека» и его проклятым золотом. Шлемиль, утешающийся тем, что он еще послужит человечеству своими научными открытиями, одинок и стоически спокоен, но несчастлив.

В конце своего повествования Шлемиль предостерегает читателей: пусть его судьба, судьба человека, соблазнившегося золотом, будет для них уроком.

Заслуживает внимания ироническое снижение образа черта. Скучный господин в сером, безлично вежливый и вместе с тем цинически жестокий,

---

[2] Вор, разбойник (англ.).

пересыпающий свою речь французскими словечками, очевидно, должен, по замыслу Шамиссо, воплотить в себе всю жестокую будничную прозу побеждающих буржуазных отношений — пошлую и обыденную, но от того не менее отталкивающую и страшную для Шамиссо власть денег.

В концовке повести, гуманистической, но весьма расплывчатой и условной, сказались иллюзии Шамиссо. Петер отнюдь не мечтает о возвращении к патриархальным отношениям, разрушенным капитализмом; далек он и от прогрессивных утопий начала XIX в., с которыми Шамиссо познакомился во время пребывания во Франции и Швейцарии. Шлемиль стремится так устроить свою жизнь в этом мире, чтобы не испытывать унижающую и развращающую человека власть золота. Иллюзорный путь к такой самостоятельности открывается Шлемилю в виде его занятий наукой, которые не только составляют единственную его радость в жизни, но и приносят пользу человечеству.

В истории Шлемиля, потерявшего свою тень, многие писатели увидели романтически смелое изображение человека, обокраденного и приниженного властью денег, страдающего в корыстном мещанском мире. Великий немецкий писатель Т. Манн в статье «Шамиссо» (1911) отметил, что «тень» в «Петере Шлемиле» стала символом буржуазной солидности. О ней упоминают всегда в связи с деньгами, как о том, что недостойно уважения. Т. Манн предполагает, что в «Шлемиле» отразилось болезненное ощущение Шамиссо, чужака в родной земле, который «повсюду наталкивается на издевку и презрение, особенно со стороны тех самых людей — толстых, откормленных, солидных, тех, кто отбрасывает широкую тень...» [3]

На повесть Шамиссо обратил внимание Горький, увидевший в Шамиссо одну из характерных фигур немецкой литературы начала XIX в.

Переход ко второму периоду творчества Шамиссо наметился в те годы, когда он, путешествуя на «Рюрике» и ведя научные наблюдения, обдумывал и осмыслял современные события — окончательное поражение Наполеона, создание Священного союза, первые вспышки новых освободительных движений.

Многие страницы книги «Кругосветное путешествие на бриге „Рюрик“» свидетельствуют о растущей неприязни Шамиссо к политике Священного союза.

Подолгу оставаясь в гаванях Южной Америки, Шамиссо имел возможность наблюдать ход борьбы ее народов против господства испанской монархии, поддерживаемого Священным союзом. Главы книги, посвященные описанию Южной Америки, рассказывают о жестоком правительственном терроре и о мужестве патриотов — участников восстаний против испанской королевской власти.

Шамиссо откровенно поверял свои настроения в письмах на родину. «Мужчин тут почти нет,— писал Шамиссо,— они в Буэнос-Айресе под знаменами отечества или в тюрьмах. Здесь торжествует Кобленц» [4], т. е. самая черная и мстительная, но обреченная реакция.

Хищническое хозяйничанье европейцев в Тихом океане вызывало у Шамиссо возмущение. Подробно знакомя читателей с жизнью тогда еще почти не исследованных Сандвичевых островов, Шамиссо отзывался с глубоким уважением о смелости и свободолюбии их населения, племен, отстаивавших в неравном бою с европейскими хищниками свою независимость. Особенно заинтересовался Шамиссо гавайцами. Он подружился с лоцманом-гавайцем, плававшим на «Рюрике», и настойчиво изучал язык

---

[3] Томас Манн. Собрание сочинений в 10 томах, т. 9. М., 1960, стр. 475.

[4] A. von Chamissos Werke, Bd. 6. Berlin, 1856, S. 39. Кобленц — город на Рейне, где в годы Французской революции находился центр контрреволюционной эмиграции.

гавайцев. Результатом этих занятий была статья Шамиссо «О гавайском языке» («Über die hawaiische Sprache», 1837), содержащая немало ценных наблюдений.

Шамиссо близко сошелся с русскими офицерами Шишмаревым и Захарьиным, которые тепло отнеслись к немецкому ученому. В книге даны живые характеристики этих бывалых, прекрасно знающих свое дело русских моряков, внушавших писателю чувство дружеского уважения выдержкой, знаниями и характером.

Шамиссо много пишет о русском матросе, о его хладнокровной храбрости и опытности, его доброте и прямоте; Шамиссо всегда находит точные и запоминающиеся слова; и книга, и письма его свидетельствуют о том сильном впечатлении, которое произвел на писателя простой русский народ.

Немало сказано в книге Шамиссо о Русской Америке — о расширяющихся русских владениях на Аляске, о выходе русских земледельцев и моряков в Калифорнию; Шамиссо подробно описывает трудности, которые приходится преодолевать русским и их союзникам индейцам-алеутам в упорной борьбе за освоение пространств Русской Америки и ее колоссальных естественных богатств.

Видел Шамиссо и другие стороны русской жизни, открывшиеся ему, хоть и неполно, но зато с трагической остротой. Писатель с глубоким сочувствием говорит о положении русского крепостного крестьянства, пересказывает историю повара — крепостного, бежавшего с корабля, когда «Рюрик» стоял у берегов Южной Америки, и затем выданного русским властям.

Шамиссо использовал пребывание в русской среде для упорной работы над изучением русского языка и значительно продвинулся в этом отношении. Его перевод — переработка думы Рылеева «Войнаровский» и стихотворное изложение народной русской повести «Шемякин суд» свидетельствуют и об основательном знании русского языка и об умении выбрать в русской литературе произведения с острой общественной тенденцией.

«Кругосветное путешествие на бриге „Рюрик“» — заметное явление в истории немецкой прозы начала XIX в. Простота и богатство языка, критическая тенденция в изображении политики правящих классов современного общества, сочувствие освободительным движениям, запоминающиеся портреты простых людей — русских и немецких моряков,— все это черты уже нарождающейся немецкой реалистической прозы. Особую прелесть повествованию Шамиссо придает чувство юмора, присущее писателю: оно оживляет многие эпизоды, особенно сцены корабельной жизни.

О дальнейшем развитии черт реализма в творчестве Шамиссо свидетельствовали его новые стихотворения, которые стали появляться в немецкой печати после его возвращения из кругосветного плавания. Только теперь пришла зрелость Шамиссо-поэта, создававшего одно за другим лучшие свои произведения.

Все больше места в них занимала современность, все прямее Шамиссо говорил в своих стихах о том, что он приветствует процесс разрушения старой феодальной Европы. В сжатом, но отчетливом виде эти настроения поэта отражены в одном из его лучших стихотворений — «Замок Бонкур» (1827).

Шамиссо вспоминает о родном поместье, о старом рыцарском гнезде, высившемся над полями Лотарингии. Он с любовью восстанавливает его образ — башни, старинные замшелые ворота с гербом, выложенный каменными плитами двор; он видит окошко комнаты, где был рожден; вспоминает старое дерево, тянувшееся ветвями к этому окну. Но это старое феодальное гнездо разрушено революцией, стерто с лица земли. Там, где высились его стены, теперь проходит плуг земледельца.

Карикатура Э. Т. А. Гофмана на кругосветное путешествие Шамиссо

С искренностью настоящего поэта Шамиссо приветствует труженика, обрабатывающего в поте лица своего землю, когда-то принадлежавшую предкам Шамиссо.

Благословляю я землю,
Благословляю плод,
И дважды благословляю
Того, кто за плугом идет.

Пер. Д. М.

Это сильное взволнованное стихотворение завершается романтическим образом одинокого поэта.

А я с неразлучной лютней
Своей дорогой сверну:
Я с вольною песней буду
Бродить из страны в страну.

Пер. Д. М.

Концовка как бы отстраняет поэта — «вольного певца» — от народа, которому он от всей души — в это нельзя не поверить — послал свое благословение.

Стихотворение «Нищий и его собака» (1827) повествует о трагической кончине бедняка; из его монолога видно, что это — старый солдат, который не боялся смотреть смерти в глаза на поле битвы, но многолетняя нужда доводит его до самоубийства.

Насколько лирично и приподнято звучит «Замок Боникур», написанный широким и вольным стихом (так называемым «паузником», с двумя рифмами на четыре строки), настолько энергичны, отрывисты и резки парные строфы «Нищего и его собаки». Ясно выраженная цезура делает стих особенно ритмичным.

Горький монолог бедняка пересыпан грубоватыми обыденными выражениями; старый нищий говорит у Шамиссо своим языком: без всякой аффектации поэт использует и незамысловатый бранный лексикон наро-

да, не смакуя его как экзотику, а просто употребляя его по художественной необходимости, передавая гнев и ярость бездомного старика, которого заставляют расстаться с единственным близким ему существом — верным псом.

В стихотворении «Старая прачка» Шамиссо рассказывает о печальной участи старой крестьянки, продолжающей тяжко трудиться, невзирая на преклонный возраст. Последняя ее работа — саван, который она сама себе шьет, не надеясь, что кто-нибудь позаботится о ее похоронах: вскормленные ею дети разбрелись по свету, муж умер, и она одна коротает свой век. Можно с уверенностью сказать, что в те годы ни один немецкий поэт так не писал о жизни немецких тружеников.

Самое сильное стихотворение Шамиссо о народной доле — «Инвалид в доме для умалишенных» (1827).

Участник Лейпцигского сражения — трехдневной «битвы народов», закончившейся разгромом французов,— вспоминает в палате для душевнобольных, как получил он рану, превратившую его в калеку. Он очнулся в больнице, связанный, под присмотром угрюмых и жестоких сторожей; во время припадков они бьют и мучают его — ветерана освободительной войны 1813 года, борца за свободу Германии. Так проходит его жизнь — то в бреду, то в страхе.

Кричу я: «а где ж Свобода?
Кровью я купил ее!»
Но меня ударом плетки
Свалят вновь в небытие.

Пер. Д. М.

Ни один из немецких поэтов, современных Шамиссо, не создал такого трагического образа, в котором обобщена была бы суть событий 1813 г.: народ, кровью которого была куплена победа под Лейпцигом и десятки других побед, приведших к освобождению Германии от французской оккупации, оказался после окончания войны обманутым, преданным, закрепощенным еще хуже, чем накануне событий 1813 г.

Но Шамиссо сумел показать народ не только в нищете и горе. Он ощущал героику освободительной борьбы народов Европы против реакционных режимов, и лучшие его стихи 20—30-х годов посвящены этой благородной теме.

В большом стихотворении «Республиканец» (1834) Шамиссо попытался воспроизвести события Июльской революции в Париже, показать доблестный французский народ, с оружием в руках выступивший против ненавистной Реставрации. Все стихотворение насыщено романтикой баррикадной борьбы. Однако, отражая либеральные иллюзии Шамиссо, звучные терцины «Республиканца» кончаются здравицей в честь Луи Филиппа.

Стихотворения «Поэт», «Братья», «Мученики», «Спасенные», «Трупы», «Софья Кондулимо и ее дети» посвящены событиям греческой освободительной войны. Изобразив зверства турецких карателей на острове Хиосе, так называемую хиосскую резню, Шамиссо показал и месть, обрушившуюся на турок. В стихотворении «Канарис» он запечатлел подвиг славного греческого патриота, зажегшего и взорвавшего турецкие суда во вражеском порту. В двух больших стихотворениях — почти поэмах — «Речь старого воина» («Rede des alten Kriegers») и «Долина смерти» («Das Mordtal») восславил Шамиссо мужество американских индейцев, упорно сопротивлявшихся беспощадной политике истребления. Создавая эпические образы индейских воинов, Шамиссо подчеркивает их благородство в сравнении с жестокостью и подлостью завоевателей-янки.

Заслуживает особого внимания тот факт, что наиболее живой образ борца против феодальной реакции создан в двух поэмах, печатавшихся

под общим заглавием «Изгнанники» («Die Verbannten», 1831), в которых Шамиссо попытался коснуться истории русского освободительного движения. Первая из них «Войнаровский» — перевод-переделка «думы» Рылеева; вслед за Рылеевым Шамиссо ошибочно принял авантюру Мазепы, предателя интересов украинского народа, за свободолюбивое выступление против русского царизма и, увлеченный художественными достоинствами рылеевской поэзии, постарался с возможной полнотой передать немецкому читателю идейное содержание и характер образов «думы» поэта-декабриста.

Большой интерес представляет вторая поэма — «Бестужев», посвященная участнику декабрьского восстания. Образ ссыльного декабриста, не сломленного ни судом, ни суровыми условиями ссылки, стоит в центре этого эпизода.

Шамиссо услыхал об Александре Бестужеве-Марлинском от немецкого ученого-путешественника Эрмана, который познакомился с ссыльным в Сибири. Шамиссо, с глубоким волнением узнавший в свое время о событиях 14 декабря 1825 г., увидел в судьбах Войнаровского и Бестужева сходство, понятое им как выражение традиции освободительной борьбы русского народа; век за веком идет эта борьба — но ни расправы, ни ссылки не властны потушить в русском народе жажду свободы, ненависть к самодержавию.

В поэме Шамиссо Бестужев прямо называет поэму Рылеева первой песнью о борцах против самодержавия, первым проклятием царизму. Героем второй песни будет сам Бестужев: он просит Эрмана, чтобы тот, выбравшись из царской России, рассказал о нем на своей родине.

Поведай дома обо мне поэту.
Пусть в песне оживу, убитый тут,
И песнь вторая прогремит по свету!
Но третью песню не теперь споют.
Да славится, кто третью песню сложит,
Та третья песня будет: *месть и суд.*

Пер. Д. М.

И когда Бестужев произносит свои пророческие слова, в небе вспыхивает зарево; это северное сияние, которое, кажется, заставляет пылать ледяной небосвод над якутскими снегами.

Так видением пожара, охватывающего крепостную империю Романовых, заканчивает свою поэму Шамиссо, сложивший «вторую песню» о русском освободительном движении как бы вслед за Рылеевым с его «думами».

«Изгнанники» — одна из вершин героической поэзии Шамиссо. В этих двух произведениях особенно полно раскрываются особенности творческого метода поэта, сочетание реалистической тенденции, сказавшейся в выборе темы, в картинах природы, в героях стихотворения,— и той романтики революционно-освободительной борьбы, которая окрашивает и все произведение, и его финал — мечту о победе революции в России.

Как и многие другие произведения Шамиссо, «Изгнанники» написаны терцинами. Обращение поэта к этой форме понятно. Терцина была для Шамиссо освящена примером Данте как великого политического поэта. Ценил Шамиссо и политические терцины Байрона. Создавая свои эпические повести в стихах о героях освободительной борьбы 20—30-х годов, Шамиссо стремился найти для этого подходящую форму — суровую, насыщенную и образами, и политическим пафосом, то обвиняющую, то звучащую должной хвалой мужественным борцам. Сравнение сдержанных и могучих терцин Шамиссо с плавно и легко развертывающейся лирической мелодией стихотворения «Замок Бонкур» дает представление об очень широком диапазоне поэтического мастерства Шамиссо.

Говоря о стихах Шамиссо, богатых конкретными жизненными подробностями и реальными общественными мотивами, нельзя забывать о том, что через все творчество Шамиссо — то затухая, то вновь пробуждаясь — проходит и романтическая тема одиночества, вдруг вспыхивающего страха перед непостижимыми и вечными законами жизни и смерти. Наметившись еще в лирике молодого Шамиссо и прозвучав в судьбе Шлемиля, тема эта усилилась в поэзии стареющего Шамиссо и особенно ясно проявилась в поэме «Салас и Гомес» («Salas y Gómez»).

Шамиссо вспоминает, как «Рюрик» бросил однажды якорь у скалистого необитаемого островка Салас и Гомес. Высадившись, путешественники нашли на нем умирающего старика, скончавшегося на их руках. Его заметки, нацарапанные острыми раковинами на каменных плитках, рассказали о пятидесяти годах одиночества, проведенных им на острове, куда забросило его кораблекрушение. Сначала он мечтал о возвращении к людям, потом так отвык от них и так замкнулся в себе, что ему уже страшно думать о возможной встрече с людьми: что он будет делать среди них, всем чужой и всеми забытый? Он ждет только смерти, которая избавит его от самого себя. Трагическая робинзонада отшельника с острова Салас и Гомес, одиноко влачащего свои дни на бесплодной скале, затерянной в океане, полна стоического отчаяния.

Лирика Шамиссо популярна в немецком народе, чему способствует большое количество музыкальных произведений, написанных на его тексты. Наибольшей известностью пользуются любовная лирика Шамиссо, а также стихотворения, написанные на темы, связанные с жизнью семьи. Поэт умеет просто и задушевно рассказать о человеческих чувствах, о бесчисленных маленьких и больших заботах, которые волнуют каждого человека в его обыденной домашней жизни. Нередко стихам Шамиссо свойственна известная сентиментальность, но здесь поэт отвечал широко распространенным в Германии вкусам и потребностям.

Мировую известность приобрел лирический цикл Шамиссо «Любовь и жизнь женщины» («Frauen-Liebe und Leben», 1830), положенный на музыку Р. Шуманом.

Поэтический словарь Шамиссо, как и своеобразие его поэтической метрики, во многом предвосхищающей метрику Гейне, обнаруживает следы постоянного и внимательного изучения немецкой народной поэзии.

Охотно обращался Шамиссо и к ее сюжетам. Под названием «Немецкие народные предания» Шамиссо создал цикл баллад, которые являются стихотворным переложением популярных старинных немецких сказок и преданий. Выбор поэта пал на те из них, в которых особенно ясно отразился гуманизм народного творчества.

Общий характер эпического начала в поэзии Шамиссо обнаруживает, насколько глубоко и вдумчиво изучал поэт сокровища немецкой народной поэзии. Шамиссо стремится к тому, чтобы его поэмы и баллады были изложены просто, понятно, логично, поучительно; этому последнему обстоятельству поэт придавал немало значения, верно подметив в немецкой народной песне и сказке тенденцию к поучению, к подчеркиванию определенных морально важных сторон сюжета.

В тесной связи с его интересом к народному творчеству и с его сочувствием к освободительному движению во Франции находится его любовь к поэзии Беранже. Над переводами из Беранже Шамиссо трудился в течение долгих лет, перерабатывал и совершенствовал их и познакомил немецкого читателя со многими из лучших песен великого французского поэта; среди них «Жан», «Старый капрал», «Муравьи», «К моим друзьям — девяти министрам», «Рыжая Жанна». К сожалению, переводы Шамиссо из Беранже хотя и отличаются поэтичностью, но являются все же в большей степени переработкой песен, причем Шамиссо обеднял общественный

смысл народной поэзии Беранже, сглаживая острые углы, снимая резкие выражения.

Большой интерес представляет вступительная статья Шамиссо к сборнику его переводов из Беранже («Aus Béranger», Vorrede, 1838). В ней Шамиссо называл песню «органом мнения народного» и призывал немецких поэтов помнить об этом.

Беранже, в понимании Шамиссо,— «народный поэт Франции». Его народность Шамиссо видел в том, что Беранже «преследовал беспощадной насмешкой подонки империи, вновь появившийся призрак дряхлого феодализма, придворных, иезуитов, властолюбивое и алчное духовенство. Независимый в такой же степени, как и неподкупный, он был закаленным волонтером среди передовых бойцов, оказывавших сопротивление реакции» [5].

Восхищенно рассказывая о Беранже немецкому читателю, Шамиссо передавал слова поэта, сказанные им самим о своей поэзии: «Мои песни — это я сам, народ — моя муза».

Вместе с тем Шамиссо утверждал, что время Беранже-поэта прошло вместе с завершением борьбы против Реставрации, что в 30-х годах Беранже как поэт уже не столь значителен и своеобразен, не играет той роли, какую играл он во французском обществе до 1830 г. Шамиссо не рассмотрел новых тем, которые все настойчивее звучали в песнях Беранже и делали его обличителем июльской буржуазной монархии. Это мнение Шамиссо зависит от его общего ложного представления об июльской монархии: Шамиссо не смог подняться до понимания ее буржуазного характера.

Шамиссо ставил вопрос о народности и в немецкой поэзии. Этой важнейшей проблемы он касается в рецензии на сборник стихов Фрейлигрmaта («Gedichte von Ferdinand Freiligrat», 1838). Весьма примечательна общая характеристика эпохи, которую дает Шамиссо в начале этой рецензии: «В наше время,— пишет он,— массы принимают участие как в политической жизни народов, так и в науке, и в искусстве» [6].

Гейне и Фрейлигрaт, с точки зрения Шамиссо, выдвигаются в немецкой поэзии 30-х годов как наиболее значительные современные немецкие поэты, оказывающие сильное влияние на настроение общества, ставящие в своем творчестве острые вопросы современности. Он называл молодого Гейне «маленьким Байроном», а Байрона Шамиссо считал величайшим поэтом современной Европы.

В истории немецкой литературы XIX в. Шамиссо занимает особое и важное место.

Романтическая и просветительская тенденция тесно переплетались в поэзии Шамиссо и сказывались в течение всего его сложного пути, который сблизил зрелого Шамиссо с зарождавшимся критическим реализмом. Молодой Энгельс, ценивший творчество Шамиссо, обратил внимание на его своеобразие: «У Шамиссо,— писал он,— преобладают то фантазия и чувство, то холодный рассудок; в терцинах, в особенности, видимость совершенно холодная и рассудочная, но под нею слышится биение благородного сердца» [7].

Подвергая критике немецкий реакционный романтизм, Гейне замечал: «Адельберта фон Шамиссо мне, собственно, не приходится здесь касаться; хотя в качестве современника романтической школы он принимал участие в ее движениях, сердце этого писателя так чудесно помолодело за последнее время, что он перешел к совершенно новым тональностям, проявил себя как один из самых своеобразных и значительных современных поэтов и гораздо больше принадлежит молодой, чем старой Германии» [8].

[5] A. von Chamissos Werke, Bd. II, S. 118.
[6] Там же, стр. 359.
[7] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II, стр. 45.
[8] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 266.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ В 1810—1820 ГОДАХ

ЭЙХЕНДОРФ

Гейдельбергские романтики оказали воздействие на все романтическое движение в Германии. Под их влиянием развилось творчество Уланда и его тюбингенского кружка, впоследствии названного «швабской школой» романтиков. К гейдельбергскому кружку тянулись молодые поэты из других немецких земель.

Одним из талантливых последователей «гейдельбержцев» оказался Иозеф фон Эйхендорф (Joseph Freiherr von Eichendorf, 1788—1857). Потомок старинного дворянского рода, Эйхендорф вырос в Силезии, в юнкерской среде, воспитавшей его в духе католицизма и аристократической нетерпимости. В 1807 г. студент Эйхендорф перевелся в Гейдельберг, где попал под влияние Герреса, к тому времени настроенного крайне реакционно. Самый молодой среди «гейдельбержцев» Эйхендорф получил от друзей поэтическое имя «Флоренс» — «Цветущий».

В 1808—1810 гг. он жил то в Париже, то у себя в именье. Антифранцузские настоения консервативной части немецкого дворянства коснулись и Эйхендорфа; в 1810 г. он уехал в Вену, где сблизился с общественными деятелями, еще раньше перешедшими на австрийскую службу. Среди них был Фр. Шлегель, также оказавший воздействие на Эйхендорфа.

В течение 1813—1816 гг. Эйхендорф был на прусской службе, которую начал в рядах так называемых стрелков Лютцова — привилегированном отряде, состоявшем из знати и богатого бюргерства.

На этом закончилась яркая полоса жизни и потянулись годы службы в чиновничьем прусском аппарате, к чему Эйхендорф относился с глубокой серьезностью.

В Берлине произошло сближение Эйхендорфа с Мендельсоном-Бартольди, положившим на музыку многие песни Эйхендорфа.

Наследие Эйхендорфа велико. Кроме стихотворений, он писал романы, новеллы, драмы, историко-литературные статьи. Пятьдесят лет творческого пути — от 1808 г. до 1857 — дают картину эволюции писателя, в которой намечаются три этапа: первый — примерно до 1818—1819 гг., второй — до 40-х годов, и третий — связанный с изменениями в немецкой действительности, происходившими в 40-е годы.

Политические взгляды Эйхендорфа ясны. Он в первых стихах и в стихотворении, написанном незадолго до смерти, выражал свою преданность союзу монархии и церкви, высказывал упорную вражду даже к либералам, в которых видел причину революционного движения в Германии (стихотворение «К старым либералам», 1848). Реакционная сущность взглядов Эйхендорфа выразилась в драме «Последний герой Мариенбурга» («Der letzte Held von Marienburg», 1830), в религиозных и политических стихотворениях и особенно в книге мемуаров «Прожитое» («Erlebtes», 1857).

Иозеф фон Эйхендорф
Рисунок неизвестного автора

Однако в произведениях Эйхендорфа нередко брала верх художественная одаренность поэта, умевшего видеть в жизни много прекрасного и радостного. Лучшие стихи Эйхендорфа, его новелла «Из жизни бездельника» вошли в историю немецкой романтической литературы.

Первый период развития Эйхендорфа отмечен прежде всего его лирикой. В юношеском цикле «Жизнь певца» («Sängerleben») Эйхендорф раскрывает свой взгляд на творчество как на путь, которым вдохновенный художник ведет человечество в «страну чудес» — в страну мечты, созерцания и эстетического наслаждения. Действительность уже на этом раннем этапе развития Эйхендорфа воспринимается как темница, в которой поэт томится в ожидании освобождения, приходящего как осознание своей миссии божьего избранника («Спасение»).

Тема узничества усугублялась политическим состоянием Германии. В стихотворении «Пленный» (1809) Эйхендорф воспевает муки плененного воина, бессильно внемлющего звукам боя. В 1809 г. образ романтического узника ассоциировался с судьбами немецких патриотов, томившихся во французском плену. Остро звучало стихотворение «Гнев» (1810): проходя по коридорам замка, увешанным старыми доспехами, поэт видит, что грозное старое оружие не по рукам измельчавшим потомкам.

События 1813 г. Эйхендорф воспринял как призыв к подвигу во имя униженной прусской короны. Наряду с песнями, славившими егерей Люцова, Эйхендорф писал стихотворения, передающие тревоги и чувства военного времени («Выступление», «Солдатская песня», «В дозоре»). Их

герой — солдат, затерянный на дорогах войны. В них звучит отголосок солдатских песен с их суровой тоской и боевым товариществом.

Еще до войны 1813 г. Эйхендорф начал работу над романом «Мечта и действительность» («Ahnung und Gegenwart»). Это одно из характернейших больших полотен немецкого реакционного романтизма. Конфликт между действительностью и мечтой героев Эйхендорфа выражен в судьбах нескольких молодых людей и их подруг. В романе речь идет о судьбах Германии в годы французской оккупации; в центре романа тирольское восстание Андреаса Гофера. Описывая мужество и твердость простых тирольцев, Эйхендорф создает эпические, насыщенные действием и величаво изложенные сцены, овеянные глубоким чувством трагизма, искренней симпатией к тирольским героям. Но Эйхендорф умиляется как раз теми свойствами тирольских повстанцев, в которых сказалась косная приверженность к патриархальной старине, нарушаемой французским вторжением в Тироль. В романе много искусственного, надуманного. Меланхолия, глубокое разочарование в действительности и в собственных силах, свойственное Эйхендорфу в то время, сказались во многих местах романа, в целом ряде его персонажей, задуманных как главные действующие лица, но теряющихся рядом с фигурами повстанцев. Герои Эйхендорфа видят в неудаче восстания крушение своих мечтаний. Один из них, граф Фридрих, уходит в монастырь; его брат Рудольф прощается с миром иначе — он уезжает в Египет, увлеченный занятиями магией. Трагически гибнет Романа — пылкая, мечтательная натура.

Лирический талант Эйхендорфа в полной мере отразился в его романе. Эйхендорф ввел в него богатые живым чувством описания природы, передающие обаяние тирольского пейзажа. Чувства героев Эйхендорфа тесно связаны с поэтическими пейзажами романа, взаимно дополняют друг друга. Украшая и оживляя несколько стилизованное изложение, Эйхендорф часто вводит в ткань романа песни и стихотворения, придающие повествованию музыкальное звучание, свойственное прозе романтиков.

Когда наполеоновские войны закончились и над Европой восторжествовала власть Священного союза, Эйхендорфу показалось, что настало время мирной созерцательной жизни. Начиная с новеллы «Мраморная статуя» («Das Marmorbild»), в творчестве Эйхендорфа намечаются эстетские тенденции. Изысканные картины итальянского города, смешение сказки и правды, волшебства и действительности в «Мраморной статуе» сочетаются в некий манерный стиль, приправленный пряной эротикой. Подобные мотивы есть и в новелле «Из жизни бездельника» («Aus dem Leben eines Taugenichts»), этом лучшем образце прозы Эйхендорфа.

Повествование в новелле ведется от первого лица и выдержано в сравнительно простой манере. Мечтатель-романтик, сын мельника, рассказывает о своей судьбе, складывающейся почти как в сказке: пустившись в далекое странствование, он знакомится с двумя знатными дамами и влюбляется в одну из них, прекрасную графиню. Он не может надеяться на ее взаимность, расстается с нею. Но выясняется, что это не графиня, а девушка скромного происхождения, которая может и хочет составить счастье мечтателя, к тому же получающего вместе с ней достаточное приданое.

Поэтичность описаний природы, тонкое изображение переживаний соединяется в новелле с условностями «счастливого конца», с оттенками слащавой сентиментальности. И все же новелла «Из жизни бездельника» подкупает светлым колоритом, душевностью образа беспечного скитальца, осуществляющего, в отличие от героев первого романа Эйхендорфа, свои заветные мечты.

Светлый колорит новеллы близок к тональности большой группы стихотворений Эйхендорфа, написанных в конце 1810—1820-х годов. Это

стихи о романтических странствованиях по дорогам притихшей Европы, среди живописных гор и лесов, оглашаемых песней веселого путника, живо напоминающего о герое новеллы «Из жизни бездельника». Эйхендорф создает странническую романтическую идиллию; его путники едут по сказочным землям, свободным от невзгод реальной жизни. Несмотря на эту условность, странническая лирика Эйхендорфа поэтична и самобытна.

Только в 1837 г. вышел первый сборник стихов Эйхендорфа. Но с 30-х годов талант поэта уже не развивался: намечаются повторения и перепевы.

Старая государственная система, в восстановлении которой Эйхендорф принимал участие, близилась к решительному кризису. Стареющий поэт понимал его неизбежность и боялся этого. В поэзии Эйхендорфа возникают религиозно-социальные мотивы: свобода, о которой так много спорили в Германии в 30—40-х годах, представляется Эйхендорфу возможной только как христианское содружество, основанное на Евангелии и соблюдении заповедей. Наивысшая точка нового оживления в поэзии Эйхендорфа — 1848 и 1849 гг. Он проклинает «либералов», грозит несправедливым монархам небесным судом, горюет о судьбах Германии, затопленной прибоем революции («Нет пощады», 1848, «Плач свободы», 1849). Во всем, что происходило в Германии, Эйхендорф видел «руку божью», наказывающую и королей, забывших о своем долге, и восставший народ. Спасение Германии он видел в религии, во вмешательстве церкви, в изъявлении божьей воли (стихотворение «Кто спасет?», 1848). За год до этого в статье «Об этическом и религиозном значении новой романтической поэзии в Германии» («Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland», 1847) Эйхендорф пытался объявить весь немецкий романтизм союзником религии и призывал еще живущих немецких поэтов-романтиков к проповеди религиозных истин. Эта книга Эйхендорфа была своеобразным полемическим ответом на книгу Г. Гейне «Романтическая школа».

Так талантливый поэт, постепенно поддаваясь воздействию реакционных идей, все дальше отходил от излюбленной им поэзии радостей жизни. Последние годы его поэтической деятельности прошли под знаком усиления религиозных идей. Они возобладали и в его поэмах «Юлиан» (напечатана в 1853 г.) и «Люций» (1857), посвященных возвеличению христианской церкви на заре ее существования.

Последняя вспышка таланта Эйхендорфа — поэма «Робер и Гискар» («Robert und Guiskard», 1855). Это повесть о двух братьях-французах, которых революция развела во враждующие лагери: Гискар сражался за короля, а Робер — на стороне восставшего народа.

Революция во Франции, с точки зрения Эйхендорфа, разразилась потому, что знать не смогла исправить недостатки монархического строя, хотя это было ее обязанностью. Сцены в замке, где братья спорят о судьбах родины, сменяются изображением штурма Тюильри. Теперь братья спорят уже с оружием в руках, и только счастливая случайность спасает Гискара от смерти. Он находит прибежище в Германии, упорствуя в своем роялизме, в то время как Робер, потрясенный зрелищем революции, испытывает муки раскаяния.

Задуманная как дискредитация революции, как разоблачение «либерала» Робера, последняя поэма Эйхендорфа примечательна, однако, обновленной манерой повествования. В «Робере и Гискаре» нет религиозных мотивов, характерных для лирики Эйхендорфа; поэт проявляет интерес к бытовой живописи, изображая жизнь старого замка, к иронической характеристике, к выписанным с любовью деталям архитектуры, убранства, костюма, которых он раньше не замечал.

«Робер и Гискар» — свидетельство того, что даже на последнем этапе творчества Эйхендорфа в нем не замерли импульсы творческого развития.

Историко-литературные и литературно-критические труды Эйхендорфа представляют меньший интерес, чем его художественное наследие. И все же его «История немецкой поэзии» («Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands», 1857) ценна как памятник немецкого романтического литературоведения, весьма субъективный, но богатый фактами.

УЛАНД И «ШВАБСКАЯ ШКОЛА»

Литературное развитие Германии после 1815 г. шло сложными путями. Несмотря на победу Священного союза над передовыми силами Европы, германским государям и феодальной аристократии не удалось ни восстановить своей власти в старых масштабах, ни задержать ход экономического и общественного развития, медленно, но верно подталкивавшего Германию к новым острым конфликтам.

Как бы ни был тяжек гнет полицейского государства, как бы ни были стеснительны требования цензуры, движение вперед чувствовалось в области культурной и литературной жизни Германии. Оно сказывалось и на судьбе романтизма как одного из крупнейших ее явлений. Хотя Гофман и Шамиссо создают свои лучшие романтические произведения после 1815 г., хотя молодой Гейне развивается под сильнейшим воздействием романтической традиции и сам становится ярчайшим выразителем революционного романтизма в немецкой литературе, однако именно творчество этих замечательных романтических писателей 1810—1820 гг. свидетельствует о том, что они настойчиво ищут новых путей. Романтический метод Гофмана, Шамиссо, молодого Гейне, при всем их принципиальном различии между собою, в корне отличался и от романтизма 1800-х годов. И Гофман, и Шамиссо, и молодой Гейне стремились к отражению самых мучительных вопросов немецкой современности, нападали на самые больные ее стороны, обращались к современности непосредственно, чаще, прямее, чем их ближайшие предшественники. Наряду с высшими точками развития немецкого романтизма, наряду с высшими достижениями, вроде сатиры Гофмана или лирики молодого Гейне, чувствовалось и напряженное искание новых путей, и близость поворота в развитии немецкой литературы — поворота к реализму, который должен был произойти после окончательного крушения романтических иллюзий. Слишком очевидно становилось, что победы над французами и ликвидация режима, созданного Наполеоном, обернулись торжеством аристократической реакции и бюргерского филистерства. В атмосфере верноподданнической Германии, попрежнему разделенной на десятки государств, но движущейся путями капиталистического развития, уже не было места для рыцарско-христианских иллюзий Арнима, Брентано, Эйхендорфа.

Но и в эту эпоху в немецкой литературе сохраняются, даже иногда вновь возникают поздние романтические явления, тесно связанные с традициями, заложенными деятельностью иенского и гейдельбергского кружков, хотя во многом от них и отличающиеся. К числу таких поздних явлений немецкого романтизма, сохраняющих свое значение в 20-х и 30-х годах, относится творчество Л. Уланда и группы его учеников — так называемой «швабской школы», а также творчество В. Гауфа.

Сын университетского чиновника в Тюбингене, Уланд (Ludwig Uhland, 1787—1862) был тесно связан с жизнью Вюртемберга. Здесь, в Тюбингене, прожил он первую молодость, согретую быстрым признанием его поэтического таланта. Кружок друзей — поэтов и студентов, в котором видную роль играл поэт Юстинус Кернер, помог сформироваться дарованию Уланда. После окончания юридического факультета Уланд уехал в Париж

(1810 г.) с целью изучения французской науки права, в то время переживавшего особенно бурный период (шла работа над «кодексом Наполеона»). Однако интересы поэта и филолога победили: Уланд занимался больше романской филологией и особенно старофранцузской поэзией, героический мир которой он открыл еще до того, как за ее изучение взялись братья Гриммы. Наряду с этим Уланд деятельно занимался германистикой.

Вюртембергское правительство запретило Уланду продлить его пребывание в Париже, и в 1811 г. он оказался снова в Тюбингене. К этому времени относится его сближение с поэтом Г. Швабом, закрепившее сложившийся кружок вюртембергских поэтов.

С 1812 г. Уланд перебрался в Штутгарт. Приближался наиболее активный период его жизни, связанный с подъемом национально-освободительного движения. Уланд видел в нем не только залог освобождения от французского господства, но и начало общественных преобразований в Германии. Вопрос о них в Вюртемберге стоял тем острее, что в годы французского господства конституция герцогства Вюртембергского была изменена в сторону ограничения старых городских свобод, и власть в еще большей степени сосредоточилась в руках герцога — верного вассала Наполеона.

В течение ряда лет Уланд — поэт и общественный деятель, депутат вюртембергского ландтага — боролся за восстановление старой конституции, а затем за сохранение ее. Уланд стал одним из вожаков либеральной оппозиции ландтага, и это в конце концов привело его к конфликту с правительством. Уланду пришлось уйти из Тюбингенского университета, где он продолжал свои занятия германистикой и вел курс по истории романо-германских средневековых литератур, а затем и отказаться от общественной деятельности (1833 г.).

Последующие годы Уланд, признанный крупнейший поэт «швабской школы», провел в занятиях историей средневековой литературы.

Новый подъем в жизни Уланда, краткий и трагический, связан с событиями 1848—1849 гг. Уланд отозвался на первые события революции, и это свидетельствует о том, в какой степени тяготился он общественными условиями немецкой жизни. В 1848—1849 гг. он не раз выступал против политики Пруссии, против наступления реакции. В качестве депутата франкфуртского парламента он пережил трагикомедию немецкого либерализма, предавшего народное восстание и затем раздавленного юнкерской реакцией. Уланд трагически воспринял поражение революции.

Последние пятнадцать лет его жизни — печальный и затянувшийся финал романтика, пережившего своих друзей и свои идеалы. В эти годы Уланд превратился как бы в последнего живого представителя целой литературной эпохи — живого классика романтизма.

Можно определить три важнейших этапа в творчестве Уланда — 1806—1813 гг. и 1813—1819 гг.— периоды интенсивного поэтического творчества и потянувшийся затем период, отмеченный лишь немногими, хотя иногда и очень талантливыми произведениями. Все же самые лучшие и характерные для Уланда стихи относятся к первому десятилетию его литературной деятельности.

Уланд начал печататься с 1806 г. в журналах немецких романтиков и долгое время сохранял связь с особенно близкой ему гейдельбергской школой. Общие тенденции раннего этапа его творчества в значительной мере определены в его небольшой статье «О романтическом» («Über das Romantische»). Молодой поэт видел в искусстве начало возвышающее, поднимающее человека над землей, сближающее его с богом.— «Итак, пусть нас назовут мечтателями; да вступим мы благоговейно в великое царство романтических чудес, где божественное начало проявляется во множестве воплощений»,— писал он. Поэзия была для молодого Уланда книгою волшебных картин.

Эта эстетическая концепция нашла себе выражение в ясно намеченной религиозной, созерцательной линии творчества молодого Уланда. В стихотворениях «Часовня», «Монах и пастух», «Песня монахини» постоянно выдвигается мотив обреченности всего земного, тема очищающего душу возвышенного религиозного созерцания, дающего душе покой и утешение. Мальчик-пастух, слыша звон, долетающий из далекой часовенки, невольно думает о том, что когда-нибудь и его оплачут эти печальные звуки, льющиеся над тихой сельской округой («Часовня»); монах напоминает пастуху о страданиях Иисуса, отдавшего жизнь за людей,— и о своей участи Христова служителя.

Но все же у юноши Уланда преобладала здоровая стихия молодых и непосредственных чувств, видимо, в большей степени выражавших его ощущение жизни как поэтического чуда, чем его стихи о смерти и загробном покое. Поэзия Уланда одарена живым ощущением молодости; изящные и веселые застольные песни соседствуют в ней с нежной и искренней любовной лирикой, в которой вырисовываются реальные образы влюбленных. Это поэзия, воспевающая, по определению самого Уланда, «высокую любовь» («hohe Liebe»), однако и «высокая любовь» поэта — чувство вполне земное, столь же естественное, как природа, окружающая влюбленных Уланда.

Тема светлой, верящей в свои силы молодости тесно связана у Уланда с образами немецкой природы; ее поэтические описания, примечательные своей реальностью и конкретностью,— важные особенности таланта Уланда. В начале XIX в. он — один из зачинателей поэзии немецкого пейзажа, и в его стихах о родной природе спорят два ее восприятия: то она — проявление божества, то — просто долины, скалы, леса, дышащие ароматами жизни, звучащие птичьими голосами, разбуженные песнью путника или пастушеской свирелью.

На этом многокрасочном фоне немецкой природы наряду с лирическим героем Уланда — чистым и полным сил юношей — обрисовываются и другие фигуры: прославленный поэт, живущий в нищете; презираемый всеми бедняк, утешающий себя верой в божью доброту и справедливость; узник, томящийся в темнице. В таких абстрактных, но поэтических образах прорывались в озаренную солнцем лирику молодого Уланда образы социальной несправедливости, трагедии реальной жизни.

Уже в те годы молодой поэт показал себя мастером лирической песни. Песенный склад лирики Уланда, ощущаемый в легкой и стремительной метрике большинства его стихотворений, органически и полно выразился в нескольких «застольных песнях», в охотничьих и пастушьих песнях, задорных, звонких, проникнутых искренним чувством. Иногда песни Уланда циклизируются — так складываются циклы «Песни весны», «Песни странника», из которых особенно характерен второй, в центре которого — романтический путник, предстающий то на горной тропе, то под ветром непогоды, то под ночным небом. Целеустремленность, мужественность присущи герою Уланда.

Музыкальные, простые, полные искреннего чувства песни Уланда полюбились немецкому народу. Многие из них, вроде уже упомянутой солдатской песни «Был у меня товарищ», вошли в самый широкий обиход, оторвались от имени поэта. Выдающиеся немецкие композиторы — среди них Шуман и Мендельсон — создали музыку на слова Уланда.

В 1806—1813 гг. Уланд создал ряд произведений, отразивших бурную эпоху национально-освободительных войн и последовавшую затем схватку немецкой реакции с наивными и незрелыми защитниками немецкой свободы.

Сначала Уланд с тревогой относился к войне, неумолимо подкатывавшейся к немецким границам. Об этом говорит стихотворение «Песня о

Людвиг Уланд

Гравюра К. Шюлера

войне», полное враждебного чувства к тем силам, которые собираются вновь ввергнуть Германию в горнило войны. В этом стихотворении звучит не только гуманистический протест против войны, но и искреннее осуждение шовинизма. «Французоедство» глубоко чуждо вюртембержцу Уланду, сохранившему самые лучшие воспоминания о Париже, о Франции.

Однако, когда восстание против французского владычества охватило немецкие земли, Уланд увлечен общим патриотическим подъемом. В стихотворении «Новая сказка» он заявляет, что теперь для него прекрасной феей стала свобода, а место рыцарских доблестей заняла справедливость. Появляются стихотворения «Песня немецкого поэта», «Вперед» и «Был у меня товарищ», которому суждено было стать самой популярной песнью Уланда.

В ближайшие годы — вплоть до 1819 г.— Уланд постоянно обращался к политической теме. Он верил, что после 1814 г. самовластие немецких монархов будет ограничено. В стихотворении «Новая муза» он приветствовал Фемиду, которая призовет к ответу несправедливых властителей. Вовлеченный в борьбу за новую конституцию в Вюртемберге, Уланд посвятил немало стихотворений этой сравнительно узкой, но волновавшей его теме. В стихах о «старом праве» (так в обиходном просторечии называлась конституция, за которую боролись вюртембержцы, стремившиеся ликвидировать привилегии, данные Наполеоном герцогскому дому) сказалась и искренняя увлеченность Уланда интересами тюбингенских и штутгартских бюргеров, и наивная ограниченность его политического кругозора, суженного горизонтами Вюртемберга.

Хотя самодержавную власть в Вюртемберге и удалось ограничить, в стихах Уланда после 1815 г. все чаще звучит разочарование в надеждах, так ярко загоревшихся для многих немецких патриотов в 1813 г. Наряду с нарастающей критикой порядков, установившихся в Германии после войны, у поэта усиливается тяга к патриотической тематике: величавое прошлое Германии привлекает его больше, чем неприглядные будни 1810-х годов.

Еще будучи юношей, Уланд много и систематически занимался средневековой немецкой, а затем и старофранцузской литературой. Несмотря на отсутствие специального филологического образования, молодой поэт приобрел глубокие познания в этой области. Он открыл вновь для немецкого читателя очарование великого немецкого средневекового лирика Вальтера фон дер Фогельвейде. Он еще в Париже в 1810 г. написал свои первые баллады о немецком средневековье. Теперь он охотно обратился к любимому прошлому.

Средневековье Уланда совсем не консервативный сословный идеал, противопоставленный бурной эпохе революционной ломки общества. В средневековье и прежде всего в образах его народной героической поэзии Уланд находит человеческое величие, подвиг, благородство — то, чего он не видел в жалкой немецкой современной жизни. Конечно, обращение к миру средневековых героических преданий было для Уланда выражением одностороннего, неполного понимания немецкой действительности. Но нельзя не заметить, что в средневековой поэзии Уланда увлекали ее народные основы и формы.

Это сказывается в трактовке образа Роланда в балладе «Юный Роланд»: молодой воин побеждает в силу своей душевной чистоты, самоотверженности. Его добродетели носят характер общечеловеческий, а отнюдь не узкофеодальный. Император Карл в балладе «Поездка императора Карла» — герой французских и германских народных преданий, а не исторический владыка Западной Европы. Из мира героев, созданных народами Европы, а не феодальной поэзией, выходит «юный Зигфрид» и другие образы баллад Уланда, в которых прежде всего сказывается свежая, титаническая сила народного творчества, увлекшая поэта. Очень редко звучит в балладах Уланда религиозный мотив: его средневековье — мир смелых людей, живущих бурными и могучими чувствами. То же относится и к балладам Уланда, посвященным исторической теме. Одно из лучших произведений этого рода — поздняя баллада «Бертран де Борн» замечательна резким противопоставлением мятежного рыцаря угрюмому королю, поклявшемуся расправиться с трубадуром за его насмешливые стихи. Бертран де Борн, пламенный певец, оказывается сильнее короля; даже в плену, перед лицом неотвратимой смерти он продолжает свой спор с королем и побеждает его, завоевывая себе жизнь.

Наряду с балладами, любовно и ярко оживляющими героическую старину, Уланд пишет две исторические драмы тоже на средневековые сюжеты — «Эрнст, герцог Швабский» («Ernst Herzog von Schwaben», 1817) и «Людвиг Баварский» («Ludwig der Bayer», 1818). В них видны и мастерское использование средневековой литературной традиции, и неослабевающий интерес Уланда к историческому прошлому Германии.

В основу «Герцога Эрнста» положена старинная повесть. Но, опуская ее многочисленные внешние эффектные сюжетные ходы и не используя увлекательно-авантюрной стороны, Уланд стремится к основному — к раскрытию морального содержания, к теме духовной красоты, освещающей этот памятник немецкого средневековья. Драма «Герцог Эрнст» — драма о дружбе, бесстрашной и высокой верности, которую проявляет герцог Эрнст. Образы Уланда — сам герцог, его друг рыцарь Вернер фон Кибург, герцогиня,— несмотря на приподнятую романтическую трактовку, полны

своеобразной наивной прелести, напоминающей средневековые немецкие скульптуры XIII—XIV вв. Тема верности звучала в 1817 г., когда была закончена и впервые поставлена пьеса Уланда, особенно живо и тревожно; в восприятии Уланда и его друзей немецкие правящие круги поступили вероломно, перейдя после 1815 г. к подавлению передовых сил немецкого общества. Тем важнее было сберечь верность идеалам недавнего прошлого — в этом и заключался этический пафос «Герцога Эрнста» при всем его абстрактном звучании.

Драма «Людвиг Баварский» призывает к единству немецких государей, напоминает о кровавой распре, в течение веков разделявшей немецкие земли. Хорошо скомпонованная, эта пьеса развивается как серия колоритных исторических сцен, замечательных проникновением в сущность немецкой придворной жизни XIII в., полной борьбы между различными кликами феодалов. От этого страдает Германия, подчеркивает Уланд, сталкивая в драме слепые властолюбивые устремления князей, не умеющих подняться над своими интересами.

К двум законченным драмам примыкает группа набросков и фрагментов. Из них выделяется «Конрадин» — набросок драмы о немецком принце, который стал жертвой борьбы за престол между жестокими и хладнокровными властолюбцами и жизнью своей заплатил за юношеский порыв к славе и величию.

Фрагменты «Смерть Зигфрида» и «Месть Кримхильды» остались как память о грандиозном незавершенном замысле Уланда, мечтавшего драматизировать сюжет «Песни о Нибелунгах». В обоих фрагментах примечательно стремление сохранить эпический характер образов, не мельчить их излишней психологизацией и вместе с тем выявить в полной мере глубокий драматизм старинного немецкого предания.

Драматургия Уланда, рождавшаяся в одно время с поздними драмами Тика и почти в одно время с драмами Клейста и Вернера, отличалась творческой самобытностью. Уланд-драматург шел своей дорогой. В отличие от Шиллера, он не вводил в свои пьесы обильной морально-философской проблематики, и его герои — не «рупоры идей духа времени». Им чужды и условность персонажей Тика, и обреченность персонажей Вернера, и одержимость героев Клейста. Сильное воздействие стихии народного творчества, упорное изучение исторических памятников обусловили особый подход Уланда к самой проблеме изображения характера: его герои человечны, жизненны, они — результат не стилизации, а глубокого и любовного вживания в изображаемую эпоху.

После 1819 г. Уланд отходит от поэтического творчества. Лишь изредка берется он вновь за перо, и некоторые из его поздних стихов относятся к числу его лучших произведений (например, уже упомянутый «Бертран де Борн»). Но таких все меньше и меньше: видимо, поэтическое творческое начало перегорело и перебродило в Уланде в тяжелое для него время, полное надежд и разочарований, а в 1820-х годах с их усиленным полицейским режимом, с их пошлой бюрократической и мещанской атмосферой — засильем гофратства и филистерства Уланду уже не писалось. «Муза оставила меня»,— печально шутил поэт.

Но продолжались и углубились его научные занятия. Еще в юности он горячо интересовался изучением народного творчества, был под заметным влиянием публикаций Гердера, Арнима и Брентано. В 1844 г. Уланд, уже давно молчавший как поэт, выпустил «Старые верхне- и нижненемецкие народные песни» («Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder»). Богатейшее собрание песен, изданное Уландом, говорит о его исследовательской культуре.

После смерти Уланда были изданы его многочисленные работы по истории средневековых западноевропейских литератур и устного народного

творчества — «Материалы к истории поэзии и саги» («Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage», 1866—1867). Исследования и статьи Уланда, написанные преимущественно между 1820 и 1860 гг., имели известное научное значение, отличались богатейшим фактическим материалом, свидетельствовали о широчайших историко-литературных интересах автора. Но в значительной степени это было поэтическое, художественное,— а не научное — проникновение в прошлое, в проблемы народного творчества. Филологические труды Уланда характерны для романтической науки, описательной, склонной к очень смелым, но мало обоснованным параллелям, и ценной как тонкими наблюдениями, так и подчас вдохновенной интерпретацией.

Уланд уже в молодые годы был признанным главой группы вюртембергских поэтов, известных под названием «швабской школы», хотя сами они к этому названию относились скептически и видели в своем кружке не столько «школу», сколько содружество, объединенное общественными и культурными интересами Вюртемберга. Действительно, у поэтов швабского кружка не было единой эстетической платформы и этим — да и общим уровнем своего мастерства — они отличались от иенских и гейдельбергских романтиков.

Вюртембергский кружок, сложившийся в Тюбингенском университете в те годы, когда там учились Людвиг Уланд и Юстинус Кернер, существовал и развивался вплоть до 1820-х годов. Деятельность его то оживлялась, то заметно приостанавливалась. Он тяготел к гейдельбергскому кружку романтиков, затем — к Тюбингену, где вюртембергские романтики были связаны с жизнью Штутгарта — столицы Вюртемберга. Там был театр и печатались наиболее авторитетные периодические издания. Кружок был связан и с Вейнбергом — городком, овеянным преданиями многих веков; здесь обосновался с 1810-х годов Юстинус Кернер.

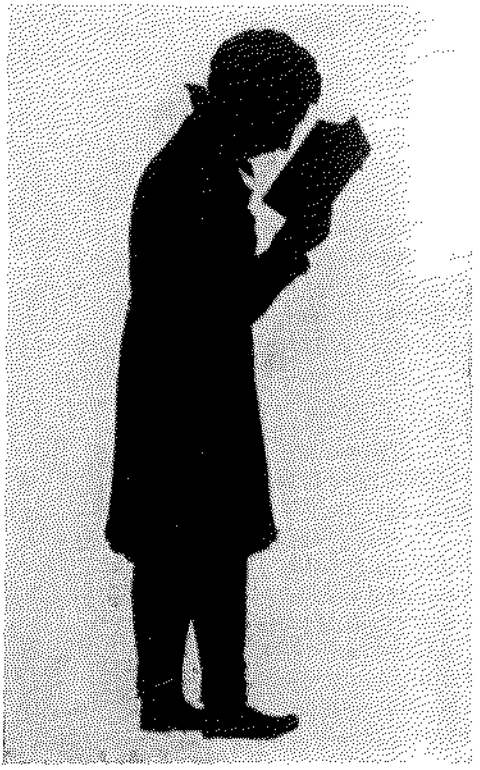
В истории «швабской школы» явственно видны два поколения писателей и поэтов. Старшие — Уланд, Ю. Кернер (и несколько позже — Г. Шваб) заложили основы вюртембергской романтической традиции. Отойдя в сторону от их интересов, своим путем развивался В. Гауф, которого иногда историки литературы XIX в. тоже относили к «швабской школе». Затем выступили фигуры гораздо менее значительные — группа поэтов и писателей-эпигонов: Карл Майер (1786—1870), Вильгельм Вейблингер (1804—1830), Густав Пфицер (1807—1890), граф Александр Вюртембергский (1801—1844). В деятельности этих поэтов на первый план выступали консервативные идеалы, филистерская ограниченность, провинциальное самодовольство, сентиментальная безвкусица.

Именно этих поэтов «швабской школы» нередко высмеивал Гейне, справедливо видя в них воплощение немецкого убожества и застоя в немецкой литературе. Вместе с тем Гейне выделял из «швабской школы» Уланда; критически оценивая те стороны творчества Уланда, которыми он был связан с реакционным романтизмом, Гейне отмечал песни Уланда и ставил его драмы выше других образцов романтической драматургии 1810—1820 гг. Для истории немецкой литературы XIX в. среди романтиков «швабской школы», кроме Уланда, имеют значение Юстинус Кернер (Justinus Kerner, 1786—1862) и Густав Шваб (Gustav Schwab, 1792—1850).

Сын небогатого чиновника, Кернер выдержал упорную борьбу с родственниками, которые пытались сделать его то ремесленником, то купцом, прежде чем вынуждены были согласиться с его стремлением получить высшее образование. В Тюбингене, где Кернер получил диплом врача, он подружился с Уландом, оказавшим заметное влияние на развитие литературных вкусов Кернера. В дальнейшем Кернер стал популярным в Вюртемберге врачом и признанным представителем литературных кругов

страны. Его дом в Вейнберге в течение многих лет был крупнейшим литературным салоном Вюртемберга, привлекавшим внимание и немецких и зарубежных литераторов.

Как и Уланд, Ю. Кернер стал известен своими песнями, балладами и романсами. В отличие от Уланда, песни Кернера выдержаны в духе романтической литературной традиции, хотя в их основе еще чувствуются отзвуки народных песен, которым подражал поэт. В балладах Кернера весьма сильна мистическая тенденция, тяготение к поэтике страха. Эти стороны поэзии Кернера связаны с его увлечением магнетизмом, модным в светских кругах 1810—1820-х годов. Кернер — врач — пытался медицински обосновать и проанализировать сложные случаи душевных заболеваний, выражавшихся в так называемом «ясновидении», которое давало поэту постоянные мотивы для его романтических произведений.



Уланд

Силуэт. Работа Л. Дуттенгофер, 1817

Важнее и плодотворнее была другая сторона творчества Кернера, к сожалению, рано заглохшая. Кернер проявил немалый талант юмориста. Это сказалось сначала в книге «Блуждающие тени» («Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs», 1811).

«Блуждающие тени» — романтическая сатира на современную Германию, интересная карикатурными типами немецкой действительности. Ее гротескное изображение у Кернера напоминает сатиру Жан-Поля Рихтера; этой книгой Кернер входит в большую литературную традицию немецкой сатиры начала XVIII в., ведущую к Гофману и Гейне.

Поворот к упорядоченному бюргерскому существованию, окончательно произошедший в жизни Кернера в 1812 г., положил конец его интересам к разработке сатирических жанров.

Учеником Уланда считал себя и Густав Шваб, тоже вышедший из Тюбингенского кружка поэтов и основавший в университете студенческое общество «Романтика». Основная сфера литературной деятельности Г. Шваба, преуспевавшего в качестве священника,— популяризация памятников старинной немецкой литературы. Ему принадлежит, в частности, издание «Немецких народных книг» («Deutsche Volksbücher», 1836). Хотя переработка старых текстов XVI в., предпринятая Г. Швабом, в ряде случаев сильно изменила первоначальный их характер, издание Шваба как популяризация замечательных произведений немецкой литературы позднего средневековья имело положительное значение и сыграло свою роль в развитии немецкой прозы середины XIX в.

Наиболее здоровые и ценные литературные традиции Уланда и Кернера, выразившиеся в развитии лирической поэзии, в накоплении поэтического опыта в области психологической и пейзажной лирики, были продолже-

ны в середине века Эдуардом Мерике, не отрицавшим своей преемственной связи со «швабами», но вышедшим за пределы вюртембергского провинциализма.

История так называемой «швабской школы» — от Уланда к Пфицеру — история оскудения и упадка романтизма. Он еще играет яркими красками в песнях и пьесах Уланда; но все тусклее и однообразнее, все мельче и поверхностнее становится поэзия учеников Уланда и их подражателей. Романтизм изжил себя, исчерпал свои возможности. Его высоким именем, его авторитетом стали прикрываться мелкие поэты, способные только на дилетантскую литературщину, развлекающую сентиментальных мещан.

ГАУФ

Вильгельм Гауф (Wilhelm Hauff, 1802—1827) родился в Штутгарте в культурной бюргерской семье. Он рано обнаружил необыкновенные способности рассказчика, увлекавшего как своих сверстников, так и взрослых.

В Тюбингенском университете, где Гауф изучал теологию, он стал продолжателем университетской литературной традиции, заложенной Уландом и его друзьями. Вскоре студенты полюбили его песни, написанные в духе «швабской школы».

В 1824 г. Гауф принял место гувернера в семье крупного военного чиновника, служившего когда-то в армии Наполеона. Для своих воспитанников юный учитель и начал писать свои «сказки». Ближайшие годы его жизни были наполнены работой над осуществлением новых творческих замыслов.

В середине 20-х годов Гауф стал одним из наиболее популярных молодых немецких писателей. Вместе с известностью пришла и возможность целиком отдаться литературному труду, а также осуществить заветную мечту — отправиться в путешествие по Европе. 1826 год прошел в странствиях по Германии и Франции; отголоски этих путешествий звучат во многих его произведениях, которые были написаны или начаты в это время.

Знакомясь с разными уголками родной земли, Гауф расширял и круг своих личных знакомств. Теперь среди друзей начинающего писателя были не только участники тюбингенского и штутгартского литературного кружка, поэты и писатели «швабской школы», но и несколько берлинских литераторов. Талантливый берлинский прозаик Виллибальд Алексис и известный литературный критик Фарнгаген фон Энзе тепло отнеслись к Гауфу. Завязалась искренняя дружба с замечательным поэтом-песенником В. Мюллером. Немало обещала Гауфу и деятельность в качестве редактора литературного отдела журнала «Morgenblatt» (должность им была принята по предложению известного штутгартского издателя Котта).

В 1827 г., вернувшись из странствований, Гауф женился на девушке, которую давно любил. Тяжелая болезнь внезапно скосила Гауфа в расцвете его творческой деятельности. Скончался он 18 ноября 1827 г. По семейному преданию, незадолго до кончины, в полубреду, он узнал о славной победе, которую соединенный флот европейских государств одержал над турецким флотом при Наварине. Гауф, как и многие другие либерально настроенные немецкие писатели, искренне сочувствовал борьбе греческого народа за свободу. Победа при Наварине означала приближение полного поражения Турции, торжество греческих патриотов. «Я должен рассказать об этом Мюллеру»,— пробормотал смертельно больной писатель; его родные пришли в смятение от этих слов, так как Мюллер умер незадолго до этого.

Вильгельм Гауф

Рисунок неизвестного художника

Похороны Гауфа показали, что его любила молодежь Вюртемберга. Молодого писателя провожали в последний путь его собратья по литературе. Над его могилой говорили Г. Шваб, Уланд и другие писатели «швабской школы». Уланд оплакал поэта в выразительном стихотворении, назвав его «прекрасной весной, у которой не было осени». Г. Шваб стал первым издателем полного собрания сочинений Гауфа, вышедшего в 1830 г.

Литературная деятельность Гауфа развернулась в 20-е годы, когда вопрос о необходимости социальных преобразований в Германии продолжал оставаться в порядке дня. Освободительная война всколыхнула народные массы, способствовала укреплению национального самосознания, хотя и не разрешила важнейших социальных проблем. В солдатских песнях, литературной сказке и отчасти в романах Гауфа читатель сталкивался с патриотическими настроениями 1813 г.

Правда, либеральные принципы Гауфа не распространялись на многие вопросы современной жизни, и его критика официальных учреждений, феодальной и мещанской морали носила весьма умеренный характер. Бюргерская идеология оказала и на него свое влияние, что иногда приводило писателя к компромиссам. И все же именно неудовлетворенность гнетущей обстановкой феодальной Германии порождала в творчестве Гауфа настроения протеста.

Талант Гауфа сказался раньше всего в поэзии. Его песни — студенческие и солдатские — быстро завоевали широкую популярность.

В поэзии Гауфа нашли отражение многие стороны современной поэту действительности, но и сказались свойственные ему противоречия. Во многих стихах он отчетливо высказывает свои симпатии к простым людям (солдатам, крестьянам), довольно резко критикует феодальные порядки. В своих лучших социальных стихотворениях Гауф близок к антифеодальной поэзии Бюргера.

Не случайны поэтому в его стихах («Страстное желание») призывы к свободе, хотя понимание свободы у поэта еще абстрактно. Гауф много говорит о нравственной чистоте человека, об идеале, о сердечных и братских отношениях между людьми, высказывает наивную веру в возможность примирения социальных противоречий. Поэт напоминает о силе народа, выражает надежду на пробуждение его самосознания. Особенно ясно эти тенденции сказываются в стихах, рассказывающих о простых людях и их тяготах («Солдатская верность», «Солдатская любовь», «Больная», «Надгробная песня» и др.). Всем этим его лирика родственна социальной поэзии Шамиссо и Гейне.

Как собственные, так и народные стихи, включенные Гауфом в сборник «Военных и солдатских песен», свидетельствовали об определенных социальных симпатиях и демократизме его как поэта и собирателя песенного фольклора. Лирический герой Гауфа — это человек труда и мужества, верящий в справедливость, готовый к выполнению патриотического долга. Мягко, с большой теплотой поэт говорит о солдате, крестьянском парне, одиноко стоящем на часах в глухую ночь, разлученном с домом и возлюбленной. Многие стихи самого Гауфа выдержаны в стиле народных песен с характерными для них рефренами, мужественной интонацией, разнообразием поэтических размеров, звучностью рифм и богатством сравнений [1].

Но не поэзия была основной областью творчества Гауфа. Уже в начале 20-х годов он работает над жанром сказки, одновременно пробуя свои силы и в жанре сатиры в прозе. В этом отношении представляли интерес его «Мемуары Сатаны» — сборник сатирических очерков, объединенных образом рассказчика — насмешливым Сатаною.

«Мемуары Сатаны» («Mitteilungen aus den Memoiren des Satans», 1826—1827) выдержаны, как на то указывает сам Гауф, в традиции «Фауста» Гете. Мифологические образы и аллегории помогают уяснить ничтожество «реального» существования филистеров. В сатире запечатлены яркие социальные типы университетских фразеров-демагогов, буршей и «ресторанных политиков», против которых автор и направляет острие своей сатиры. Им писатель противопоставляет образ Гете, которого характеризует как подлинного патриота и крупнейшего писателя современности. Гауф остроумно пародирует не только бессмыслицу, алогичность поступков персонажей типа героев Гофмана (роман Гофмана «Эликсир дьявола»), но и пестроту, ключкообразность стиля некоторых писателей романтической школы; он прерывает повествование вставными новеллами, воспоминаниями, комментариями, юмористическими очерками, стихами и т. д.

Осенью 1825 г. был начат изданием роман Гауфа «Человек с Луны» («Der Mann im Monde oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme») — произведение, вызвавшее оживленную и довольно острую дискуссию. Гауф опубликовал этот роман под фамилией Г. Клаурена — псевдонимом, за которым обычно скрывался берлинский советник Карл Гейн — известный автор сентиментальных, пошлых и бессодержательных романов из светской жизни, пользовавшихся широчайшим успехом в немецкой мещанской среде. «Человек с Луны» — история молодого аристократа графа

[1] F. Düsel. Wilhelm Hauff. In: Hauffs sämtliche Werke in vier Bänden. Leipzig, Bibliographisches Institut, o. J., S. XII.

Эмиля де Мартинис — выглядит как талантливая пародия на жалкий и претенциозный стиль Клаурена. Пародийная направленность романа ясна уже в самом названии его, передававшем характерную для Клаурена страсть к неожиданным внешним эффектам: «Человеком с Луны» Эмиля зовут потому, что он некоторое время живет в отеле, который называется «Луна».

Раздраженный Клаурен в печати оповестил читателей о подлоге. Гауф недолго скрывал свое авторство и ответил Клаурену яркой статьей «Спор с Клауреном».

Среди немецких критиков и литературоведов в течение некоторого времени считался спорным вопрос о том, с самого ли начала «Человек с Луны» был задуман как пародия на Клаурена. Некоторые писатели, близкие к Гауфу,— среди них, например, Гуцков,— полагали, что первоначально это произведение было просто написано в духе Клаурена, а уже потом автор романа придал ему характер пародии.

Внимательное изучение и «Спора с Клауреном» и всего творческого развития Гауфа отвергает эти и подобные предположения. Нет, молодой писатель смело вступил в бой с пошлой «светской» беллетристикой, в которой видел явление вредное, портящее вкус и нравы немецкой читательской среды. Имея в виду роман Клаурена «Мимили» («Mimili»), Гауф в романе «Человек с Луны» великолепно передает все оттенки той манерности и пустоты, которые так возмущали его в писаниях Клаурена.

Издеваясь над мнимой «приятной, натуральной, трогательной и прелестной манерой» Клаурена [2] Гауф имеет ввиду далеко не только этого писателя. По сути он говорит о целом направлении в немецкой литературе — о романах и повестях Шписа, Крамера, А. Лафонтена, Мейснера — дельцов от литературы, наводнявших немецкий книжный рынок макулатурой. Гауфа возмущает, что эти писатели претендуют на звание «писателей для народа». «Эти якобы народные писатели занимаются постыдным и вредным делом»,— утверждал он.

Подобной литературе, далекой от подлинного искусства, пропагандирующей филистерскую мораль, Гауф противопоставил свою программу литературного воспитания. Он считал возможным осуществить ее посредством издания книг, которые воспитывали бы немецкого читателя в лучших традициях немецкой и иностранной литературы [3]. Выражению же естественных чувств сам Гауф, по его признанию, учился у Лессинга, Гете, Жана-Поля и особенно у своего земляка Шиллера.

И в своем критическом выступлении, и в вере в лучшее будущее немецкой литературы Гауф объективно сближался с лучшими немецкими литераторами его поры — с Берне и молодым Гейне, хотя он был весьма далек от их политических взглядов.

Смелость и зрелость, сказавшиеся в выступлении Гауфа против Клаурена, говорили о том, что молодой писатель движется вперед. Об этом заявляют и его новые произведения, особенно его исторический роман «Лихтенштейн» («Lichtenstein»), появившийся весной 1826 г.

Как и в других странах Европы, в Германии эти годы были отмечены особенно широкой популярностью романов Ф. Купера и В. Скотта. В них Гауф ценил живое изображение действительности, «картины жизни». В самое понятие «картины» он вкладывал сложное содержание, имея в виду определенную манеру писать, определенные жанровые особенности.

---

[2] «Kontrovers — Predigt über H. Clauren und den Mann im Monde...» — Hauffs sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. II, S. 651.

[3] Еще в выступлениях («Reden») в студенческом кружке весной и летом 1822 г. Гауф настойчиво проводил мысль о том, что подлинное искусство переживает свою эпоху, будит в людях высокие чувства (см. в кн. H. Hoffmann. Wilhelm Hauff. Frankfurt a. M., 1902, S. 212 ff.).

Ценя Купера и Скотта как летописцев, ожививших для читателей славное и бурное прошлое, Гауф попытался создать — не скрывая того, что он действует по образцу В. Скотта [4],— немецкий роман на тему из родной истории. Так возник «Лихтенштейн», «романтическое предание» (romantische Sage) из истории Вюртемберга, как назвал свой роман Гауф. «Поток Сускуеганны и живописные высоты Бостона, зеленые берега Твида и горы Шотландии, веселые нравы старой доброй Англии и романтическая нищета гэлов, благодаря искусной кисти замечательных романистов, широко известны и у нас»,— писал не без иронии Гауф и приводил своего читателя к выводу о том, что и у вюртембержцев «было свое прошлое, богатое общественной борьбой и не менее интересное для нас, чем прошлое шотландцев». Об этом прошлом, «богатом общественной борьбой», и хотел напомнить немецким читателям Гауф.

Действие его романа разыгрывается в 1519 г., в бурную эпоху религиозных и династических войн, которые были прологом к трагедии 1525 г.— к Великой Крестьянской войне в Германии. Гауф отчетливо представлял себе все значение народных движений в Германии этих лет: память о крестьянских восстаниях начала XVI в. проходит красной нитью через его роман, ведет читателя к будущему — к событиям 1525 г., которые, однако, уже не охвачены романом Гауфа.

В центре повествования судьба молодого рыцаря Георга фон Штурмфедера и его возлюбленной Мари из старого рода Лихтенштейнов. Их приключения даются на богатом историческом фоне. Картина за картиной, как говорит сам Гауф, проходят перед глазами читателя сцены придворной жизни, герцог Вюртембергский и его окружение; сцены жизни бюргерской, медленно текущей в богатых и прочных домах Ульма; сцены жизни народной особенно интересны тем, что Гауф прямо говорит о возбуждении, охватившем широкие крестьянские массы в эти годы. Точным и ярким рисунком отличаются портреты исторических лиц, о которых говорит писатель, и среди них особенно удавшиеся образы старого полководца Фрундсберга, вождя мятежных рыцарей Зикингена, «ученого и мудрого» Гуттена, находившего «бранные слова» по адресу герцога Ульриха.

Однако наиболее существенной победой Гауфа был образ Волынщика из Хардта. Эта запоминающаяся фигура немецкого крестьянина, участника тайного союза Бедного Конрада, случайно спасшегося во время расправы с восставшими крестьянами, высится над всеми другими образами романа. Волынщик из Хардта привлекает своей цельностью, духовной силой, честностью, обаянием таланта и воли. Он воплощает в себе не только свободолюбие и достоинства простого человека, но и его одаренность: Волынщиком его зовут потому, что он искусный шпильман. Речь Волынщика и его близких, переданная Гауфом на швабском диалекте, обогащала языковую ткань романа.

Волынщик и молодой рыцарь никогда не поймут друг друга, таков вывод Гауфа. Но это не мешает Волынщику помогать Георгу, когда у них оказываются общие враги — беспощадные и коварные хищники — князья, по разным причинам преследующие и мятежного крестьянина, и непокорного, не в меру гордого юношу из старой знатной семьи; узнав Волынщика ближе, Георг проникается к нему чувством глубокого уважения.

Жизнь Германии XVI в. показана в романе в смене исторических событий и событий вымышленных: Гауф отстаивал право писателя на вымысел в пределах исторической достоверности. «Лихтенштейн» — одно из пер-

[4] Гауф оставил интересные заметки о ряде крупных романов В. Скотта. «Уэверли», «Гай Маннеринг», «Антиквариий» и другие, по признанию немецкого писателя, привлекали его своей «эпичностью», раскрытием «развития духа эпохи», характерами «обычных людей» (см. «Studie über zwölf Romane Walter Scotts», 1826; см. также: H. Hoffmann. Wilhelm Hauff, S. 229 ff.).

вых произведений немецкой прозы, так уверенно изображавшее исторический процесс в движении, в борьбе различных общественных сил. Полны поэтического вдохновения страницы, посвященные описанию родной природы — швабских Альп, бурлящих вод Неккара.

Но Гауф еще не умел раскрывать всю сложность душевных переживаний своих героев. Он довольно слепо следовал своему учителю В. Скотту в раскрытии характеров действующих лиц. Его роман временами настолько близок к «образцам» шотландского романиста, что приходится говорить о его несколько ученической зависимости. Вместе с тем Гауф не смог в полную меру воспользоваться методом Вальтера Скотта, объективного историка. Он идеализировал герцога Ульриха — тирана и притеснителя, ненавидимого народом Вюртемберга.

Многие слабые стороны своего исторического повествования позднее осознал и сам Гауф. Значительную роль в этом сыграло изучение писателем наследия немецких классиков — штюрмерской драмы Гете («Гец фон Берлихинген») и исторической драматургии Шиллера. И все же, каковы бы ни были недостатки «Лихтенштейна», этот роман, наряду с романами В. Алексиса и К. Иммермана, знаменует собою поиски, ведущие немецкую литературу к путям реализма.

«Лихтенштейн» способствовал укреплению известности Гауфа. Но наибольшей популярностью пользовались его сказки, свидетельствовавшие о том, что их автор был не только одним из талантливых интерпретаторов национального сказочного фольклора, но и создателем оригинальной литературной сказки.

Три тома сказок («Märchen für Söhne und Töchter gebildeter Stände», 1826—1828) представляли собой значительное явление в немецкой литературе.

В мудрости народных сказок писатель стремился найти ответы на волнующие вопросы современности. Правда, как и у других представителей романтической школы, его толкование фольклорных образов и идей было ограниченным, нередко приспособленным к вкусам немецких бюргеров.

Но писатель ведет борьбу с аристократической литературной «модой» на вычурную, салонную сказку, которая, по его словам, является лицемерной и противостоит настоящей сказке. В противовес наиболее реакционным романтикам, вводившим в сказку мистику и суеверие, Гауф ставит вопрос о необходимости реалистического толкования сказочной фантастики. Сказочные «пестрые картины», по мысли Гауфа, интересны не сами по себе, а в соотношении с общественной жизнью человека, с процессом развития природы. Эти тенденции характерны уже для первого цикла сказок «Караван» («Die Karawane»), в котором живописно разработан восточный колорит: «Прекрасные кони, разряженные всадники; бесчисленные шатры в песках пустыни; птицы и рыбы в бурных морях; тихие леса и многолюдные площади и улицы; битвы и мирные кочевья...» [5].

Для Гауфа восточные темы представляли нечто большее, чем экзотику. Он не только отбирает сказки, наиболее интересные в социальном отношении, имеющие большой познавательный смысл, но в целом ряде случаев в «восточных» картинках раскрывает свое отношение к окружающему. В «Истории о маленьком Муке» («Die Geschichte von dem kleinen Muck») имеется прозрачный намек на карликовое государство, которое можно пройти от одной границы до другой за восемь часов. В финале сказки, где говорится о необходимости воздаяния заслуженной кары «вероломному королю», автор вспоминает, что эту историю ему рассказал

[5] Об источниках «восточных» и собственно немецких сказок Гауфа см. J. Arnaudoff. Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschungen und stilistische Untersuchungen. München, 1915, S. 9—36.

отец, проведший больше года в тюрьме «без суда и следствия». В. «Истории о калифе-аисте» («Die Geschichte von Kalif Storch») Гауф с негодованием пишет о чопорном и невежественном феодале, вызывающем страх и ненависть.

В поздних сказочных циклах Гауфа романтическая «восточная» тема весьма явственно вытесняется. Пестрые краски «Каравана» почти целиком сменяются сказками с немецким сюжетом. Лишь во втором цикле сохраняется внешняя восточная рамка, да в третьем цикле по мотивам арабских сказок 1001 ночи рассказывается «Судьба Саида» («Saids Schicksale»). Последняя сказка, повествующая о легендарном «правдивом и честном» калифе Гаруне-аль-Рашиде, ухо которого «открыто для всех», имела в идейном плане особое значение. Конкретным картинам жестокостей и феодального произвола в Германии в «Предании об Оленьем гульдене» («Die Sage vom Hirschgulden») и развращающей роли денег в «Холодном сердце» («Das kalte Herz») писатель противопоставляет легендарные «времена Гаруна», когда можно было искать управу на беззакония и неправый суд. Конечно, в этом сказалась и идейная слабость Гауфа, ограничивавшегося в борьбе с феодальной реакцией лишь ссылкой на «пример» Гаруна и возможное перевоспитание хищника (финал второй части «Холодного сердца»).

Гауф почти повсюду дает реалистический подтекст сказочной фантастики. Он часто переплетает таинственные истории сказок с биографией самих рассказчиков. Цалевкос, Орбазан и другие купцы «каравана» в сущности рассказывают истории из своей жизни. Таков характер и «Истории Альмансора» («Die Geschichte Almansors») во втором «Альманахе» и др. Иногда автор вводит в «сказочное» романтическое повествование исторические события и лица, делает смелые обобщения. Трогательная и наивная история о Карлике-носе («Der Zwerg Nase») не только гротеск. Как бы мимоходом в ней разоблачается военная политика тех монархов, которые по остроумному замечанию писателя, привыкли есть «датский суп с красными гамбургскими клецками» [6] и «паштет Сюзерен», являющийся «королем паштетов». Но если в сказке дан робкий намек на войну с Наполеоном как «войну из-за травки», то в новеллистическом вступлении ко второму «Альманаху» открыто говорится о «голодных волках» — франках, «идущих на все, когда дело касается денег» [7]. Там же, хотя и туманно, упоминается о событиях, изменивших многое в общественной жизни Европы.

В сказке «Молодой англичанин» («Der junge Engländer») Гауф создал сатирическое изображение современной ему филистерской Германии. Писателю больно, что его родиной владеют знать и бюргерство, далекие от народа, привыкшие слепо подражать всему иностранному. Достаточно было в маленьком городке (а они в Германии «все на одно лицо») появиться шарлатану, выдававшему дрессированную обезьяну за английского джентльмена, как грюнвизельские юнцы объявили, что они не меньше англичанина имеют право «быть невоспитанными на гениальный манер»: ведь богатому англичанину «приходится прощать грубость».

Многие сказки Гауфа были общественно актуальными именно вследствие своей близости к фольклору. Наиболее правдивыми рассказчиками сказок писатель считал крестьян и ремесленников, которые хорошо знают жизнь. Автор и сам подчеркивал связь своих сказок с народными (пре-

---

[6] Намек на сложное переплетение интересов и военную политику в начале XIX в., когда Англия упорно боролась с Наполеоном из-за влияния в Северной Германии и Скандинавии.

[7] Политическая тенденциозность сказок Гауфа отмечалась критикой. См. R. Hörer. Der Kampf gegen Absolutismus in den Märchen Wilhelm Hauffs.— «Neue Literatur», Temešvar, 1957, Jg. 8, H. 3, S. 102—109.

имущественно швабскими) преданиями, со свойственными им особенностями — ясностью композиции, остротой диалога, гибкой системой метафор, антитез, гипербол. Своей литературной сказкой Гауф нанес чувствительные удары принципам реакционного романтизма.

Литературные сказки Вильгельма Гауфа, как и произведения его в других жанрах, чрезвычайно ярки, насыщены народными поговорками и образной речью. И хотя некоторые из этих сказок были ограничены бюргерской моралью, однако в своем основном составе они явились ценным вкладом в национальную литературу, примером острой критики и боевого отношения писателя к современной действительности. Для сказок Гауфа характерна особая моральная атмосфера; мужественная гуманность, убедительная разумность связывает их с лучшими традициями немецкой и европейской просветительской литературы.

В последние годы своей короткой жизни Гауф обратился к жанру новеллы.

В отличие от сказки, в новелле он разрабатывает не только новую, более глубокую манеру характеристики, иную манеру повествования, тонко и сложно передающую настроения его героев. Новеллы Гауфа — отмеченный Белинским «Отелло» («Othello»), «Нищенка с Pont des Arts» («Die Bettlerin vom Pont des Arts»), «Еврей Зюсс» («Jud Süss»), «Портрет императора» («Das Bild des Kaisers»), «Певица» («Die Sängerin») и другие — важные вехи в развитии немецкой прозы начала XIX в. В них легко можно проследить движение романтика Гауфа к реализму, овладение методом прямого (уже не иронически иносказательного, как в сказках) изображения немецкой действительности.

Наиболее зрелая и глубокая новелла «Портрет императора» ярко и правдиво освещает немецкую жизнь начала века. Гауф повествует о судьбе одной из копий, сделанных с известного портрета, написанного Давидом. Это портрет Наполеона в Италии, молодого генерала Французской революции, попавший в Вюртемберг. Юный вольнодумец Роберт Вилли, жертва полицейского произвола, бесчинствующего в Германии 20-х годов, дарит эту копию своему отцу. Старик Вилли, хотя и вюртембержец по происхождению, беззаветно предан памяти Наполеона, в гвардии которого он когда-то служил, так как Вюртемберг входил в немецкие территории, захваченные Францией.

Перед этим портретом старый генерал Вилли примиряется со своим противником, помещиком Тирбергом, ярым врагом Наполеона. Тирберг не мог простить императору Наполеону преследований, из-за которых он потерял богатство и положение. Однако он знает, что не все французы — разбойники и воры: когда-то в юности, путешествуя по Италии, охваченной войной, он был спасен от мародеров молодым французским офицером, который произвел на него неизгладимое впечатление. Каково же удивление Тирберга, когда он узнает в портрете молодого Наполеона своего итальянского знакомого. Примирение между генералом Вилли и Тирбергом заключается с характерным условием: пусть Тирберг забудет ради Наполеона молодого, ради его обаяния поступки Наполеона-императора, тирана и покорителя Европы.

Интересно намечены в новелле образы немецкой молодежи 20-х годов. Молодой пруссак Рантов, воспитанный в духе преклонения перед 1813 г., с большим удивлением узнает, что далеко не все немцы в Южной Германии благословляют Пруссию. В ответ на хвастливое заявление Рантова: «Мы сбросили Наполеона с престола» старый генерал Вилли насмешливо роняет: «А я-то думал, что для этого понадобилось полмиллиона солдат, собранных по всей Европе...».

То, что Рантов считал подвигом прусского генерала Иорка — удар во фланг отступающей французской армии,— предстает теперь перед ним

как предательство, совершенное по отношению к ослабевшему и попавшему в беду союзнику. Рантов пробует заговорить о «всеобщем подъеме 1813 года»,— старый генерал заявляет, что в Южной и Западной Германии никто не видел этого подъема. В рассказе генерала Вилли обрисовывается трагикомическая фигура «волонтера 1813 года», добровольца из отряда «франкфуртских мстителей», жалкого и смешного перед Наполеоном и его ветеранами.

Трудно и горько дается Рантову мысль о том, что он далеко не во всем верно оценивал события 1813—1815 гг., о том, что население других земель Германии видит в пруссаках не освободителей, а поработителей. А тут еще знакомство с молодым Робертом Вилли, членом тайного политического общества; перед авторитетом Роберта Рантов преклоняется, хотя его вольнодумство внушает молодому пруссаку страх. В отличие от бонапартиста-отца, Роберт не осуждает «подъем 1813 года», но, оказывается, видит в нем проявление сил, спящих в народе и позволяющих надеяться на лучшее будущее: Рантов, готовый обрадоваться такому союзнику, вдруг начинает смутно подозревать, что Роберт думает совсем не о том будущем, которое рисуется ему, Рантову, в казенно-прусском духе.

Значителен и поэтичен образ Анны Тирберг, которая не желает быть «истинно-германской девицей и прясть у себя в каморке». В Анне Тирберг сочетаются мягкость и строгость, серьезность и юмор, романтическое преклонение перед памятью императора и понимание того, что его время не вернется. Однако, как и ее возлюбленный Роберт Вилли, она прежде всего противница того режима, который установлен в Германии вместе с победою Священного союза; кузен Рантов с его казенно-прусским представлением о немецкой истории ей смешон и жалок.

В сложной борьбе настроений и мнений, которая обрисована в «Портрете», отразилась приближавшаяся зрелость Гауфа-писателя: резче сказалось здесь осуждение политики Священного союза, полнее и глубже наметилось сочувствие передовой немецкой интеллигенции 20-х годов. «Марсельеза» и политические песни Делавиня и Беранже, звучащие в тексте новеллы, глубоко симптоматичны для растущих демократических настроений писателя, гораздо более заметных теперь, чем за два года до того — в «Лихтенштейне», еще не чуждом романтизации средневековья. Теперь средневековье бесповоротно осуждено в лице старого Тирберга, не примирившегося с крахом Священной Римской империи и бормочущего о своих претензиях к Наполеону: поступь истории раздавила старое родовое гнездо Тирберга, а он все равно ничего не понял и ничему не научился в эти тяжелые и грозные годы, пронесшиеся над Германией.

Роберт Вилли, молодой немецкий вольнодумец, поэтический социальный мечтатель, грезящий о всеобщем благоденствии и освобождении Европы,— вот положительный образ последней законченной новеллы Гауфа.

Перед смертью писатель работал над романом «Андреас Гофер» («Andreas Hofer»), посвященным событиям тирольского восстания 1809 г. Тема народных движений, намеченная еще в «Лихтенштейне», теперь выступала как воспоминание о недавнем прошлом, память о годах, когда решалась — и на долгое время — дальнейшая судьба народов Германии и Австрии.

Гауф был тесно связан со всем «швабским» укладом жизни Вюртемберга, о котором он с такой любовью и не раз писал в новеллах и сказках. Он ревниво отделял Вюртемберг от других немецких государств, хотя и был сторонником объединения Германии. «Вюртембергская», «швабская» тема явственно звучит в его творчестве. Существеннейшую роль в формировании и развитии литературных вкусов Гауфа сыграли старшие представители «швабской школы». Их творчество воспринималось как определенная традиция. В недавнее прошлое уходила корнями и другая очень

важная для него традиция — традиция Шиллера, вдвойне близкого и дорогого для Гауфа именно потому, что он был тоже швааб по рождению.

Но Гауф, как Уланд, выходит за пределы «швабской школы», приобретает общенемецкое значение. Его сказки, стихи и новеллы, роман «Лихтенштейн» — это явления национальной немецкой литературы, отнюдь не ограниченные узкими областными интересами, «швабской» спецификой, которая так связывала творчество некоторых других поэтов из кружка Уланда.

В немецком литературном процессе 20-х годов и художественное наследие Гауфа, и его литературная полемика, и его своеобразное восприятие традиций фольклора и классической немецкой литературы XVIII в.— важные признаки приближения нового этапа. Творчество Гауфа — одно из живых и значительных звеньев, связывающих немецких прогрессивных романтиков с рождающимся критическим реализмом.

ВИЛЬГЕЛЬМ МЮЛЛЕР

Среди романтических поэтов 20-х годов достойное место принадлежит Вильгельму Мюллеру. Он нашел признание как мастер лирической песни, успешно развивавший народную традицию в этом жанре; положенные на музыку многими выдающимися композиторами, его песни приобрели широкую известность далеко за пределами Германии. Передовым современникам Мюллер был также известен как пылкий поборник независимости Греции, посвятивший этой борьбе несколько поэтических сборников.

Вильгельм Мюллер (Wilhelm Müller, 1794—1827) родился в Дессау в семье зажиточного сапожного мастера. В 1812 г. он поступил в Берлинский университет, но уже в феврале 1813 г. прервал занятия и отправился добровольцем в армию. Мюллер участвовал в крупных сражениях (при Лютцене, Бауцене, Ганау, Кульме) и завершил поход в Брюсселе. В ноябре 1814 г. будущий поэт вернулся в университет. Он много занимался старофранцузской и английской литературой, но особый интерес проявлял к классической филологии, работал под руководством известного исследователя Гомера Фридриха Августа Вольфа.

В 1816 г. Мюллер перевел «Фауста» английского писателя К. Марло. В том же году возникает поэтический цикл «Прекрасная мельничиха» («Die schöne Müllerin»).

В 1817 г. по рекомендации Фр. Авг. Вольфа Мюллер получил предложение сопровождать в поездке в Грецию и Малую Азию барона фон Зака; Прусская академия наук поручила ему собрать древние надписи и познакомиться с жизнью современных греческих общин.

Во время двухмесячного пребывания в Вене Мюллер сближается с рядом деятелей греческого освободительного движения, изучает новогреческий язык. О своей деятельности в Вене он подробно информирует Фр. Авг. Вольфа в письме от 12 октября 1817 г.[8] Около года Мюллер провел в Италии, главным образом в Риме (поездка в Грецию не состоялась). Впечатления об итальянской поездке Мюллер передал в книге «Рим, римляне и римлянки» («Rom, Römer und Römerinnen», 1820).

С 1819 г. он живет в Дессау, преподает латинский и греческий языки, становится библиотекарем герцогской библиотеки. Здесь он опубликовал «Стихотворения из наследия странствующего любителя охотничьего рога» («Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten», т. I — 1821, т. II — 1824).

На события в Греции Мюллер откликнулся несколькими циклами стихотворений, опубликованными отдельными выпусками: «Песни греков»

[8] См. Unpublished letters of Wilhelm Müller.— In: American Journal of Philology. Baltimora, 1903, vol. XXIV, p. 122—124.

(«Lieder der Griechen», т. I — 1821, т. II — 1822), «Новые песни греков» («Neue Lieder der Griechen», т. I — 1822, т. II — 1823, т. III — 1823), «Новейшие песни греков» («Neueste Lieder der Griechen», 1824), а также отдельными листовками: стихотворение «Байрон» (1824) и цикл «Миссолунги» (1826).

Интенсивной была литературно-критическая деятельность Мюллера. Кроме большого исследования в духе школы Вольфа — «Введение в изучение Гомера» («Homerische Vorschule», 1824), Мюллер опубликовал большое число рецензий и статей, преимущественно по немецкой, английской и итальянской литературе.

В последние годы жизни он по поручению издателя Брокгауза был занят подготовкой серии сборников, посвященных немецким поэтам XVII в.[9]

Первые песни В. Мюллера прозвучали в годы тяжелого безвременья. «Кто в это время не в состоянии действовать, может лишь предаться покою и печали»,— писал он в январе 1820 г.

Лирическое творчество Мюллера органически развивает новые поэтические традиции, сложившиеся в немецкой поэзии в годы романтизма. Народность формы связывает его с художественными открытиями гейдельбергских поэтов, с песенным творчеством «Волшебного рога мальчика». Романтика странствий, образ путника, лирический пейзаж сближают Мюллера с Эйхендорфом. Тема неразделенной любви, как позднее у Гейне, становится выражением одного из главных мотивов романтической поэзии — трагического одиночества поэта среди окружающего мира.

Но если традиционны отдельные мотивы и темы, то мироощущение Мюллера во многом отделяет его от «гейдельбержцев». Над ним не властны призраки прошлого, он чужд мистического тумана, при всей узости и замкнутости его поэтического мира он обладает живым ощущением современности.

В стихах о природе нет ничего таинственного, демонического. Пейзаж его ясен, точен, тонко переданы психологические параллели между настроением лирического героя и картиной природы. А героем чаще всего выступает простой человек. Это и почтальон, и странствующий подмастерье, и охотник, и моряк.

Широкую известность принесли Мюллеру его поэтические циклы, в особенности «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», положенные на музыку Ф. Шубертом. Каждый из циклов сложен и многогранно раскрывает историю лирического героя. Исследователи уже давно подметили драматургический план, положенный в основу замысла «Прекрасной мельничихи», мастерство изображения сменяющихся чувств и настроений на фоне динамически переданного пейзажа: это — маленькая драма о любви, ее пробуждении, радостях, тревогах и страданиях[10]. Цикл открывается стихотворением, передающим радость странствия, движения.

Прости, хозяин дорогой,
Я в путь иду вслед за водой,
Далеко, далеко,
Далеко, далеко...

Пер. И. Тюменева

---

[9] Первый биографический очерк В. Мюллера был опубликован Г. Швабом в качестве введения к пятитомному изданию сочинений поэта (Vermischte Shriften. Leipzig, 1830). Но многие факты жизни и творчества были уточнены и восполнены лишь в XX в., главным образом усилиями американского исследователя Джеймса Т. Хэтфилда (Hatfield), подготовившего первое полное критическое издание стихотворений Мюллера (Berlin, 1906). См. также письма и дневники в издании: W. Müllers Rheinreise von 1827. Hrsg. von P. Wohl. Dessau, 1931.

[10] См. в кн.: В. Конен. Шуберт. М., Музгиз, 1959, стр. 165.

Вильгельм Мюллер

Рисунок Ф. Г. Шнорра Карольсфельда, 1818

Изображение весенней природы не свободно от налета сентиментальности, и автора нередко упрекали за некоторую тривиальность образов (ручеек, цветы, птички). Но все это искупается богатством ритмов, передающих смену настроений, и поэтичностью пейзажа. Разные цвета, сменяясь, не только придают яркость и пестроту картинам природы, но и получают символическое значение (зелень лесов, зеленая лента девушки, а потом появляется охотник в зеленом и увлекает девушку; зеленый становится «злым цветом»). Меланхоличны последние стихи цикла («Незабудка», «Засохшие цветы»), но печаль здесь светла, душевный кризис разрешается умиротворенно («Колыбельная песня ручья»).

В другом своем цикле «Песни странствий рейнского подмастерья» Мюллер сумел передать и юношеский задор, и полноту жизненных переживаний. Тема странствий приобрела здесь мажорную окраску. Перед путником открыт широкий мир, и призыв к странствиям звучит как жизненный девиз: никогда не успокаиваться.

Резким контрастом по теме и настроению предстает цикл «Зимний путь». Образ одинокого скитальца здесь глубоко трагичен. Лают псы, гремят цепи, храпят обыватели в своих постелях. Мечты героя не сбылись, счастье с любимой оказалось невозможным, и ему осталось одно — отправиться в неизвестность.

К чему мешать покою,
Будить тебя к чему?
Я тихо дверь закрою,
Уйду в ночную тьму.

Пер. С. Заяицкого

В сложных ассоциациях представлена зимняя природа. Застывший ручей не радует приветом, одинокий лист трепещет на дереве, ветер кружит над головой. Поэт видит три солнца на небе, но ни одно из них не может утешить его. Ему снится май, зелень лугов, веселый гомон птиц и та, которую он безнадежно любит. Каждый образ из окружающей природы или печальная параллель или, наоборот, по контрасту подчеркивает, как одинок и несчастен герой. Один из примеров такого психологического контраста — 22-е стихотворение цикла:

Как ясен цвет лазури,
Как светел мир вокруг!
Но в час безумства бури
Не знал я стольких мук.

Пер. Л. Гинзбурга

Романтическая ирония граничит с отчаянием. Это то «неизбывное проклятие одиночеством», о котором писал Т. Манн, вспоминая «щемящую сердце» строфу:

Я ни в чем не провинился,
Пред людьми безгрешен я [11].

(«Дорожный знак»)

Одинокий скиталец — это сам поэт, не находящий достойного пристанища в окружающем его мире. И здесь особенно многозначителен завершающий образ цикла — шарманщик. «Это...— нечто больше, чем автопортрет отчаявшегося „бедного музыканта", здесь поэт и певец простого народа обретает символическое значение» [12].

Хочешь, будем вместе
Горе мы терпеть?
Хочешь, будем песни
Под шарманку петь?

Пер. С. Заяицкого

Образ шарманщика романтичен, но он отражает существенные черты в судьбе искусства и художника в реальных условиях Германии послеНаполеоновской эпохи. Поэтому не имеют серьезного основания попытки некоторых западных теоретиков абсолютизировать эту трагедию художника, представить горькую долю шарманщика как олицетворение вечной судьбы искусства и даже — в экзистенциалистском духе — как выражение роковой заброшенности и беспомощности человека в чуждом и враждебном ему мире [13].

Стихотворения В. Мюллера даже в тех случаях, когда они передают смятение чувств, отличаются стройностью композиции. Они музыкальны по ритму и были как бы предназначены для пения. Еще в 1815 г. Мюллер отметил в дневнике, что он мысленно «поет и играет», когда пишет свои стихи, и надеется, что явится «родственная душа», которая найдет для них мелодии [14]. Шуберт и явился гениальным интерпретатором лирики Мюллера.

Мастерство Мюллера-поэта связано с народной формой стиха. Имен-

---

[11] Т. Манн. Доктор Фаустус.— Собрание сочинений в 10 томах, т. 5, стр. 103.
[12] Гарри Гольдшмидт. Ф. Шуберт. М., Музгиз, 1960, стр. 371.
[13] K. G. Just. W. Müllers Liederzyclen «Die schöne Müllerin» und «Die Winterreise».— «Zeitschrift für deutsche Philologie». Bd. 83. Berlin — Bieleferd — München, 1964, S. 470—471.
[14] См. отрывки из дневника в публикации Д. Т. Хэтфилда, напечатанной в сборниках «Deutsche Rundschau». Berlin, März, 1902, H. 6, S. 365.

но Мюллеру органичнее многих своих современников удалось постигнуть тайны народного стиха. «Он глубже понял дух старинных песенных форм и оттого не прибегал к внешним подражаниям им»,— писал Г. Гейне в «Романтической школе» [15]. Гейне отмечал у Мюллера «то чистое звучание, ту подлинную простоту», к которой стремился сам. В письме к В. Мюллеру (7 июня 1826 г.) Гейне писал, что его «Лирическое интермеццо» своими сокровеннейшими ритмами обязано именно Мюллеру. По мнению Гейне, Мюллер сочетал народность ритмов с народностью содержания, в то время как сам Гейне в своих стихах признавал только народность формы, «содержание же их принадлежит «цивилизованному» обществу, проникнутому условностями» [16]. Мюллер глубоко самобытен, в его стихах нет «подражания устарелой языковой неуклюжести» [17].

Большой знаток германских древностей, в своем поэтическом творчестве Мюллер почти не обращается к темам из прошлого, к легендам или поверьям. Редко выступает он и в жанре баллады. «Литье колокола в Бреслау» наиболее значительная из них.

Характерно стихотворение «Винета» в цикле «Раковины с острова Рюген» («Muscheln von der Insel Rügen»). Старинная легенда о затонувшем городе передана взволнованно, но и здесь в центре — лирическое «я» поэта, его мечты, его томления. Гейне вспоминает эту балладу в «Путевых картинах», в главе о посещении острова Рюген:

Светлый мир здесь погребен когда-то,
И встают обломки, как цветы,
Золотыми искрами заката
Отражаясь в зеркале мечты.

Пер. В. Зоргенфрея

Но лирическое творчество «странствующего любителя охотничьего рога» составляет лишь грань в художественном наследии В. Мюллера. Современники высоко оценили его боевые выступления в поддержку греческого восстания.

Греческая тема со времен Гельдерлина нашла довольно широкий отзвук в немецкой литературе. Еще в 1815 г. Гете заинтересовался новогреческими песнями и в 1823 г. опубликовал некоторые из них в собственном переводе. Восстание греков в 1821 г. вызвало сочувствие по всей Германии — создавались комитеты помощи, в Грецию поехали добровольцы, собирались пожертвования. Старик И. Фосс, доживавший свой век в Гейдельберге, внес довольно крупную сумму, заявив, что это его скромный взнос в оплату того огромного долга, который лежит на всех за воспринятое от Эллады образование [18].

Вообще филологи проявляли большую активность — любовь к греческой древности перешла в горячий интерес к современной борющейся Греции. В свою очередь большинство поэтических откликов на греческое восстание было насыщено античными реминисценциями. «Вероятно, грекам чрезвычайно помогло то, что наши Тиртеи столь поэтическим образом напоминали им о днях Марафона, Саламина и Платеи»,— не без иронии писал Г. Гейне в «Письмах из Берлина» [19]. Греческая тема, однако, имела в немецкой литературе свой особый большой смысл. Разработку ее большинство исследователей связывает с традицией 1813 г. В эпоху реакции, когда слово «свобода» было запретным, сочувствие борьбе за свободу Гре-

[15] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, стр. 265.
[16] Там же, т. 9, стр. 413.
[17] Там же.
[18] Robert F. Arnold. Der deutsche Philhellenismus.— «Euphorion». Bamberg, 1896, Ergänzungsheft, S. 104.
[19] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 5, стр. 61.

ции становилось чуть ли не единственной возможной формой выражения освободительных идей.

Сочувствие грекам было искренним и глубоким, но за ним, несомненно, стояло убеждение в необходимости решения собственных национальных проблем и прежде всего освобождения собственного народа. «Филэллинизм был маскировкой»,— не без оснований писал французский исследователь этого вопроса [20], хотя позиция таких крупных поэтов, как В. Мюллер, не могла быть сведена к простой маскировке.

Мюллер активно, горячо откликнулся на события в Греции, в его голосе впервые зазвучали новые энергичные интонации, гражданский пафос, казалось, столь несвойственный его тихой, нежной музе.

Героями стихотворений Мюллера выступают сами греки. Поэт говорит от их лица, поэтому эти циклы приобретают эпический характер. Перед читателем проходят разные герои — рядовые греки и гречанки и выдающиеся деятели освободительного движения (Ипсиланти, Канарис, Боццарис, Байрон). В этот же цикл Мюллер включил и стихотворение, посвященное памяти испанского демократа Р. Риего.

Девиз, чаще всего звучащий в «Песнях греков», напоминает призывы поэтов, раздававшиеся в 1813 г.,— за веру, свободу, честь и право. Религиозными мотивами стихи Мюллера также близки песням периода антинаполеоновских войн. Но они далеки от христианской мистики «гейдельбержцев». Как уже отмечала критика, бог здесь предстает как бог вооруженных греков [21]. Как и в «Чайльд Гарольде» Байрона, поэт постоянно напоминает о великих событиях древности. Греки клянутся стоять на смерть в Фермопилах, повторить подвиг Леонида («Фермопилы»); гречанка, пославшая в бой семь сыновей, убеждена, что в их жилах течет кровь спартанцев («Die Mainotin»). Во многих стихотворениях звучат упреки в адрес европейских держав, не оказывающих поддержки справедливому делу греков. Но Мюллер и не рассчитывает на иноземную помощь грекам. Как и во второй песне «Чайльд Гарольда», звучит ясный призыв — надеяться на собственные силы («Надежда Греции»). От имени греков Мюллер отвечает венской газете «Австрийский наблюдатель» («Österreichischer Beobachter»), которая назвала их смутьянами. Поэт саркастически замечает, что австрийской газете недоступно понимание высоких целей, и мир она «наблюдает», пресмыкаясь в пыли. Резкие ноты по адресу западных держав вызвали цензурный запрет нескольких стихотворений. Не было, например, секретом, что стихотворение «Греки „Австрийскому наблюдателю“» имело в виду меттерниховского министра Генца.

Греческие циклы Мюллера написаны в манере, совершенно отличной от поэтики его ранних лирических стихотворных циклов «Прекрасная мельничиха» и «Песни в пути». Назвав свои стихи о Греции «песнями», Мюллер отказался от привычной для него песенной ритмики. Он использует стих «Нибелунгов», вольные ритмы, александрийский стих, а также поэтические формы новогреческих народных песен, которые в свою очередь близки южнославянскому фольклору. Длинные стихотворные строки с парными рифмами придают «Песням греков» Мюллера эпическую величавость, суровый тон.

В 1825 г. Мюллер опубликовал переводы новогреческих песен, смело соревнуясь с Гете, который в 1823 г. напечатал несколько новогреческих песен в собственном переводе.

Менее известен Мюллер-прозаик. Его лучшая книга «Рим, римляне и римлянки» написана, как уже говорилось выше, по итальянским впечатлениям. Две его новеллы малооригинальны. Мюллеру принадлежит также

[20] Gaston Caminade. Les chants der grecs et la philhellénism de W. Müller. Paris, 1913, p. 3.
[21] Там же, стр. 142.

фрагмент неоконченной драмы «Лео, адмирал Кипра» (1823). Недостаточно признан в истории немецкой литературы Мюллер-критик. Между тем изучение этой части наследия обогащает наши представления об эстетической мысли Германии в эпоху романтизма.

Значительная часть литературно-критических работ В. Мюллера — отклики на новые книги, развернутые рецензии по поводу выхода в свет нового издания Ганса Сакса или новых переводов «Ада» Данте, «Неистового Роланда» Ариосто, «Освобожденного Иерусалима» Тассо. Будучи незаурядным переводчиком, В. Мюллер строго разбирает новые переводы на немецкий язык выдающихся поэтических произведений, исходя из тех высоких критериев перевода, которые утвердила немецкая романтическая школа и требуя передачи живого потока реки, благозвучия стиха и внутреннего пламени поэтического произведения [22].

Оценивая явления иноземной культуры, В. Мюллер-критик постоянно имеет в виду интересы немецкой литературы. Так, статья «О стихотворениях Томаса Мура» начинается с важного указания на взаимодействие двух литератур. Без знания английской литературы, полагает критик, нельзя в полной мере оценить многое в отечественной литературе — «в ее истоках, ее связях и ее следствиях» [23].

Из английских поэтов особый интерес вызвали у Мюллера жизнь и деятельность Байрона. Им написаны «Биография лорда Байрона» («Biographie Lord Byron's»), «Критика лорда Байрона как поэта» («Kritik Lord Byron's als Dichter», 1822). Биография Байрона носит компилятивный характер. «Критика...» же содержит самостоятельный анализ основных мотивов поэзии Байрона и дает возможность не только обнаружить у Мюллера оригинальный аспект восприятия великого английского поэта, но и раскрывает эстетические позиции автора «Песен греков». Он высоко оценил жизненный подвиг английского поэта в Миссолонгах (стихотворение «Байрон», 1825). Но он не принял романтического трагизма Байрона, его мрачной скорби и ядовитой сатиры. «Лорд Байрон,— пишет В. Мюллер,— возможно, величайший и самый плодовитый, но одновременно и самый опасный поэтический гений нашего века» [24]. Байрон потрясает, воспламеняет, приводит в трепет, но это потрясение не вызывает какого-либо жизненного движения, утверждает он.

Мюллеру во многом недоступен бунтарский смысл романтизма Байрона. Он судит его с моральных позиций и упрекает за отсутствие здорового, ясного нравственного критерия. Самым неожиданным в этой критике является то, что романтик Мюллер подвергает сомнению самые основы романтического мироощущения Байрона. Так, он упрекает его за то, что во все созданные им образы он вносит свое личное «я», как бы сливая свою личность с образами Манфреда, Гяура, Конрада и субъективируя темные стороны души своих героев. Мюллер противопоставляет лирические исповеди Байрона «Исповеди» Руссо, в которой отчетливо выступала моральная ответственность автора. Признания же Байрона, по мнению Мюллера, вызывают в сердце читателя неуверенность, путаницу, порождают противоречие между эстетическими и моральными суждениями [25]. Мюллер осуждает позицию поэта в «Дон Жуане», его «эпикурейский скептицизм», который все разъедает и разлагает.

Переходя к стилю Байрона, Мюллер прежде всего отмечает живописность, предметную яркость и эмоциональность картин. Примером служат 2-я и 4-я песни «Чайльд Гарольда», посвященные изображению Греции и

[22] W. Müller. Vermischte Schriften, Bd. 5. Leipzig, 1830, Hrsg. von Schwab, S. 259.
[23] Там же, стр. 204.
[24] Там же, стр. 156.
[25] Там же.

Рима. Мюллер видит художественную заслугу английского поэта в том, что любое внешнее изображение неотделимо от мысли и чувства поэта. Отмечая любовь Байрона к контрастам, Мюллер видит в этом склонность к декламации, в целом свойственную английской поэзии. «Великая декламация ставит под сомнение правдивость высказанного» [26].

Критическая статья Мюллера о Байроне помогает понять важные тенденции в творчестве и эстетике самого Мюллера. В истории немецкого романтизма он один из тех, кто подготавливает новый этап реализма. Здесь его роль во многом близка Шамиссо. В Байроне он критикует крайности романтического движения — индивидуализм, исключительность образов, всякое удаление от жизненной правды.

Но при всех оговорках и критических замечаниях, Мюллеру принадлежит несомненная заслуга в пропаганде творчества Байрона, имя которого вызывало неудовольствие в реакционно-романтических кругах. Характерно, что такой выдающийся пропагандист зарубежной поэзии, как Л. Тик, не поддержал Мюллера, считая, что он преувеличивает значение Байрона. Существенно отличает В. Мюллера от многих его современников и ясное признание права поэта на выражение общественной тенденции. Особенно важен спор, который ведет В. Мюллер с романтической эстетикой в рецензии на сборник стихов Томаса Мура. Высоко оценивая «Ирландские мелодии», Мюллер пишет: «Они — порождение времени и страны, а неразумные критики позволяют порицать их якобы преходящий характер. Поразительно! Как будто они не понимают, что именно то, что непосредственно порождено определенной эпохой, именно поэтому и остается живым для всех эпох» [27].

Особая позиция Мюллера в оценке явлений романтизма сказывается и в сдержанно-критическом отношении его к фантастике и всяческой чертовщине в произведениях Гофмана. Примечателен упрек В. Мюллера по поводу того, что хотя в новелле «Тайны» Гофман выражает сочувствие борьбе греков, но, по мнению Мюллера, «весьма недостойна великого дела» попытка Гофмана связать это со своими «каббалистическими фантазиями».

Эстетические позиции Мюллера полнее всего раскрываются в его статье: «О новейшей лирической поэзии немцев» («Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen»). Критически оценивая анакреонтику эпохи Клопштока, Мюллер связывает обновление немецкой лирики с деятельностью Бюргера, песни которого — глубокие, слитные и звучные — явились эхом старинной народной песни. Он отвергает критику Шиллера. Рецензия Шиллера на стихотворения Бюргера, по мнению Мюллера, лишь доказывает, что Шиллер не был лириком: он учил немецкую музу декламации. Самое важное и благородное выражение немецкая народная песня нашла в лирике Гете.

Отмечая заслуги Гердера и значение сборника «Волшебный рог мальчика», Мюллер скептически относится к тем влияниям, которые шли из Италии, Испании и с Востока. В этом плане Мюллер ближе стоит к «гейдельбержцам», чем к иенским романтикам, которые настойчиво боролись за широту и богатство художественных традиций. Но в этих высказываниях звучит не столько националистическая тенденция, сколько критическое отношение к подражательной поэзии. Песни «Западно-восточного дивана»,— пишет он,— «обязаны своей жизнью внутреннему порыву, а те, кто шел по его следам, только забавлялись туфлей Хафиза» [28].

Из поздних романтиков Мюллер выделяет Уланда, а в его творчестве именно те стихотворения, которые можно назвать народными. И здесь

[26] W. Müller. Vermischte Schriften, Bd. 5. Leipzig, 1830, Hrsg. von Schwab, S. 196.
[27] Там же, стр. 255.
[28] Там же, Bd. 4, S. 104.

Мюллера особенно привлекают «простота формы, певучесть метра, естественная непринужденность языка и выражения, интуитивно-глубокая искренность...» Эту характеристику можно отнести и к наследию самого Вильгельма Мюллера, одного из тонких и задушевных немецких лириков XIX в.

МЁРИКЕ

Эдуарда Мёрике (Eduard Mörike, 1804—1875) принято причислять к позднеромантической «швабской школе». Традиция эта идет от статьи Генриха Гейне «Швабское зерцало» (1838). В ней Гейне весьма резко критикует швабских поэтов. О Мерике он упомянул мимоходом, иронически назвав его «великим неизвестным», стихи которого он не читал, но слышал, что тот воспевает перепелок и жаворонков. В то время Мерике печатал свои стихотворения в журналах, первый же сборник его лирики вышел в конце 1838 г., когда статья Гейне была уже написана.

Позднее утвердилось ходячее мнение о Мерике как о певце патриархальной идиллии. Оно основано на таких стихотворных его произведениях, как «Старый башенный петух», «Идиллия Боденского озера», нескольких сказках, густо сдобренных «швабским колоритом».

Но это лишь одна сторона его творчества. Мерике — поэт мятущийся и неудовлетворенный, несмотря на постоянное его стремление остаться в рамках гармонической меры. Он, по его признанию, пережил свой период «Бури и натиска» и «горького отречения» [29], но не утратил мечты об иной и лучшей действительности. В этом он отразил настроения немалой части поколения 1830—1840-х годов и уже потому его роман «Художник Нольтен», лучшие стихи и новелла «Моцарт на пути в Прагу» вышли за пределы провинциальной «швабской школы» и стали общенемецким достоянием.

Эдуард Мерике родился в многодетной семье городского врача, в Людвигсбурге. В 1817 г., после смерти отца, будущего поэта готовят к духовной карьере. Он посещает гимназию в Штутгарте, затем поступает в монастырскую школу в Урахе, а в 1822 г. на теологический факультет Тюбингенского университета (так называемый Stift). Поколением раньше здесь гомились Гельдерлин, Гегель и Шеллинг, вслед за ними — писатели Гауф и Гервег. Вместе с Мерике учились поэт Вейблингер, И. Мерлен, Л. Бауэр, Давид Фр. Штраус. Тяжелый отпечаток наложили годы учения на впечатлительного Мерике, но дружбу с университетскими товарищами он сохранил на всю жизнь.

Эта жизнь была бедна событиями. Болезни и материальные заботы гнетут Мерике. Деятельность священника, начатая в 1828 г., возбудила в нем чувство, близкое к ужасу: «Из месяца в месяц надеюсь я на счастливое освобождение от невыносимого ярма...» [30],— писал он. Под предлогом болезни Мерике получает отпуск. Он надеется преуспеть в литературе, но его литературные и журналистские планы не удаются. Он возвращается в «рабство викариата».

«Со слезами и скрежетом зубовным принимаюсь я за старую жвачку, которая загубит меня»,— пишет он И. Мерлену 26 марта 1829 г. [31] Как все

---

[29] Письмо Мерике к И. Мерлену от февраля 1828 г. в кн.: Eduard Mörike. Werke und Briefe in zwei Bänden. Bd. II. Hrsg. von H. H. Reuter. Leipzig, 1957, S. 603. В дальнейшем все цитаты из Мерике даются по этому изданию.

[30] Письмо к Бауэру, от 9 декабря 1827 г.— Eduard Mörike. Werke und Briefe in zwei Bänden. Bd. II, S. 601.

[31] Там же, стр. 628.

это не похоже на идиллию пасторского домика, описанную в гексаметрах «Старого башенного петуха»! Впрочем, пасторского места Мерике пришлось дожидаться еще пять лет: его старший брат Карл выступил за реформу злополучного «Немецкого союза» и распространял «возмутительные» листы. Он был заключен в крепость, а Эдуард Мерике в связи с этим подвергся допросу. Боясь ареста, он собирался бежать за границу. Сам он был далек от политической деятельности и в своей поэзии чуждался всякой тенденциозности. Это нельзя объяснить просто аполитичностью. Скорее это вызывалось тем, что Мерике не видел в общественном движении 20—30-х годов того поля деятельности, где он мог бы применить свои силы. Выступления студенческих обществ вызывали у него недоверие. Он пишет, «что если бы сотне стульев... вдруг вздумалось вправить мозги немецким князьям, быть может из этого вышло больше толку, чем если бы сто университетов выставили своих Зандов» [32].

Встретив с энтузиазмом французскую революцию 1830 г., он не разделял надежд своих друзей, что в настоящее время, как подчеркивал он сам, что-либо подобное может с успехом произойти в Германии. Подобный скептицизм внушали ему немецкие националисты, под сенью черно-красно-золотого знамени которых задыхался его патриотизм. А в 1848 г., забросив литературу, напряженно следит он за политическими событиями. Все его симпатии, как пишет он Карлу Майеру, «на стороне победоносного берлинского народа» [33]. И через год, в письме к этому же корреспонденту: «Хотел бы я знать, видите ли вы для немецкого дела какую-либо другую надежду, кроме той, которая основывается на новой революции? Едва ли!» [34] Но и в это время Мерике не видит социальных сил, способных совершить революцию. Этим можно объяснить решение поэта замкнуться в тесном мире сельского пастората. Он получает приход в маленьком местечке Клеверзульцбахе, где живет вместе с матерью и сестрой Кларой, ставшей его верной помощницей. В 1843 г. он выходит на скудную пенсию. Женившись, он был вынужден занять место преподавателя словесности в одной из женских школ в Штутгарте (1851—1866). Последние годы жизни он провел в Лорхе, Нюртингене и снова в Штутгарте.

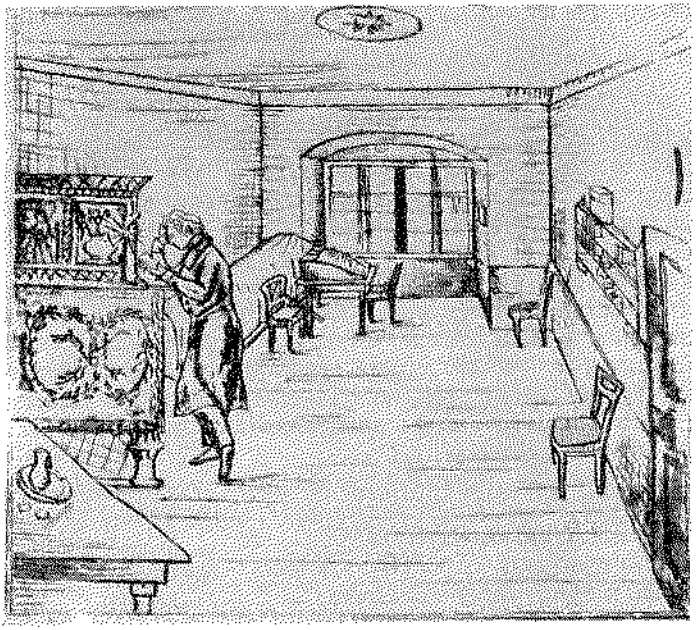
Добровольное отшельничество Мерике, то, что он замкнулся в маленьком кругу семьи и друзей, не сделало его счастливее. Словно предвосхищая свою судьбу, он писал в романе «Художник Нольтен»: «Несчастье делает человека одиноким, делает его ипохондриком, и тогда он охотно возводит ограду вокруг своего домика как можно теснее».

Роман «Художник Нольтен» («Maler Nolten») вышел в 1832 г. с подзаголовком «Новелла в двух частях». Мерике раскрылся здесь и как лирик и как драматург: он включил в роман около тридцати лучших своих стихотворений и интермедию «Последний король Орплида».

«Художник Нольтен» — роман о современности. С трезвой обстоятельностью в нем описаны герцогская резиденция и сельская провинция, быт художников, ремесленников и знатных покровителей искусства. Вместе с тем здесь действуют сверхъестественные, мистические силы. Цыганка Элизабет и глухонемой мальчик Хенни являются их посланцами. Событиям даются две мотивировки — психологическая и романтически-иррациональная. Многие мотивы и образы «Нольтена» являются романтическими реминисценциями. Но образцом романа для Мерике был «Вильгельм Мейстер» Гете. Прав известный исследователь Мерике, Гарри Майнк, говоря, что Гете, создатель современного немецкого романа, был

---

[32] Eduard Mörike. Werke und Briefe in zwei Bänden. Bd. I, S. XXVII.
[33] Там же, стр. XXXII.
[34] Там же.



Рисунок, на котором Э. Мерике изобразил себя в своей комнате в Овене, 1829—1831

и крестным отцом «Нольтена»[35]. Майнк видит связь романа Мерике с «Вильгельмом Мейстером» в широком охвате действительности, в преемственности отдельных образов (например, цыганки Элизабет и Миньоны), в языке обоих произведений.

Важнее заметить противоположное: отражая жизнь поколения 30-х годов, Мерике разрушает самый принцип «романа воспитания», вершиной которого был «Вильгельм Мейстер» Гете. В «Нольтене» распалась гармония, присущая «Мейстеру». Путь Вильгельма Мейстера — это путь развития личности в поисках целенаправленной деятельности на благо обществу. Путь художника Нольтена — это гибель надежд, «дорога в никуда».

Некоторые эпизоды романа выглядят мирной идиллией (сельский праздник, устроенный пастором Амандусом в честь Нольтена и Агнес, пребывание их в доме президента, покровителя искусств), но идиллия мгновенно разрушается. Это «сон наяву», он не затрагивает существа жизни[36].

Невозможность счастья с самого начала осознается героями романа. Новизна романа состоит в том, что Нольтен и все остальные понимают, что их иллюзии — это только иллюзии. Потому так зыбки их любовные чувства. Ощущение непрочности, неподлинности чувств разрастается до патологии. Мерике вводит мотив душевной болезни Агнес, доходящей до безумия.

Трагическая тема любви, фаталистически разрушающей жизнь героев, прочно связывает Мерике с европейским романтизмом, с Байроном и Мюссе. Она выражена в образе цыганки Элизабет и в стихотворных вставках романа, особенно в цикле стихов «Перегрина». Перегрина не какое-то

---

[35] Harry Maync. Eduard Mörike. Sein Leben und Dichtung. Stuttgart und Berlin, 1913, S. 154.

[36] Hildegard Emmel. Mörikes Peregrinadichtung. Weimar, 1952, S. 37.

определенное лицо, но обобщенный образ поруганной любви, любви-скиталицы:

Любовь присуждена к позорному столбу,
Бредет в слезах, бездомная, босая,
Где преклонить ей голову не зная,
И нет ответа на ее мольбу...[37]

Для любви нет пристанища ни в высшем свете, где живут холодные честолюбцы, ни в маленьком бюргерском мире. Отсюда у Мерике другая идея — любви мстящей. Цыганка Элизабет, единственная носительница бескомпромиссной любви, гонимая, как и сама любовь, считает себя связанной с Нольтеном мистическим браком и убивает его своими чарами.

Романтическое в «Нольтене», взятое в целом,— это художественная условность, но она поднимает в поэтический, а потому значительный план судорожные усилия людей, которые бесславно живут в бесславной действительности, не желают принять действительность, а вместе с тем ничего не способны ей противопоставить.

Фатальная развязка «Нольтена» вызвала недовольство почитателей романа. Мерике пытался подготовить другую редакцию романа, но так и не смог существенно его переделать[38].

Сам Мерике говорил: «Я хотел построить темную комнату, а от меня требуют, чтобы я прорубил в ней окно»[39].

Ощущение современности как «темной комнаты» составляет подтекст многих его произведений. Порой единственный выход видит он в том, чтобы замкнуться в свое «сокровенное».

Мир, оставь меня, позволь
Мне своим лучом согреться,
Без тебя познает сердце
Свой восторг и свою боль!

(«Сокровенное»)

Добровольно накладывает он на себя вериги «милой скромности», самоограничения простыми житейскими радостями. Порой же он ищет гармонию мира в пейзажах Альп, в деревушках с обветшалыми церквами, или обретает ее в античной поэзии. Так появляются его новеллы и сказки: «Люси Гельмерот» (1834), «Клад» (1836), «Крестьянин и его сын» (1839), «Штутгартский пряничный человечек» (1852), переводы из Катулла, Теокрита, Анакреонта и «Анакреонтических песен». Так, наконец, появляются его идиллии. Идиллия у Мерике еще не превратилась в элегию об утраченном счастливом времени, она еще живет как момент современности, но границы ее тесны. В идиллии «Старый башенный петух» (1840) сельская жизнь представлена с «точки зрения» жестяного петуха, попавшего с церковного флюгера на печку пасторского дома. Уютный этот мирок описан с юмором, и ограниченность его проглядывает в том, что и старый петух порой пробуждается от своей спячки, ему хочется покинуть теплую печку, вырваться в широкий свет.

В «Идиллии Боденского озера» (1846) жажда наживы врывается в мирную жизнь патриархального селенья. Красавица Гертруд оставляет рыбака Тоне ради богатого крестьянина. Но победа над злом одерживается очень легко: жадная Гертруд посрамлена честными односельчанами, а Тоне вознагражден любовью бедной пастушки.

И все же идиллия остается редкой гостьей в творчестве Мерике, как

---

[37] Все стихи Мерике даются в переводе Р. Френкель.

[38] В посмертном издании эта вторая редакция была дописана Юлиусом Клейбером (1877).

[39] Eduard Mörike. Werke und Briefe in zwei Bänden. Bd. I, S. X.

возможный противовес постоянному, мучительному недовольству жизнью. Полнее всего последнее выражено в лирике:

Изранено сердце, болит,
Никогда исцелиться не сможет...

Мерике часто пишет о «непонятной печали», «незнакомой боли», и это выражает общее восприятие жизни поэтом.

У тоски названья нет!
Сам не знаю, что так гложет,
Лишь сквозь слезы взор мой может
Видеть солнца милый свет.

(«Сокровенное»)

Романтические баллады Мерике — «Злая Грет», «Духи над Муммельзее», «Печальная коронация», «Тень» и другие — это рассказы о разрушенных надеждах, обманутой любви. В них действуют фантастические существа, иногда добрые эльфы, чаще — злые ведьмы, русалки, призраки, виденья. Бытовые детали сообщают им причудливую реальность. Так, злая Грет заклинает духов, размешивая половником ночной туман:

«Расступись, расступись, волнистый туман!
Эй вы, духи, спешите сюда!
Длинные люди, длинные женщины,
Послужите мне, как всегда!»
Кружатся, кружатся белые полосы
В пенном тумане — и вот,
Длинные руки, длинные волосы
Сплетаются в хоровод.

Не оригинальность рифмы и не драматизм действия составляют поэтическую выразительность лирики Мерике, а общий тон, создающийся неуловимой перекличкой звуков внутри стиха, чередованием ритмов. Так в балладе «Печальная коронация», где говорится о короле, преступно завладевшем троном, мрачная окраска достигается уже одной строкой, словно стон разрывающей рассказ:

Ирландия! Ирландия! Ужели ты слепа?..

Порой Мерике завладевают религиозно-мистические настроения («Страстна́я неделя», «Христов цвет», «Где найду утешение?»), но поэт сам сознает опасность, он отдает себе отчет в том, что «уподобляется тем отъявленным фантастам», которые в пылу воображения обманывают себя и других («Счастье любви»). Намеренно чуждаясь «злобы дня», Мерике тем не менее стремится остаться на почве действительности. Он не нянчится со своей болью, не углубляется в субъективные переживания. Он решительно высказывается против больной поэзии романтизма и «хвастовства страданием». Это существенно отличает его от романтиков и сближает с Гете, в творчестве которого Мерике постоянно искал опору. И если «незнакомка-печаль» (unbekanntes Wehe) неотделима у Мерике от его восприятия жизни, то его модель мира, пусть и неизмеримо более узкая, чем у Гете, дополняется другим лейтмотивом: мужественного преодоления страданий, поисками здорового, человечного.

Мне сон не освежил очей
До первых солнечных лучей.
По тупикам сомненья
Смятенный разум мой блуждал
И возвращался, и рождал
Ночные привиденья.

Страхи, муки,
Уберите с горла руки,
Встрепенись, душа, воспрянь!
Слышишь,— колокола звуки
Пробудили эту рань!

(«На рассвете»)

Мерике не терпит аффектации в выражении чувств. Его лучшие лирические стихи («Сентябрьское утро», «Весной», «Пешеходное странствие», «Вильгельму Гартлаубу» и др.) отличаются естественной и в то же время обдуманной простотой.

Не менее существенно его увлечение античностью. Мерике не только переводит античных поэтов, но и в собственные стихи вводит античные формы и метры. Мерике был убежден, что античная форма «с ее здоровой идеальной основой» служит противоядием от крайностей романтизма, от «современных фантомов». Как замечает Г. Рейтер, «классический элемент на протяжении жизни охранял Мерике от превращения в уютно-провинциального, областнического поэта» [40].

Действительно, только переступая границы косного швабского мирка, мог Мерике восклицать:

Жизнь, в твоих земных объятьях
Любо нам, привольно нам!

(«Осеннее празднество»)

Немецкий фольклор был другим спасительным источником, питавшим его поэзию. Мерике не идеализировал народную жизнь и не старался восстановить ее архаические черты, но он раскрывает нравственный мир простого человека, воспевает его отвагу, честность, бескорыстие. Потому удается ему так верно уловить тон народной песни в иных стихах. Как подлинная народная песня распевалось его стихотворение «Покинутая девушка» в разных областях Германии.

Лучшая часть поэтического творчества Мерике приходится на 30-е годы. Чем дальше, тем оно становится скупее, а после 1848 г. почти совсем иссякает. Лишь в новелле «Моцарт на пути в Прагу» («Mozart auf der Reise nach Prag», 1855) Мерике вновь проявил себя как художник.

В новелле рассказано об одном дне из жизни композитора. Моцарт вместе с женой едет из Вены в Прагу, чтобы поставить там свою новую оперу. По дороге они останавливаются в деревушке, на постоялом дворе. Чету Моцартов приглашают владельцы близлежащего замка. Они проводят день в кругу гостеприимной семьи и на другое утро отправляются дальше через леса и моравские горы в новой карете, подаренной графом. Вот, казалось бы, и всё. Но этот, на первый взгляд, не примечательный событиями день,— необычен. Обыденность присутствует в семейных заботах, осаждает Моцарта счетами кредиторов, равнодушием венской публики. Но все это на какое-то время отступает.

Моцарт представлен на вершине своих сил, в момент создания «Дон Жуана». Он молод, полон замыслов. И маленькое общество, которое с восторгом внимает ему, тоже вырвано из круга обыденности. В этот день происходит обручение юной Евгении, племянницы графа. Чувства любви и доверия владеют обитателями замка, им внятно искусство, и появление Моцарта они принимают как подарок судьбы. Преимущества ранга исчезают, остаются преимущества таланта. Мерике рассказал здесь, ка-

[40] H. H. Reuter. Einleitung.— In: Eduard Mörike. Werke und Briefe in zwei Bänden. Bd. I, S. XXXII.

кой прекрасной могла бы быть жизнь, и какой она бывает теперь только в редкие, счастливые мгновения.

Просвещенное общество, изображенное здесь, приводит на ум утопические мечты Возрождения, круг рассказчиков «Декамерона».

Но полное счастье, в понимании Мерике,— это счастье для всех, а не только для «избранных». Он не пробует облечь свою смутную мечту в конкретные формы, но она все же присутствует в «Моцарте».

Моцарт, вступая в лес, останавливается пораженный: «...целый народ деревьев собрался вместе! Ни одна человеческая рука не растила их, они сами, пришли и стоят вот так, потому что им любо жить и действовать вместе». Эти несколько строк дают лирический ключ к новелле.

В замке Моцарт рассказывает о чудном воспоминании детства: он видел в Неаполе представление, показанное «бандой сицилийских комедиантов». Море служило им сценой, где на украшенных лодках прекрасные юноши и девушки разыграли любовное сражение. Так же, как в дионисийском «Осеннем празднестве» Мерике находит полноту жизни, так и здесь, воспоминание о Неаполе — это прообраз счастливой картины общенародной жизни, которая вдохновляет искусство.

И сам Моцарт предстает как человек из этой мечты, человек из будущего, с его непосредственностью и добротой, нерасчетливым, щедрым талантом. Невозможно предположить, что Мерике знал «Моцарта и Сальери» Пушкина, но его новелла удивительно перекликается с ним. У Пушкина:

...Как некий херувим,
Он несколько занес к нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!

У Мерике в свой самый счастливый миг Моцарт овеян тенью смерти. Она уже звучит в финале «Дон Жуана». Действительность плохо приспособлена для человека из будущего, и его удел не может быть счастливым. Евгения, самая чуткая, «поняла, окончательно поняла, что этот человек быстро и неудержимо расточит себя в собственном пламени, что он может быть только мимолетным виденьем на земле, потому что она не в силах вынести щедрости, которую он изливает».

В Германии Мерике стал очень популярен в XX в. При жизни же его оценили немногие. Композиторы Шуман, Брамс и Гуго Вольф[41] писали романсы на его стихи, из писателей им был увлечен Теодор Шторм. Но лирика Мерике (включая посмертное издание 1878 г.) переиздавалась только пять раз, тогда как стихи его земляка Уланда к 1874 г. выдержали 58 изданий. Примечательно, что И. С. Тургенев находил в Мерике «много грации и чувства»; он подарил А. А. Фету томик его стихотворений, и Фет перевел три из них. Сам Тургенев в 1865 г. посетил Мерике и познакомил с ним П. Виардо, которая положила на музыку цикл его стихотворений. Для двух пьес из этого цикла — «Садовник» и «Былое счастье» («Агнес») — Тургенев дал свой перевод[42].

«ТРАГЕДИЯ РОКА»

Одним из характерных явлений немецкого романтизма в области драматургии была так называемая «трагедия рока» (Schiksaltragödie).

Появление этого жанрового понятия связано с творчеством Захарии

[41] «Лучшие романсы Г. Вольфа написаны на слова И. Гете и Э. Мерике»,— отмечает историк музыки. См.: М. Друскин. История зарубежной музыки, вып. 2. М., 1958. стр. 19.

[42] Об отношении Тургенева к Мерике см.: А. Н. Егунов. Тургенев и Э. Мерике.— В кн.: «И. С. Тургенев». Орловское книжное изд-во, 1960.

Вернера (Zacharias Werner, 1768—1823). Не одаренный значительным талантом, этот писатель, однако, впитал в себя характернейшие тенденции немецкого реакционного романтизма и выразил их в своей драматургии.

Вернер, подобно Гофману, тянул чиновничью лямку, этим добывая себе средства к существованию. Но его духовная жизнь текла напряженно и экстатически. В дневниках и письмах, в пьесах и стихах он говорил о мучительных поисках религиозного идеала, рассказывал о мистических настроениях, пронизанных то пиетистскими, то масонскими, то протестантскими, то католическими настроениями. Об этих религиозных и мистических исканиях Вернера говорят его ранние драмы.

В пьесе «Сыны дола» («Die Söhne des Tales», 1803), Вернер повествует о борьбе двух религиозных союзов — тамплиеров и сынов дола. Предметом борьбы между ними оказывается программа насаждения новой религии. Сыны дола оказываются сторонниками «правды для немногих», за которыми послушно последует «народ», а безумные тамплиеры хотят поделиться своими откровениями со всем народом, сделать его причастным к высшим тайнам религии. Несмотря на отвлеченную и надуманную форму, в пьесе можно заметить отголоски борьбы вокруг судеб масонства, которое в начале XIX в. реакционными правительствами Европы рассматривалось как агентура Французской революции. Очевидно Вернер был близок именно к этой точке зрения, хотя его осуждение тамплиеров носит абстрактный характер и лишено какого бы то ни было политического смысла.

Отголоски современности звучали в пьесе «Мартин Лютер» (1807). Вождь реформации был изображен в ней с глубокой симпатией, прежде всего как руководитель немецкого народа, восставшего против Рима и его церкви. Так отразились в драматургии Вернера события 1805—1807 гг., приняв, однако, религиозную окраску.

Покинув Берлин под давлением кругов, которые видели в нем опасного возбудителя антифранцузских настроений, Вернер побывал в Веймаре, где с успехом шла его трагедия «Ванда» («Wanda», 1807). В ней Вернер перешел от исторической тематики к проблеме роковых страстей. В дальнейшем Вернер оказался в Швейцарии, где близко сошелся с А. В. Шлегелем, а затем в Италии. Здесь писатель пережил духовный кризис: он перешел в католицизм (1811). В 1814 г. Вернер принял духовный сан.

Романтик-католик, близкий по настроениям к реакционным романтикам своего времени, Вернер создал еще ряд пьес: «24 февраля» («Der vierundzwanzigste Februar», 1810), «Мать Маккавеев» («Die Mutter der Makkabäer», 1819) и др. Среди драм и трагедий Вернера «24 февраля» была особенно популярна и получила название «трагедии рока», затем широко привившееся в немецкой литературе первой половины века.

24 февраля — страшный день в семье крестьянина Курута и его жены. В этот день Курут чуть не зарезал в ссоре своего отца, который ненавидит сноху. Старик умер от испуга, но, умирая, успел проклясть сына и его жену. Проклятье пало на их детей, прежде всего на их первенца, который родится уже с «каиновой печатью» — уродливым красным пятном на руке. Через много лет после долгих странствований, неузнанный, он возвращается домой, и отец, так и не узнав сына, убивает его, чтобы воспользоваться его деньгами и отделаться от кредиторов. Это происходит тоже 24 февраля.

По мысли Вернера, люди, изображенные в его пьесе, были бы обычными крестьянами, если бы над ними не тяготел рок. Но, раз избрав своей жертвой семью, таинственный рок уже не оставляет ее в покое, преследует ее, обрушивается на нее различными бедами, превращает даже счастье в источник беды: разбогатевший сын, вернувшийся из долгих странствий, хотел обрадовать отца, но погиб сам и стал причиной новых бед в семье.

Одноактная трагедия Вернера держалась на хорошо придуманных, но по существу наивных сценических эффектах, заинтересовывавших зрите-

ля. Герои пьесы Вернера привлекали тем, что они были не злодеями, а просто обывателями, которые стали жертвами рока.

У Вернера нашлись продолжатели. В 1812 г. появилась — и тоже имела бурный успех — драма «29 февраля» («Der neunundzwanzigste Februar»), принадлежавшая перу Адольфа Мюльнера (Adolf Müllner, 1774—1829). Здесь речь идет о кровосмешении, о преступном браке, в который вступили против воли отца, не ведая о своем родстве, брат и сестра. Тайна их брака открывается через много лет. Их дочь утонула 29 февраля — в день годовщины свадьбы родителей, а сына убил сам отец, узнав о своем невольном грехе. Вещие сны, предчувствия, атмосфера глубокой психической подавленности делают пьесу Мюльнера произведением явно болезненным, с сильным привкусом патологии. В том же духе написал Мюльнер пьесу о братоубийстве — «Вина» («Die Schuld», 1813).

В традиции «трагедии рока» развивалось и творчество Кристофа Хувальда (Cristoph Freiherr von Houwald, 1778—1845), который, наряду с Вернером и Мюльнером, был одним из особенно популярных немецких драматургов первой трети века. Большим успехом пользовались пьесы Хувальда «Картина» («Das Bild») и «Маяк» («Der Leuchtturm»).

Напрасно Л. Тик пытался препятствовать бурному успеху «трагедий рока», справедливо видя в них признак падения вкуса, торжество пошлости. «Трагедии рока» долго оставались излюбленным репертуаром немецкого театра, сделавшись по-своему столь же характерными для него, как мелодрама для французского театра.

При всем убожестве идей и художественных средств, характерном для Вернера, Мюльнера и других, в «трагедии рока» отразилась в искаженном виде большая и сложная тема: нараставшее в немецком обществе чувство трагизма современности, близкое настроениям «готического романа». В этих тенденциях и идеях отразилось установление новых, буржуазных отношений, еще не понятных в своей сущности обществу,— а оно все более чувствовало их тяжесть, хотя и не могло объяснить сложные и полные драматизма события современности, обрушивавшиеся на жизнь Германии. Ломка старых общественных и личных отношений, быстрое развитие буржуазных отношений и их еще не воспринятая, но уже пугавшая «мораль», распространение религиозных и мистических исканий, вызванных войнами и политическими катастрофами начала XIX в., — все взятое вместе стимулировало появление искусства, поэтизировавшего «рок».

Наряду со слабыми произведениями Вернера, Мюльнера и других, тема рока зазвучала и в творчестве больших писателей, выразилась у них с несомненной художественной силой. Эта тема отчетливо видна в трагедии австрийского писателя Франца Грильпарцера (Franz Grillparzer, 1791—1872) «Праматерь» («Ahnfrau», 1817), где она, однако, воплощена с подлинным поэтическим искусством.

Комплекс «трагедии рока» чувствуется в некоторых пьесах Клейста, особенно в драме «Семейство Шроффенштейн» (1803), написанной еще до появления «24 февраля», в «Принце Гомбургском». Есть нечто близкое и в «Мессинской невесте» Шиллера. Но у Шиллера и Клейста проблема рока решается в духе продолжения и обновления античного мотива рока, игравшего большую роль в древнегреческой трагедии. Вернер и Мюльнер тоже пытались перенести эту идею античного театра на немецкую почву, но они сделали это в такой форме, которая окончательно скомпрометировала их как истолкователей «рока».

Видны некоторые линии, связывающие «трагедию рока» с драматургической традицией штюрмерства: непознаваемость тайн, угрожающих человеку, враждебность общества индивидууму. Но пьесы Вернера, Мюллера и других уже не содержат того могучего общественного протеста, который звучал в драматургии соратников Гете и Шиллера.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

ГРАББЕ [1]

Христиан Дитрих Граббе (Christian Dietrich Grabbe, 1801—1836) родился в Детмольде, где его отец был тюремным смотрителем.

Гимназические годы Граббе проводит в Детмольде, а студенческие — в Лейпциге и Берлине, где изучает право. Годы его молодости — это годы, когда начался разгром освободительного движения, развернувшегося в университетах. Настроения протестующего бунтарства вынуждены выливаться в бытовое и литературное «неистовство». Граббе, изолированный от всего передового, погружается в жизнь лейпцигской и берлинской студенческой богемы.

По словам его биографа Карла Циглера, он бродил по улицам, засунув руки в карманы своих голубых штанов, ходил с видом старого колдуна вокруг колодца или срезал прядь своих волос, угрожая их концами проколоть на смерть девяносто девять поэтов и литераторов. Иногда он и его собутыльники выманивали у кого-либо из своих собратьев несколько луидоров и пропивали их. После этого их охватывало мрачное настроение, появлялось желание стать благочестивыми католиками, и они садились писать письмо Адаму Мюллеру, который на эти письма не отвечал.

В Берлине совершается сближение Граббе с литературными кругами и, между прочим, с Гейне, выступившим тогда в качестве автора трагедий «Альманзор» и «Ратклиф». Их встреча была мимолетной и в литературном и в биографическом смысле. Граббе, которому сперва импонировала «циническая ирония» Гейне, впоследствии отрекся от него как от мечтателя и недостаточно неистового художника. Гейне же видел слабые стороны Граббе. Вспоминая, что Платон прозвал Диогена сумасшедшим Сократом, он называл Граббе «пьяным Шекспиром» [2].

В Берлине Граббе заканчивает свою первую трагедию «Герцог Готландский» и посылает ее в Дрезден Тику. Резиденция Тика пользовалась репутацией литературного Ватикана. Иммерман в это время называл бывшего вождя романтической школы «папой Тиком I». «Ваше произведение меня увлекло,— отвечал Тик,— крайне заинтересовало, оттолкнуло, испугало и расположило в пользу автора» [3]. Когда спустя год Граббе приезжает в Дрезден, его встречают очень холодно. Молодой драматург своим кабацким анархическим обликом шокировал отставного вождя романтизма.

Не найдя поддержки у Тика, Граббе, впавший в это время в большую нужду, обращается с письмом к прусскому кронпринцу. В письме смешиваются горечь и чудачество. Граббе просит кронпринца предоставить ему

[1] Главы XVIII, XIX, XXI, XXV принадлежат перу Николая Павловича Верховского (1913—1942), погибшего во время обороны Ленинграда. Они написны в 1939—1940 гг. Редакция ограничилась небольшой правкой и несколько дополнила библиографические сведения в сносках.

[2] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 9, стр. 212.

[3] Grabbes Werke in sechs Teilen, T. I. Hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen von S. Wukadinović. Berlin — Leipzig, o. J., S. 2 ff.

Христиан Дитрих Граббе
Рисунок Дорис Рааб, 1837

работу в театре. Он чувствует влечение к сцене, люди говорят, что он — гений. Он не знает, верно ли это, но чувствует, что у него есть одно общее с гением — это голод. У него нет денег на покупку пера, он пишет письмо лучинкой и извиняется за плохой почерк. Обращение к кронпринцу не привело ни к каким результатам.

Оставалась чиновничья карьера. Граббе возвращается в Детмольд, где сдает государственный экзамен по юридическим наукам. Архивный советник Клостермейер, благоволивший к Граббе еще в годы юности писателя, просит о назначении молодого юриста его помощником в архив. По капризу местного князя на это место назначают другого. Лишь через два с половиной года Граббе назначают помощником аудитора, а потом аудитором.

В 1827 г. выходит сборник драм Граббе, в который включены его берлинские сочинения — статья «О шекспиромании», «Герцог Готланд», комедия «Шутка, сатира, ирония и более глубокое значение», «Нанетта и Мария», «Марий и Сулла». Сборник был встречен чрезвычайно благожелательно. Граббе завоевывает себе имя довольно крупного драматурга.

В течение последующих лет Граббе пишет пьесу «Дон Жуан и Фауст» и ряд исторических драм. В 30-е годы углубляется разлад Граббе с провинциальной бюрократической средой. Он уходит в отставку, а затем переезжает в Дюссельдорф, где в это время Иммерман ведет свою театральную деятельность. Граббе обращается с письмом к Иммерману, тот принимает его в театр в качестве рецензента. Иммерман надеется сделать Граббе своим рупором и герольдом. Граббе, действительно, пишет ряд положительных рецензий на постановки Иммермана, но тем не менее блок умеренного

по своим политическим воззрениям драматурга с радикальным оказывается кратковременным и неустойчивым. Граббе сближается с дюссельдорфской богемой, оппозиционно настроенной по отношению к театральным мероприятиям Иммермана. Вскоре появляются новые рецензии Граббе, подвергающие критике репертуарную политику Иммермана. Результатом этого явился разрыв и отъезд Граббе из Дюссельдорфа.

Измученный тяжелой болезнью Граббе умирает в Детмольде в 1836 г.[4]

В первый период творчества Граббе созданы три пьесы: «Герцог Готланд», «Дон Жуан и Фауст» и комедия «Шутка, сатира, ирония и более глубокое значение». Ранние драмы Граббе наиболее оригинальны и самобытны. Здесь его бунтарские и неистовые настроения проявляются особенно полно и достигают апогея. Одновременно на этих драмах можно проследить, как совершается переход от романтизма к реализму. В статье «О шекспиромании» (1827) Граббе стремится теоретически осмыслить этот процесс.

Разновидностью романтической драмы, от которой отправлялся Граббе, была «трагедия рока». С традицией «трагедии рока» связана первая пьеса Граббе «Герцог Готланд» («Herzog Theodor von Gotland», 1822). Конкретные реминисценции связывают «Готланда» главным образом с «Фаустом» Клингемана. Влияние «драмы рока» сочетается, однако, с прямым обращением к Шиллеру и Шекспиру, а также с большим влиянием драмы «Бури и натиска».

Три брата — герцог Готландский Теодор, шведский государственный канцлер Фридрих и Манфред — горячо любят друг друга. Манфред внезапно умирает. Об этом узнает Бердоа, негр, смертельный враг Теодора. Бердоа ненавидит герцога Теодора за то, что тот подверг его когда-то жестокому телесному наказанию. Негр замышляет месть врагу и всему его роду. Он внушает Готланду мысль, что Манфред убит Фридрихом. Бердоа подготовляет улики, пробравшись в склеп и раздробив топором голову покойного. Готланд убивает брата, к ужасу своего отца и придворных, а затем убегает к финнам, напавшим в это время на шведов во главе с Бердоа. Убийца вскоре узнает о своем заблуждении, но не раскаивается в совершенном поступке, возлагая вину на судьбу. Он продолжает вести борьбу против короля шведов в союзе с Бердоа, но после многочисленных перипетий улучает момент для расправы с негром. Вскоре после этого он сам погибает от руки графа Арбоги, неожиданно изменившего ему и перешедшего на сторону шведского короля.

Герцог Готланд, подобно героям Шекспира, обретает дар своеобразного социального ясновидения и обнаруживает цинизм существующих человеческих отношений. Исчезли «надежда на человека и доверие к брату». «Земля залита священной кровью; человек — приукрашенный тигр!» — восклицает Готланд. Когда Готланд узнает, что братоубийцей стал он и именно в тот момент, когда более всего негодовал против братоубийства, в нем вспыхивает гнев против устройства мира, где извращается смысл человеческих дел и благородство и добродетель превращаются в преступление. Он не хочет раскаиваться и молиться, ибо молитвы — унижение, а раскаяние — потерянный труд. Миром управляет всеобщее зло, а создало мир всемогущее безумие. Духовная катастрофа, которую переживает гер-

---

[4] Основные биографические работы о Граббе: Alfred Bergmann. Christian Dietrich Grabbe. Chronik eines Lebens. Detmold, 1954; Eduard Doller. Grabbes Leben. Einleitung zur ersten Ausgabe der Hermannsschlacht. Düsseldorf, 1838; Karl Ziegler. Grabbes Leben und Charakter. Hamburg. 1855. Жизнь Граббе описана в романе Пауля Фридриха (Paul Friedrich. Grabbe. Berlin. 1925). Архиву Граббе посвящена книга: A. Bergmann. Meine Grabbe-Sammlung. Detmold, 1942.

цог, является кульминацией драмы и апогеем трагедийного мастерства Граббе. Противоборству судьбе Готланда противостоит циничский нигилизм Бердоа. Бердоа озлоблен против европейцев. С ним обращались, как с животным, и он действует против белых людей. Он — низменная антитеза Готланду.

Рядом с Бердоа стоит граф Арбога. И он неразборчив в средствах и не питает относительно окружающего мира никаких иллюзий. На вопрос Готланда, какая разница между королем и убийцей, он отвечает: число убитых. Бердоа и Арбога принимают преступность за нормальное и естественное состояние мира, Готланд видит в ней порчу и извращение человеческой природы. Однако — и в этом сказался реализм Граббе — Готланд не имеет возможности выйти в обособленный мир благородных чувств и действий, как делали шекспировские и байроновские герои, но ведет свою борьбу средствами этого мира.

Судьба в драме Граббе утратила всякий мистический потусторонний смысл, ее делает Бердоа, плетя свою «петлю судьбы». Ритуал романтической драмы как бы обезличен: гремит гром, но он не обличает убийцу, а напрасно обвиняет невинного. Драма построена по законам особой «титанической» поэтики, восходящей к шекспировским образцам. Обман Бердоа сам по себе мог бы вызвать лишь элементарную реакцию Готланда, вроде гнева, раздражения и т. п. Бердоа замышлял лишь мелкую пакость — ссору братьев, но помимо своих намерений похоронил под развалинами все гуманистическое мировоззрение своего противника. Аналогичен этому эффект действий Яго относительно Отелло. Реагирование Готланда несоизмеримо с уколом, полученным им. Это происходит в силу того, что потрясенный Готланд откликается не столько на действия Бердоа, сколько на открывшееся ему состояние мира в целом. Такие выходы за пределы среды и обстановки, представленной в драме, осуществляются здесь на каждом шагу. В своем гневе Готланд восклицает, что преступника и братоубийцу надо судить не по местным законам, но «по законам Геклы и Океана». Старый Готланд, узнав об убийстве Фридриха Теодором, призывает небо разорваться в клочья.

Явлениям природы приданы смысл и содержательность. Действие развертывается на северных берегах, среди снегов и льдов. Смысл этих пейзажей метафоричен, и Готланд говорит о «зимней ночи жизни». В то же время в драме сосуществует несоединимое: в условиях суровой скандинавской природы действует полководец финнов негр Бердоа с его южной яркостью и африканской фразеологией («пантеры и гиены»). Граббе возвратил немецкой драме огонь больших страстей, утраченный было в XIX столетии.

Герои говорят экспрессивным языком. Их воля подчиняет себе физические явления и недуги. Тяжело раненный Бердоа возмущается ничтожностью физической природы человека, подверженной болезням и ранениям. Усилием воли он исцеляется от тяжелой раны и возвращается к обязанностям полководца. Закованный в цепи Готланд, прокляв свою участь, разрывает оковы.

В том же году создана комедия «Шутка, сатира, ирония и более глубокое значение» («Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung»). Внешне она напоминает комедии Тика, но отличается от них отсутствием систематического нарушения сценической иллюзии, реализмом подробностей и мрачным характером иронии. Фантастическое дается с ироническим соблюдением всех необходимых соотношений.

Черт попадает на Землю в солнечный летний день и замерзает, так как в аду он привык к более высокой температуре. Естествоиспытатели, наткнувшись на его тело, принимают его за бежавшую пасторскую дочку или за писательницу. Черт не решается назвать себя, так как боится испугать

ученых и остаться без помощи. Поэтому он выдает себя за духовное лицо, за каноника Теофила Тойфеля. Его приглашают в замок местного барона. Он знакомится с бароном, с его дочерью Лидди и ее женихом Верталем. Граббе вводит в комедию элементы литературной полемики — школьный учитель знакомится с современной литературой, аккуратно читая селедочные обертки. Идут разговоры о том, что современная литература плоха, что она ждет гения. За этого гения выдается глупый крестьянский парень Готлибхен. Но вскоре сатира выходит за рамки литературы. Вся действительность начинает казаться игрой. Черт заявляет, что весь мир, в сущности, посредственная комедия, которую читает какой-то желторотый ангел. Ангел учится в первом классе, а теперь у него каникулы.

Исторические события также подчиняются этому мрачному ироническому обыгрыванию. Черт уверяет, что он драматург, что он написал недавно трагедию «Французская революция» с прологом Людовика XVI и хором эмигрантов. Критики этой трагедии были своевременно гильотинированы. Из-за строгостей цензуры трагедию до сих пор не удается поставить в других странах.

Черт пытается управлять событиями, но сам становится их жертвой — коварство людей превосходит все адские хитрости. Пытаясь сделать все, что ему полагается по роли, черт действует очень неуклюже. Лидди нравится барону Мордакс. Черт обещает ему доставить Лидди, отняв ее у жениха, но требует, чтобы Мордакс за это отдал своего старшего сына учиться философии, а сам убил бы тринадцать подмастерьев. С женихом черт входит в сделку, покупая у него Лидди. Оба долго торгуются, но, наконец, составляют счет, причем черт платит за красоту 2000 рейхсталеров, а за невинность — три гроша и один пфенниг медными деньгами. Такова в глазах черта цена добродетели. В конце концов попытки похитить Лидди не удаются, черт сам попадается в ловушку, так как учитель и кузнец раскрывают его инкогнито и ловят его в клетку, положив в качестве приманки мемуары Казановы.

Произведение Граббе занимает почетное место в бедном комедийном репертуаре немецкой литературы. Оно поднимается над мелким провинциальным юмором немецких сатириков прошлого века и превосходит комедии Тика многозначительностью комизма.

В 1828 г. Граббе пишет драму «Дон Жуан и Фауст» («Don Juan und Faust»), мысль о которой появляется у него еще в 1823 г. Неистовый герой Граббе продолжает свое существование под оболочкой обоих легендарных персонажей. Дон Жуан и Фауст выступают как соперники и в области мировоззрения, и в борьбе за любовь донны Анны. Ряд частных реминисценций сближает драму Граббе с произведением Гете (сцена договора и др.), с либретто да-Понте к опере Моцарта (непреклонность Дон Жуана в момент гибели), с «Манфредом» (замок на Монблане) и «Каином» Байрона (путешествие Фауста с чертом, напоминающее путешествие Каина с Люцифером), а также с продолжением гетевского Фауста, написанным Шене (1823), где Фауст на балу похищает дочь венецианского дожа, а в конце при виде мертвой возлюбленной добровольно предается в руки черта. Но, по существу, Граббе дает новую трактовку обоих основных образов.

Оба героя были поборниками безмерных требований к жизни, унаследованных от Ренессанса. И в народном и в литературном бытовании оба воплощали излишнюю требовательность и представляли ее целостно, несмотря на различие побуждений (наука, власть и богатство у Фауста, чувственные наслаждения у Дон Жуана). Граббе превращает обоих героев в диаметрально противоположных друг другу и придает каждому из них известную неполноценность. Дон Жуан гибнет из-за своей чувственной природы, Фауст — из-за своей сверхчувственной,— писал Граббе Кеттен-

бейлю 16 января 1829 г. Оба выступают как представители какой-то одной стороны жизни, в полном противоречии с традицией, в которой они осмыслялись как лица, отвоевывающие себе полноценное и беспредельное право на наслаждение жизненными благами.

Дон Жуан скептически относится к любым философским понятиям, он живет и наслаждается каждым данным случаем. «Единственная!» — восклицает он, увидев донну Анну. «Двухтысячная»,— поправляет его Лепорелло. Лепорелло — вульгарный эмпирик, мир для него статически единообразен. Для Дон Жуана же каждое мгновение своеобразно неповторимо. Он чувствует «пульс вселенной», которого напрасно ищет Фауст. Где бьется сердце, там движутся миры, звезды, луна и солнце. Дон Жуан презирает Фауста за то, что тот — меланхолик и тоскует по аду, не зная рая, сияющего в глазах донны Анны.

В Дон Жуане воплощена победоносная правота относительного. Он считает, что не совершил преступления, убив Октавио, который хотел жениться на донне Анне, а Дон Жуан, в нее влюбленный, защищался. Право стоформенно (das Recht ist hundertfach), считает он, доказывая свою правоту в конфликте. Дон Жуан нападает на религию, на общественные устои, сковывающие человека. Несмотря на оковы, материя победоносна. Блажен Магомет, запретивший вино, так как запрет удваивает наслаждение. Подвластность Октавио традиции и чужой воле вызывает возмущение Дон Жуана. Октавио счастлив, что отец донны Анны благословил его любовь к ней. Благословение помогает любви не больше, чем кошке при ловле рыбы, замечает Дон Жуан. Деньги, брак, имущество — вот главные аргументы в жизни таких людей, как Октавио.

Глумление Дон Жуана над общественными предрассудками дано не только в его высказываниях, он разоблачает их экспериментально. Когда к нему на пир приходит полицейский чиновник, чтобы арестовать его за убийство отца донны Анны, Дон Жуан уверяет, что он — племянник кардинала Гонзало. Настроение представителя власти мгновенно меняется, и он заявляет, что между добрыми друзьями такое «небольшое убийствице» (so kleines Mördchen) вполне извинительно и обычно. Другое дело, что народ иногда приходится наказывать и за маленькие проступки, прибавляет сеньор Рубио.

В противоположность Дон Жуану, Фауст представляет ненасытное стремление к познанию. Он выступает против религии не с анархическим скептицизмом Дон Жуана, но во всеоружии науки. Ни Библия, ни Голгофа, ни Лютер не дали человеку истины, несмотря на то, что купол собора св. Петра давно уже треснул от грома из Виттенберга [5]. Сто библий и райских миров не приведут ни к чему, если человек не найдет сам решения мучащих его вопросов. Девиз Фауста — «Не можешь верить ты, пока не знаешь. Не можешь знать, пока не веришь ты». Человек станет вырванным иссохшим стволом, если оторвется от земли и вознесется в пустынную безмерность неба.

Философский пафос Фауста приобрел у Граббе резко материалистический и антирелигиозный характер. Тем не менее именно в философской отвлеченности проявляется ограниченность Фауста, его занятий. Ему недоступна реальная чувственно-материальная человеческая деятельность. Он раб отвлеченного знания, как Дон Жуан — раб наслаждения и эгоизма. Фауст обращается за помощью к силам ада, и перед ним появляется черт в одежде рыцаря XVI в., он сперва призывает Фауста к умеренности в желаниях и стремлениях. Фауст в ответ иронически замечает, что черт стал исповедовать христианский идеал. Путешествие по Вселенной, пред-

[5] В Виттенберге Лютер начал борьбу против католического Рима. См.: «История немецкой литературы», т. I. М., 1962, стр. 275—286.

принятое Фаустом и рыцарем, приводит к неожиданному результату. Космос, как песок Сахары, кажется Фаусту простым скоплением масс. Он не завоеватель и не скупец, чтоб на него могли действовать массы и величины. Он требует целостного знания. Рыцарь с его трезвым практицизмом оказался беспомощным перед Фаустом, который во время путешествия заметил во Вселенной огромную тень других миров, неизвестных представителю ада.

Действие развивается в неожиданном направлении с присущей Граббе грандиозной иронией. Фауст объявляет, что он в черте просчитался. Рыцарь извиняется за то, что он слишком мелок для Фауста. В Фаусте живет настоящий бог. Так как черт не подходит для осуществления больших целей, его используют для мелких поручений — для помощи в похищении донны Анны, которую уносят в замок Фауста на Монблан.

Донна Анна любит Дон Жуана и не любит Фауста, она видит в нем тирана и похитителя. Никакой магией Фаусту не удается покорить ее сердце, и он убивает ее. После ее смерти Фауст переносится в Рим на последний пир Дон Жуана и вместе с ним проваливается в преисподнюю.

Гибель обоих не имеет смысла религиозной кары. Они гибнут как трагические герои. Вина Дон Жуана в том, что он ограничивается миром материальных благ, сменой мгновений наслаждения («Только смена придает жизни очарование»). Фауст осуждает Дон Жуана за то, что он довольствуется многими, тогда как идеалом Фауста является Единственная, Неувядаемая (die Eine, die Unverwelkliche). Вина Фауста в том, что он замыкается в пределах мечты и отвлеченного знания. Он проходит свой путь в обратном порядке по сравнению с «Фаустом» Гете: сперва он убеждается в неспособности достигнуть какого бы то ни было общего идеала, а затем приходит к тому же выводу и в области личных благ. Последней его попыткой является стремление реализовать свои силы в разрушительном властолюбии.

От «Дон Жуана и Фауста» Граббе переходит к исторической драме. Еще в 1823 г. он написал трагедию «Марий и Сулла» («Marius und Sulla»), впоследствии переработанную. В 1827 г. Граббе пишет статью «О шекспиромании» («Über die Shakespearomanie»), в которой нападает на романтический культ Шекспира и выступает против подчинения иностранным влияниям, требуя создания национальной драмы [6]. Эта драма должна отличаться возможной простотой и ясностью в словах, воодушевлением и национальным характером. Основным жанром, на который в этой статье ориентируется Граббе, является «национальная и чисто-драматическая историческая драма».

В 1829—1830 гг. Граббе создает две драмы о Гогенштауфенах, задумав целый цикл. Источником послужила «История Гогенштауфенов» Раумера (Fr. von Raumer. Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit, 1823—1825), под влиянием которой в это время возникает целый ряд пьес (Иммерман, Раупах, Линднер, Херринг и др.). В этих драмах Граббе действие отличается большой раздробленностью, в них усиливаются потенциальные тенденции романа.

В центре первой драмы «Фридрих Барбаросса» («Kaiser Friedrich Barbarossa», 1829) — борьба Фридриха против миланцев и папы, а затем — против его недавнего союзника Генриха Льва. Линия Генриха Льва в драме — это тема немецкого сепаратизма и раздробленности. Генрих Лев — воинственный тевтон, для которого вражда родов и анархическая самостийность стоят выше национальных интересов.

В Барбароссе воплощены передовые тенденции истории, стремление к

[6] Об отношении Граббе к Шекспиру см.: H. Bartmann. Grabbes Verhältnis zu Shakespeare. Münster, 1898; G. E. Hering. Grabbe und Shakespeare.— «Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft». Bd. LXXVII (1941).

объединению Германии в могучее государство. Его борьба против папства — это борьба за свободу народов, как он говорит в разговоре с папой Александром. Когда папа упрекает Фридриха в том, что он вышел за рамки своего времени и чужд ему, император отвечает на это, что нужно уметь господствовать над отношениями эпохи — они создаются людьми. Смысл драмы — в противопоставлении широкого европеизма Барбароссы примитивному и провинциальному «тевтонству» Генриха Льва. Барбаросса у Граббе человек широкой исторической перспективы, враг реакции и подлинный государственный деятель. Он благороден и доверчив. Архиепископ Майнцский упрекает его за то, что он не использует в борьбе ни денег, ни интриг. Он идет в бой с поднятым забралом и всегда действует открыто.

Граббе ограничился двумя драмами о Гогенштауфенах, так как он исчерпал проблему, которая заключается в противопоставлении Барбароссы его сыну императору Генриху VI («Kaiser Heinrich der Sechste», 1830). Император Генрих VI действует по законам того мира, в котором он живет. Он поступает согласно нравам противников. Он прячет свои подлинные чувства под маской равнодушия и свое поведение у трупа отца делает сознательным испытанием своей выдержки. Не желая показаться лицемерным, он скрывает горе и притворяется спокойным. В политических делах и войнах он жесток, холоден и расчетлив. Его благородным антиподом во второй драме является Ричард Львиное Сердце. В зените своего могущества Генрих погибает от апоплексического удара, осматривая вместе с приближенными завоеванную Сицилию с вершины Этны.

В последних произведениях Граббе воспроизводит образы великих деятелей и крупные исторические события. Он создает трагедию о Наполеоне («Napoleon oder die hundert Tage», 1831), о Ганнибале («Hannibal», 1834), о битве Германа («Die Hermannschlacht», 1835). Исторические драмы Граббе современны по своему существу. В «Ганнибале» показана борьба великого полководца с господствующей карфагенской олигархией и его трагическая гибель. В «Битве Германа» реалистически изображается гнет, которому подвергались германские племена под властью римлян. Битва в лесу, с ее запутанным и сложным ходом, с неуверенностью римлян и осторожностью херусков, показана с большим искусством. Драматическая композиция в последних вещах Граббе уже превращается в эпическую, драма распадается на части и эпизоды, тяготея к роману.

Кроме этих произведений, Граббе оставил наброски к драмам о Костюшко, об Александре Македонском и о Христе.

Меринг несомненно ошибался, когда утверждал, что революция 1830 г. не оказала на Граббе никакого влияния и даже прошла мимо него бесследно. Ошибку Меринга опровергают предисловие к драме «Наполеон, или сто дней» и некоторые письма Граббе.

В предисловии к «Наполеону» Граббе пишет, что «эта драма была завершена до всемирно-исторических событий июля прошлого года», но имеет к ним прямое отношение, так как автора волновали те же вопросы. Утверждение о завершении драмы до июля 1830 г. неточно; на самом деле она перерабатывалась автором вплоть до февраля 1831 г. и именно в связи с текущими событиями.

В письме к своему другу и издателю Г. Ф. Кеттенбейлю от 14 июля 1830 г. Граббе излагает свое представление о роли Наполеона. Наполеон — это «парень, которого эгоизм толкал к тому, чтобы использовать свое время — вне своекорыстных целей, он, как корсиканец, как полуфранцуз, не знал, куда он, собственно, стремится,— он мельче, чем революция и, по существу, он только флажок на ее мачте,— не он, но революция еще жива в Европе — это видно по французским выборам. Он ее ненавидел, как и Полиньяк. Велик не он, но его история»[7]. И в этом суждении, и в своей

[7] Grabbes Werke in sechs Teilen, Bd. V, S. 346.

драме Граббе высоко поднимается над немецким культом Наполеона, видя в революции силу более значительную, чем Наполеон. Позже Граббе перерабатывает свое произведение, включив в него сцены из задуманной им революционной драмы «Робеспьер».

Драма «Наполеон» открывается жалким зрелищем реставрации старого режима. В первой сцене зазывала картинной галереи конкурирует с человеком, рекламирующим зоологический сад. Первый зовет смотреть портреты Людовика XVIII, герцога Ангулемского и герцога Беррийского. Второй приглашает увидеть орангутанга и мартышек. Полицейский чиновник обвиняет его в оскорблении короля и принцев. Режим Реставрации наблюдают вернувшиеся из плена наполеоновские гренадеры Витри и Шаскер. При слухе о бегстве Наполеона с острова Эльбы и приближении его к Парижу двор Бурбонов покидает столицу. На улицу выходят люди Сент-Антуанского предместья с якобинскими песнями и лозунгами. Их ведет Жув, участник событий 1789 г. Гренадер Витри говорит своему другу: «Императора и нас создала революция, а эти создали революцию и императора». Народ восстает и приступает к революционному террору против буржуазии. При приближении наполеоновской армии вооруженный народ отступает и скрывается, но Жув надеется, что «якобинские шапки в конце концов переживут всё». Наполеон в драме Граббе выведен не только как противник всей европейской реакции, но и как враг конституций и свобод.

В изображении битвы при Ватерлоо Граббе доводит до виртуозности свою способность воплощать в драматические образы и сцены такие события, которые для этого максимально неблагоприятны. В его драме показана вся битва, со всеми ее основными позициями. Действуют воинские соединения Наполеона, Веллингтона, Блюхера и Гнейзенау, причем показаны и артиллерийские бои, и штыковые атаки, и другие способы ведения сражения. Граббе в это время был очень высокого мнения о своих военных познаниях. Иммерман называет его «Блюхером на бумаге».

Перед окончанием битвы Наполеон предсказывает Европе ее будущее. На смену одному великому тирану придет множество мелких. Вместо золотого века настанет глиняный, век несовершенства, лжи и вздора. Ничего не будет слышно ни о героях, ни о великих битвах, пока вновь не воскреснет мировой дух и не коснется шлюзов, за которыми притаились волны революции. Такова грядущая перспектива, открывающаяся в драме Граббе о Наполеоне. Таково то будущее, которое он стремится предсказать под влиянием Июльской революции.

Обращение к актуальным проблемам современности, глубокое понимание противоречий эпохи придают новое качество историзму Граббе и определяют особое значение драмы «Наполеон, или сто дней», поднимая ее над ранними пьесами на историческую тему [8]. Вместе с тем в драмах второго периода у Граббе ослабевает та самобытность, та напряженность и острота, которые отличают три его ранних драмы. Даже в «Наполеоне» логика внешнего правдоподобия и эмпирического развития исторической темы подавляют логику существенного. Показ армий Веллингтона, Блюхера и Наполеона, с их нравами, бытовыми чертами, военными приемами, песнями, мало-помалу оттесняют то, что относится к центральной проблеме. Своеобразие художественной манеры Граббе наиболее проявилось на ранней стадии его деятельности.

Но и в первый период творчества «неистовость» Граббе была в равной мере и признаком его слабости. В бесплодной и упрямой иронии комедии Граббе, действие которой внезапно обрывается, не разрешая ни одного из

---

[8] О драме «Наполеон, или сто дней» как пьесе нового типа см. кн.: Fritz Böttger. Grabbe. Glanz und Elend eines Dichters. Berlin, 1963, S. 241—273.

поставленных вопросов, в трагической запутанности судеб Фауста и Дон Жуана выразилась творческая трагедия самого Граббе, чрезвычайно даровитого художника, подавленного провинциальными условиями немецкой действительности. Даже боевой демократ Бюхнер, побывавший во Франции в первые годы после революции 1830 г. и энергично участвовавший в политической борьбе, не был подчас свободен от отчаяния и бесперспективности. Тем более Граббе, которого подавляла провинциальная обстановка и часто захлестывала волна богемы, нередко впадал в поэтизирование несовременного и неактуального, в несколько бутафорный титанизм, в отвлеченное бунтарство. То, что фигура Граббе осталась в истории литературы малозаметной, не было случайным фактом, результатом произвольного невнимания со стороны нескольких поколений. Это забвение было выражением того объективного обстоятельства, что Граббе был силен скорее потенциями своего самобытного и большого таланта, чем реальным осуществлением своих возможностей.

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

ОБЩЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 1830-х ГОДОВ

Новый этап оппозиционного движения в Германии начинается в 1830 г. Непосредственным толчком к нему явилась Июльская революция во Франции. Это движение носит более отчетливый характер по своим политическим требованиям. Отпадает наивно-националистическая окраска, характерная для предыдущего этапа. Июльская революция порождает в разных местах Германии волнения. Герцог Брауншвейгский Карл бежал после того, как в герцогстве вспыхнуло восстание. Брат и преемник Карла ввел конституцию. Курфюрст Гессенский отрекся от власти, сын его ввел цензовую конституцию. В 1831 г. конституцию получила Саксония. Этому требованию времени должен был подчиниться и ганноверский король. В Бадене, Гессен-Дармштадте, Баварии, Нассау происходят уличные демонстрации. Крупнейшие писатели и публицисты с восторгом встречают Июльскую революцию. Гейне, живя на острове Гельголанде, с энтузиазмом встречает весть о революции: «толстый пакет с газетами, полный теплых, знойно горячих новостей. То были солнечные лучи, завернутые в газетную бумагу» [1]. Берне, находясь на курорте Соден (близ Франкфурта), узнает о французских событиях и спустя несколько месяцев приезжает в Париж. Кокарда на шляпе французского крестьянина кажется ему «маленькой радугой после потопа наших дней». Живя в Париже, он с волнением откликается в своем дневнике на те события, которые были вызваны в Германии Июльской революцией. «В Гамбурге беспорядки, в Брауншвейге сильное волнение, в Дрездене возмущение. Неужели, в самом деле, Германия зрелее, чем я думал? Неужели я был несправедлив к народу, не заметив, что под ночными колпаками и халатами он тайно носил шлемы и панцири?» [2] — записывает он 18 сентября 1830 г.

В течение нескольких лет в Германии слышны отзвуки Июльской революции. В 1832 г. немецкие либералы организовали празднество в Гамбахе (Бавария). В Гамбахском замке собрались около тридцати тысяч интеллигентов, представителей политической эмиграции. Во главе собрания оказались журналисты Вирт и Зибенпфайфер. Участники собрания требовали республиканского строя для Германии и превращения всей Европы в свободную федерацию. Гамбахское празднество было выступлением либеральной интеллигенции и не имело большого значения. Роль его была переоценена Берне.

Франкфуртский сейм в ответ на Гамбахское собрание принял ряд карательных мер: были запрещены политические клубы и народные собрания, всем правителям мелких государств была обещана помощь федеральных войск против якобы угрожающей им революции. В свою очередь, в ответ на эти меры в апреле 1833 г. во Франкфурте вспыхнуло восстание, которое

[1] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 7. М., 1958, стр. 46.
[2] Л. Берне. Парижские письма. М., 1938, стр. 19.

вскоре было подавлено. В нем принимал видное участие Карл Шаппер (Karl Schapper, 1813—1870), будущий член «Союза коммунистов».

Карательные меры не остановили освободительного движения. Возникают тайные общества. В Гессенском герцогстве тайными организациями руководит революционно-демократический драматург Георг Бюхнер, выпустивший прокламацию к крестьянам под названием «Послание гессенским крестьянам» («Der Hessische Landbote», 1834). Однако тайное общество, созданное Бюхнером, было вскоре разгромлено, а сам Бюхнер бежал в Швейцарию.

Тысячи «подозрительных» переходили границу и спасались бегством во Францию или Швейцарию. Работавшая во Франкфурте следственная комиссия за короткий срок привлекла к суду 1800 человек. Ганноверский король Эрнст-Август упразднил конституцию (1837) и изгнал из Геттингенского университета семь профессоров, отказавшихся примириться с реакционным переворотом, в том числе Якова и Вильгельма Гриммов, Гервинуса, Дальмана и др. Возникшее в начале 30-х годов мелкобуржуазное литературное движение «Молодая Германия» подвергается репрессиям: в 1835 г. Союзный сейм запретил произведения Гейне, а также всех пяти участников «Молодой Германии». 1834—1840 гг. были для страны периодом реакции. «С 1834 до 1840 г. в Германии замерло всякое общественное движение» [3],— писал Энгельс.

В 1840 г. начинается следующий, предреволюционный этап политического движения Германии. Это был период открытой борьбы против старого режима, закончившийся революцией. «Началом такого поворота можно считать 1840 год,— писал Энгельс,— тот момент, когда прусская буржуазия стала во главе движения германской буржуазии» [4].

Характерные черты прусской буржуазии — ее отсталость, трусость, наклонность к компромиссам, ее страх перед возможностью революционного движения народных масс — привели к тому, что, возглавив накануне революционных событий 1848 года движение германской общественности, она не смогла успешно довести до конца борьбу за воссоединение Германии, за ее освобождение от феодальных пережитков. Стремясь к власти в стране, прусская буржуазия вместе с тем была озабочена угрозой народного восстания; эта глубокая противоречивость политики и идеологии немецкой буржуазии нашла отражение не только в 40-х годах, но и в литературном движении 30-х годов, отозвавшись на всем характере развития реалистических тенденций немецкой литературы, сильно стесненных и заторможенных не только раздробленностью Германии, но и отсутствием подлинно революционной буржуазии.

Однако при всей противоречивости немецкого культурного процесса 30—40-х годов в ходе его развития сформировались значительные явления и в области литературы, в которой выдвигаются Гейне, Бюхнер, Граббе, Иммерман, и в области философии, тесно связанной с развитием передовой немецкой эстетики этого времени. Эстетические воззрения Гегеля, некоторых его последователей и особенно Фейербаха сыграли большую положительную роль не только в формировании немецкого реализма, но и были широко использованы русской революционно-демократической литературной критикой середины века.

Крупнейшим идеологическим явлением до возникновения революционного коммунизма была философия Гегеля. «Подобно тому как во Франции

---

[3] Ф. Энгельс. Положение в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 578.

[4] Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 10.

в XVIII веке, в Германии в XIX веке философская революция предшествовала политическому перевороту» [5],— писал Энгельс, имея в виду философию Гегеля прежде всего. Революционный характер гегелевского метода, скрытый за философской отвлеченностью его построений, за консерватизмом его системы и его политических взглядов, не был ясен ни современникам великого философа, ни в полной мере ему самому. Одним из первых этот революционный смысл угадывает Г. Гейне в 1833 г., затем этот смысл выявляется в процессе раскола гегелевской школы, пока, наконец, Маркс и Энгельс не обнаруживают его, практически развив революционные стороны гегелевского метода в совершенно новое мировоззрение.

Главным революционным элементом философии Гегеля была его диалектика, его учение о развитии. Философия Гегеля «раз и навсегда разделалась со всяким представлением об окончательном характере результатов человеческого мышления и действия» [6]. Временными и относительными оказываются не только человеческие воззрения, но и социальные порядки. «Напротив, все общественные порядки, сменяющие друг друга в ходе истории, представляют собой лишь преходящие ступени бесконечного развития человеческого общества от низшей ступени к высшей. Каждая ступень необходима и, таким образом, имеет свое оправдание для того времени и для тех условий, которым она обязана своим происхождением» [7]. Это свое убеждение Гегель выразил в формуле: «Все разумное действительно и все действительное разумно». («Was vernunftig ist, ist wirklich, und was wirklich ist, ist vernunftig».) Эта формула нередко приобретала консервативный смысл оправдания существующих реакционных порядков. В близком к этому духе ее воспринимал великий русский мыслитель Белинский в годы «примирения с действительностью». На самом же деле формула оправдывала «все действительное», в том числе социальное зло и несправедливость, лишь как необходимую, но преходящую ступень в развитии человечества. Одновременно эта формула позволяла верить в осуществление разумных порядков через революционную логику существующего, верить, что разумное станет действительным. В этом направлении учение Гегеля развивали его радикальные последователи. Убеждение Гегеля в разумности всего действительного было огромным шагом вперед по сравнению с просветительской отвлеченной верой в бесконечный прогресс, на пути которого различные бедствия и несправедливости казались лишь отклонениями, случайными отступлениями, а не средством противоречивого осуществления прогресса, не формой развития. Равным образом это был шаг вперед по сравнению с романтическим бунтом против действительности во имя ее идеальной, лишенной уродливости и безобразия сущности.

Другой огромной заслугой Гегеля было утверждение единства мира. Гегель, однако, представляет себе единство мира на идеалистической основе, и подлинное соотношение вещей оказывается в его системе перевернутым. Мир является не чем иным, как результатом саморазвития абсолютной идеи. Абсолютная идея предшествует всему существующему. Сперва она появляется в виде логической идеи, затем принимает форму бытия, воплощаясь в природе. Процесс развития идеи в различных явлениях природы приводит к появлению человека. В человечестве идея впервые достигает самосознания. Дальнейшее развитие идеи совершается в форме человеческой истории (объективный дух), а затем — в форме истории духовной деятельности человека (абсолютный дух). Высшей ступенью этой духовной деятельности является философия, а высшей ступенью философии —

[5] Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 273.
[6] Там же, стр. 275.
[7] Там же, стр. 275—276.

учение самого Гегеля, в котором, с его точки зрения, впервые дается подлинная картина мира. Познав свое развитие в философии Гегеля, абсолютная идея как бы возвращается в себя, и на этом процесс заканчивается. Отдельные ступени этого стройного процесса изображены в «Науке логики» («Wissenschaft der Logik», 1812—1816), «Философии природы» («Philosophie der Natur»), «Философии истории» («Philosophie der Geschichte»), в работах по философии религии, по эстетике и истории философии. Эти работы, частично опубликованные при жизни великого философа, частично изданные учениками после его смерти, содержат исчерпывающую систему философского знания его времени.

Огромным вкладом в европейскую эстетическую мысль была «Эстетика» («Aesthetik») Гегеля, напечатанная лишь после его смерти по тетрадям слушателей и наброскам самого философа. Искусство для Гегеля — низшая ступень в развитии абсолютного духа (человеческого сознания). Абсолютный дух в своем развитии проходит через три стадии — искусство, религию и философию. В философии он наиболее полно освобождается от скованности конкретными явлениями. Развитие искусства также направлено к полному высвобождению духа от материальности. В процессе этого развития художественное творчество постепенно приближается к отвлеченным формам сознания. Поэтому расцвет искусства, наступивший в античную эпоху, был недолговечным. За ним начинается период, когда искусство принимает более отвлеченный характер. Уже в современную эпоху художник произвольно избирает для художественного воплощения то или иное частное содержание, и это безразличие, эта свобода уже означает нисхождение искусства. Историческое содержание античной эпохи наиболее верно могло быть отражено в искусстве, содержание современности — в философии.

Основную заслугу Гегеля составляет то, что он рассматривает развитие искусства как целостный диалектический процесс, пронизанный общим движением. Все частные разновидности мирового искусства, весь художественный опыт человечества подвергся у него стройному систематическому объяснению. Гегель покончил с отвлеченной и внеисторической эстетической теорией, а также с односторонним возвеличением той или иной эпохи в развитии искусства. Предпочтение, отдаваемое им античности, не ведет к превращению последней в нормативный образец. Античность для Гегеля — навсегда утраченная пора расцвета пластически-конкретного искусства. Гегелю удалось показать, как общий прогресс человеческих представлений, по сравнению с античностью, не привел к равному прогрессу в области художественного творчества.

Одной из важнейших идей «Эстетики» Гегеля был вывод о том, что буржуазная современность в общем неблагоприятна для развития искусства. «Прошли прекрасные дни греческого искусства, равно как и золотое время более позднего средневековья. Наша современная, основанная на рефлексии культура делает для нас потребностью придерживаться общих точек зрения как по отношению к воле, так и по отношению к суждению, и регулировать наши частные мысли и поступки согласно этим точкам зрения, так что для нас имеют силу в качестве того, что определяет наше поведение, общие формы, законы, обязанности, права, максимы, и они-то, главным образом, управляют нашей жизнью. Интерес же к искусству, равно как и художественное творчество, требует... скорее такой живости, при которой всеобщее налично не в качестве закона и максимы, а действуют в качестве чего-то тождественного с душевными настроениями и эмоциями... Наше время поэтому по своему общему состоянию неблагоприятно искусству» [8].

---

[8] Гегель. Сочинения, т. XII. М.—Л., 1938, стр. 11.

Наличие общественных сил, внешних и чуждых по отношению к человеку, а также мелочно-прозаический характер новой эпохи, делает ее враждебной искусству. Гегель, будучи идеалистом, проводит эту тенденцию однолинейно-схематически. Для него враждебность буржуазной современности искусству означала невозможность появления в современную эпоху высококачественного искусства и адекватного современности типа творчества. На самом же деле эта враждебность, будучи познанной, могла быть преодолена, т. е. художник, переходя на позиции, враждебные по отношению к буржуазному обществу, становился способным создавать значительные произведения.

Отдельные конкретные идеи «Эстетики» Гегеля представляют исключительное богатство. Он с большой глубиной обосновал объективность художественных критериев, показал, что то или иное содержание, та или иная историческая обстановка могут быть объективно благоприятными для художественного творчества. Гегель покончил с представлением о внеэстетичности содержания искусства. Он, кроме того, разработал учение о типичности в искусстве, о сознательности художественного творчества и т. д.

По своей общей позиции в вопросах искусства Гегель, как и Гете, подготовлял наступление критического реализма XIX в. Многие положения его «Эстетики», в частности, его учение о типическом, были не чем иным, как отвлеченным изложением принципов реализма. Однако Гегеля и Гете отделяли от критического реализма историческая дистанция и то, что их деятельность не была опосредствована воздействием романтизма.

Поэтому оба, особенно Гегель, недоверчиво и отрицательно относились к экстенсивности новейшего европейского реализма. Гегель рассматривал эту экстенсивность как произвол, как неспособность современных художников избрать существенное в качестве эстетического объекта. (Эстетике Гегеля посвящена следующая, XX глава настоящего тома).

В силу того, что Гегель был идеалистом и придал умозрительный характер процессу, совершающемуся в самой действительности, в его философском мировоззрении с неизбежностью появились черты, находящиеся в противоречии с принципом развития. Утверждая, что развитие абсолютно и бесконечно, Гегель вместе с тем в своей системе изменил этому принципу, признав изначальным момент покоя абсолютной идеи. Таким образом, развитие в его системе не бесконечно, ибо оно имеет начало. Кроме того, оно имеет и свой конец, так как приостанавливается с возникновением самой философии Гегеля, которая объявляется последним шагом в процессе человеческого познания. В учении о праве таким венцом развития является прусская конституционная монархия, которая тем самым как бы заканчивает собой общественное развитие. Наконец, по Гегелю, всякое развитие является лишь развертыванием во времени, лишь пространственным обнаружением уже готовых, но покоящихся в лоне абсолютной идеи форм. Таковы основные черты, определяющие ограниченность гегелевского мировоззрения.

Значение философии Гегеля необычайно велико. Он впервые постиг многообразие мира в его единстве и его развитии, хотя и сделал это в абстрактной, извращенной форме.

Многие открытия, сделанные Гегелем умозрительно, дедуктивно, были практически подтверждены последующим развитием естественных и точных наук. Идея развития и взаимопроникновения явлений, выдвинутая Гегелем, становится в это время стержневой проблемой в области точных наук, в том числе и в Германии. Для Германии в предреволюционную эпоху настает пора расцвета точных наук. На смену умозрительным мистическим и натурфилософским построениям в области естествознания, ознаме-

новавшим период романтизма, приходит целый ряд крупнейших открытий. Именно теперь Германия вносит ценнейший вклад в науку о природе.

Первостепенное значение имело сделанное Робертом Мейером (Robert Meyer, 1814—1878) в Гейльбронне открытие механического эквивалента теплоты (1842 г.). Открытие Мейера показало, что энергия способна переходить из одной формы в другую, в его опыте — из механической в тепловую, причем может быть установлено даже точное количественное соотношение между разными видами энергии. Аналогичным по своему принципиальному значению было открытие Велера (Friedrich Woeler, 1800—1882), который в 1828 г. впервые добывает искусственным способом органическое вещество — мочевину. Открытие Велера показало, что нет непроходимой грани между органическими и неорганическими явлениями. Родственные этому химические опыты предпринимает друг Велера Либих (Justus von Liebig, 1803—1873) в Гиссене, заменявший в органическом веществе один составной элемент другим без ущерба для общего состава, подтверждая тем самым единство материи. Заслуга Либиха заключалась также в создании агрономической химии.

В области науки о живой природе такое же значение имела клеточная теория, устанавливавшая простейшие элементы растительных тканей. Ее создателем был иенский ученый Маттиас Шлейден (Matthias Schleiden, 1804—1881). На животный мир учение о клетке распространяет Теодор Шван (Theodor Schwann, 1810—1882).

Эти и подобные им научные открытия, сделанные в других странах, не только окончательно опрокинули прежнюю метафизическую философию, но и послужили объективным основанием для перехода от идеалистического объяснения единства мира, данного Гегелем, к материалистическому, данному Марксом и Энгельсом.

Гегель был великим мыслителем, стоявшим в преддверии эпохи, подготовлявшей революцию. Глубокий революционный смысл, лежавший в существе его теории, противоречиво соединялся с конституционно-монархическими политическими убеждениями философа. Однако даже «Философия права» («Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse», 1821) была предреволюционным политическим документом, хотя подчас она ошибочно принимается за симптом наступления реакции, за свидетельство подчинения Гегеля реакционным взглядам [9]. Энгельс рассматривает «Философию права» как результат роста политической активности буржуазии. Смысл книги в том, что Гегель «объявил конституционную монархию высшей и совершеннейшей формой правления», возвестив тем самым о «близком пришествии отечественной буржуазии к власти» [10].

Обе стороны облика Гегеля предвосхищали дальнейшее идеологическое развитие Германии. Немецкие либералы, никогда не доходившие до республиканских взглядов, были, подобно Гегелю, конституционными монархистами.

В этом отношении Гегель предвосхитил путь Ранке, Дальмана и др. Напротив, революционные демократы и коммунисты опираются на все подлинно передовое в гегелевском теоретическом наследии.

В 30—40-х годах XIX в. буржуазные мыслители обнаруживают довольно заметную политическую активность. В их работах, пронизанных умеренным оппозиционным духом, появляются симпатии к веку Просвещения (Шлоссер), скептическое отношение к клерикальным силам (Ран-

---

[9] См. Г. Брандес. Молодая Германия. В кн.: «Немецкая литература». Киев, 1903, стр. 14—15.

[10] Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 16.

ке), оценка Французской революции как поворотного пункта в европейской истории, открывшего дорогу представительному правлению (Дальман). Шлоссер (Friedrich Christoph Schlosser, 1776—1861) издает в 1823 г. знаменитую «Историю XVIII века» («Geschichte des XVIII. Jahrhunderts», во 2-м издании 1836—1848 гг. сильно расширена). В книге Шлоссера целые разделы посвящены истории литературы, рассматриваемой с точки зрения ее гражданской роли. Одновременно заканчивается выход задолго до этого начатой «Всеобщей истории в связном изложении» («Weltgeschichte in zusammenhängender Erzählung», 1815—1824). Честное бюргерское сознание Шлоссера и его симпатии к просветительству, выраженные в реакционной обстановке, сделали его исторические работы довольно значительным явлением; но узость мировоззрения, назойливая морализация и злоупотребление нравоучительными аксиомами ставят его книги значительно ниже гениальных очерков, написанных корифеями XVIII в. Мерингу принадлежит сдержанный, но верный отзыв об этом историке, содержащийся в статье о Гердере: «Даже Шлоссер еще в своей широко распространенной истории XVIII века самым отрицательным образом высказывается об историке Гердере, хотя Шлоссер, если судить по его собственным практическим достижениям в области истории, не имел ни малейшего основания критиковать Гердера». Меринг оценивает нравственную суровость Шлоссера как «большой шаг назад по сравнению с грандиозным наброском исторической концепции у Гердера» [11].

Рядом с Шлоссером стоит его современник Ранке (Leopold Ranke, 1795—1886), отличающийся бóльшим даром исторической характеристики, чем Шлоссер. В исследовании «Римские папы» («Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat», 1834—1836) Ранке всесторонне раскрывает тайные пружины папского государства, изображая сеть интриг, при помощи которых папы приобретали влияние над миром, а также местное хозяйство и местную политику Ватикана. В книге отчетливо видны секуляризационные идеологические тенденции. Тонкая ирония и осторожное разоблачение, особенно в мастерском изображении иезуитского ордена, уступают место эпическому тону в пятитомной работе о немецкой реформации («Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation», 1839—1843). Накануне революции Ранке становится прусским официальным историографом (1846) и в «Прусской истории» («Neuen Bücher preussischer Geschichte», 1847—1848) в апологетическом духе изображает царствование Фридриха II.

Не менее заметной фигурой либерального движения был ученик Шлоссера Георг Гервинус (Georg Gottfried Gervinus, 1805—1871). Среди его предреволюционных работ наиболее значительна пятитомная «История немецкой художественной национальной литературы» («Geschichte der deutschen poetischen Nationalliteratur», 1835—1842). Особенный успех приобрели два последних тома, где Гервинус ополчается против консервативного романтизма, который был, по его словам, побежден Гейне и «Галлескими ежегодниками» Руге. Теперь романтизм — уже тихая секта, не имеющая влияния на общественную жизнь. Гервинус объявляет основной болезнью века неуверенность в суждениях, «суверенную иронию» по отношению ко всем ценностям, своеобразную общественную летаргию. Гервинус иронизирует над потребностью немцев в успокоительной поэзии. Он заявляет, что до сих пор поэзия поглощала у нации слишком много духовных сил. Если Германия не собирается исчезнуть как нация, она должна серьезно заняться политикой. Возрождение отечества должно быть главной целью нового течения, и поэзия должна внести в него свою долю.

---

[11] Ф. Меринг. Литературно-критические статьи. М., 1964, стр. 69.

В этих суждениях Гервинуса содержалась программа немецкого предреволюционного либерализма.

Указанные буржуазные мыслители занимают в истории германской общественной мысли гораздо более скромное место, чем те явления, которые выросли на основе гегелевской философии.

В 30-е годы среди последователей Гегеля происходит идеологическое размежевание. Отделяется правое крыло гегельянцев (Габлер, Гинрихс, Эрдман), так называемый «центр» (Розенкранц, Конради, Ватке) и левогегельянское, или младогегельянское крыло (братья Бруно и Эдгар Бауэры, Давид Фридрих Штраус, а также Л. Фейербах). В буржуазно-либеральной философии и эстетике предпринимается попытка пересмотреть гегелевское учение справа, развить его в примирительном духе. Эту попытку предпринимает Фридрих Теодор Фишер (Friedrich Theodor Vischer, 1807—1887) в трехтомном труде «Эстетика, или учение о прекрасном» («Aesthetik oder Wissenschaft der Schönen», 1847—1858). Фишер пересматривает в позитивистском духе идеи гегелевской «Эстетики». В учении о трагическом он фактически отрекается от гегелевской мысли о диалектической противоречивости трагического конфликта: в трагедии гибель героя абсолютно необходима, герой должен проникнуться сознанием справедливости своих страданий. Такой же характер носит в труде Фишера учение об уродливом в эстетике: уродливое не должно воспроизводиться правдиво и типически, оно должно быть снято в чистой красоте. От реализма совершается переход к эстетизированному академизму. Впоследствии Фишер в своем учении о косвенной идеализации и вчувствовании окончательно порывает с теорией правдивого искусства.

В 30-х годах XIX в. совершается активизация не только либерального лагеря, но и лагеря демократического. В качестве демократов выступают левые гегельянцы. Они отбрасывают реакционные выводы гегелевской системы, отрицают прусские порядки, подвергают критике религию. Это крыло и подвергло «всякое религиозное верование испытанию огнем строгой критики, которая до самого основания потрясла древнее здание христианства, а с другой стороны, оно выдвинуло более смелые политические принципы по сравнению с теми, какие до того времени доводилось слышать немецкому уху, и попыталось воздать должное славной памяти героев первой французской революции» [12].

Первым крупным выступлением новой тюбингенской школы была «Жизнь Иисуса» Штрауса («Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet», 1835). Штраус здесь доказывает, что евангельские рассказы о Христе являются мифом, приуроченным к определенной действительно жившей личности. Критика христианских догматов и подход к ним как к обычным явлениям идеологии содержались в следующей крупной двухтомной работе Штрауса «Христианское вероучение в его историческом развитии и в борьбе с современной наукой» («Die christliche Glauhenslehre in ihrer geschichtlichen Entwicklung und im Kampfe mit der modernen Wissenschaft», 1840—1841).

Другой представитель левого гегельянства, Бруно Бауэр (Bruno Bauer, 1809—1882) подвергает евангельские легенды исторической критике и разрушает их достоверность. Одной из его основных работ, вызвавшей его удаление из Бонского университета, где он был приват-доцентом богословия, является «Критика евангельской истории синоптиков» («Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker», 1841—1842) [13]. Наряду с этой глубоко положительной критической работой, левые гегельянцы были заняты конструированием спекулятивной системы «чистой критики», об-

[12] Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 16—17.

[13] Синоптиками называются четыре евангелиста, дающие в совокупности своих рассказов синопсис, жизнеописание Христа.

наруживая при этом неспособность выйти за пределы гегелевского учения. Пределом спекулятивного перерождения левого гегельянства было анархо-индивидуалистическое учение Макса Штирнера, развитое в книге «Единственный и его собственность» («Der Einzige und sein Eigentum», 1845). Учение Штирнера завоевало некоторый успех во второй половине XIX в., когда его индивидуализм был истолкован в ницшеанском духе. Маркс и Энгельс подвергли спекулятивные идеи левых гегельянцев жестокой критике в работе «Немецкая идеология».

В области журнальной публицистики радикальные выводы из гегелевского учения делает издаваемый в Галле журнал «Галлеские ежегодники» («Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst», 1838—1841). Руководителями журнала были Арнольд Руге (Arnold Ruge, 1802—1880) и Теодор Эхтермайер (Ernst Theodor Echtermeyer, 1805—1844). Одно время Руге был союзником Маркса. Впоследствии, после разрыва Маркса с буржуазными демократами, он заклеймил Руге именем «привратника германской философии» и сравнивал его с гейневским Атта Троллем. Журнал провозгласил борьбу с романтизмом, которому противопоставлялся так называемый протестантизм. Эта позиция была сформулирована в манифесте журнала «Протестантизм и романтика о времени и его контрастах» (Der Protestantismus und die Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegenstätze) [14]. Авторами манифеста были сами издатели. Свою борьбу издатели журнала рассматривают как продолжение Реформации XVI в., как «развитие внутреннего зерна Реформации до философского самосознания». Романтика же осуждается за отпадение от принципа свободы, за то, что она предается фантастическому произволу и субъективной односторонности. Весь процесс «реформации» (в понимании Руге, т. е. вплоть до его времени) рассматривается как борьба двух противоположностей — рационального против иррационального, сознательного духа против «смутного волнения» (Gegenwirkung des besonnenen Geistes gegen die trübe Gährung). Пиетистам XVIII в. противостоял Вольф. По отношению к «Буре и натиску», Якоби, Гаману в роли «усмирителей» (als die Bändiger und Bewältiger dieser Gährung gegenüber) выступили Кант, Гете, Шиллер. Шеллинга и ранних романтиков «укротил» Гегель. В борьбе с сегодняшними пиетистами и политико-религиозными романтиками главная роль должна принадлежать «научному самосознанию нашего времени», т. е. единомышленникам Руге. Вслед за подробной характеристикой предшественников романтизма и выяснением необходимости его появления как нового взрыва после идеального классического покоя Шиллера и Гете, авторы манифеста переходят к рассмотрению и опровержению художественной практики и принципов романтизма. «Люцинда» Фр. Шлегеля рассматривается как катехизис романтиков и осуждается с идеалистических левогегельянских позиций за то, что в ней природа ставится над духом, а органическое выдвигается как норма для разумного. Статьи 1839 г. кончаются пожеланием: «Пусть следующий год практически, как мы это пытались сделать теоретически, доставит чистому протестантизму честь победоносно одолеть червя революции». В статьях следующего года, являющихся продолжением манифеста, романтизм подвергается критике за культ гениев и аристократизм духа, за эстетические симпатии к исключительному, за презрение к современности. В одном из номеров [15] высмеивается тип романтика, который верит в Шлегеля, серьезно принимает универсальную иронию Тика и ненавидит просветителей и французов; его каждое слово — «глубоко и таинственно» (tief und mystisch). Он верит в гибель мира и считает, что в драме эта гибель уже наступила со смертью

[14] «Hallische Jahrbücher», 1839, № 245; 1840, № 64.
[15] «Hallische Jahrbücher», 1840, № 56.

Шекспира и Хольберга, а в актерском искусстве — после Флека и Экгофа. Журнал предостерегает от примирения с романтикой, объявляя ее опасной песнью сирены.

Антиромантическая статья журнала Руге и Эхтермайера содержит ряд выпадов против Гегеля. Его упрекают с позиций тенденциозной буржуазной демократии за бездеятельность, за «теоретически самодовольное созерцание процесса». «Созерцательности» Гегеля противопоставляются «абсолютная радость деятельности» и «реформаторский энтузиазм» его левых последователей.

Критика романтизма журналом Руге, в которой было много наивного и плоского, крайне характерна для позиции умеренных демократов в идейной борьбе того времени. Революционные демократы типа Гейне и Бюхнера, а также близкие к ним художники, усваивали лучшие стороны романтизма. Либералы типа Гервинуса и буржуазные демократы типа Руге, будущие противники Маркса, подвергают романтизм разгрому с позиций буржуазной тенденциозности и абстрактного возвеличения «деятельности», «протеста» и «борьбы».

Тем не менее в полемике против романтиков и во всей деятельности журнала, развернувшейся в период, когда Маркс еще не порвал с демократами вроде Руге, было много положительного. Журнал выступает против политической и религиозной реакции, подвергаясь преследованиям властей, обладая незначительными средствами и малым количеством подписчиков (в ноябре 1839 г. Руге писал Фейербаху, что журнал имеет лишь 313 подписчиков и редакция работает безвозмездно). В журнале печатается Фейербах, который в разъяснительной статье о «Сущности христианства» придает политическую остроту своим философским рассуждениям против религии: «Кто является рабом религиозного чувства, тот должен и в политическом отношении рассматриваться не иначе, как раб» [16]. Журнал высоко оценивает книгу Шлоссера «История XVIII века», используя рецензию на второе издание этой работы для широкой декларации о значении Французской революции [17]. «XVIII век не только наше прошлое, но и наше будущее»,— провозглашает автор рецензии [18]. По его словам, грань между XVIII и XIX в. глубже и шире Рейна. Революция закончила собою период христианского средневековья и начала эпоху разумного самосознания (selbstbewußt-vernünftige Zeit).

В статье о лирике, в частности в статье Ал. Блока «Феномен современной лирики» («Das Phänomen der jetzigen Lyrik») [19], ведется борьба против наивной непосредственности романтических песен: романтики пели, как перепел в клетке, поэзия же должна обладать теперь политической актуальностью. Но позиция журнала остается умеренно демократической: в статье Р. Пруца о Ленау [20] восхваляется Июльская революция как революция интеллигенции, духовного дворянства, а не голодных масс, обошедшаяся без жестокостей и гильотины. «Мадьярский элемент» поэзии Ленау рассматривается как мужественное свободолюбие, пришедшее на смену мечтательной и аполитичной поэзии Уланда, Рюккерта, Гейне (имеется в виду «Книга песен»). Позиция журнала в вопросах поэзии — это позиция наивной внешней тенденциозности, против которой боролись Гейне и Ленау.

Из-за преследований журнал вскоре должен был перевестись в Дрезден (1841), где продолжал выходить под названием «Немецкие ежегодники» («Deutsche Jahrbücher»). В журнале начинает участвовать Маркс,

[16] «Hallische Jahrbücher», 1842, № 39.
[17] «Hallische Jahrbücher», 1842, № 2—6.
[18] Статья помещена без подписи и принадлежит издателям журнала.
[19] «Hallische Jahrbücher», 1842, № 87—91.
[20] «Hallische Jahrbücher», 1839, № 211.

поместивший в нем статью против увольнения Бруно Бауэра из университета. Цензурные затруднения вынуждают Руге обратиться к сотрудникам и читателям со специальным обращением, в котором он опровергает слухи о скором закрытии журнала. Руге заявляет, что впредь принципы, отстаиваемые журналом, будут излагаться лишь в негативной форме, и призывает сотрудников к осторожности. Ряд статей Руге, Бауэра, Фейербаха и других сотрудников (в том числе две анонимные статьи Маркса), не попавшие в журнал по цензурным соображениям, были выпущены в двух томах в Цюрихе под названием «Неизданные произведения по новейшей немецкой философии и публицистике» («Anecdota zur neuesten deutschen Philosophie und Publicistik», 1843). В конце концов издание журнала было перенесено за границу, в Париж. Здесь вышел только один номер в 1844 г. под названием «Немецко-французские ежегодники» («Deutsche-französische Jahrbücher»). Его издателями были Руге и Маркс. Вскоре издание было прекращено из-за трудностей тайного распространения в Германии и в силу обнаружившихся разногласий между руководителями журнала — Марксом и Руге. В это время Маркс принимает активное участие в журнале — он печатает в нем статьи «К еврейскому вопросу» и «Введение к критике гегелевской философии права». «В своих статьях в этом журнале Маркс выступает уже как революционер, провозглашающий „беспощадную критику всего существующего“ и в частности „критику оружия“, апеллирующий к *массам* и к *пролетариату*» [21].

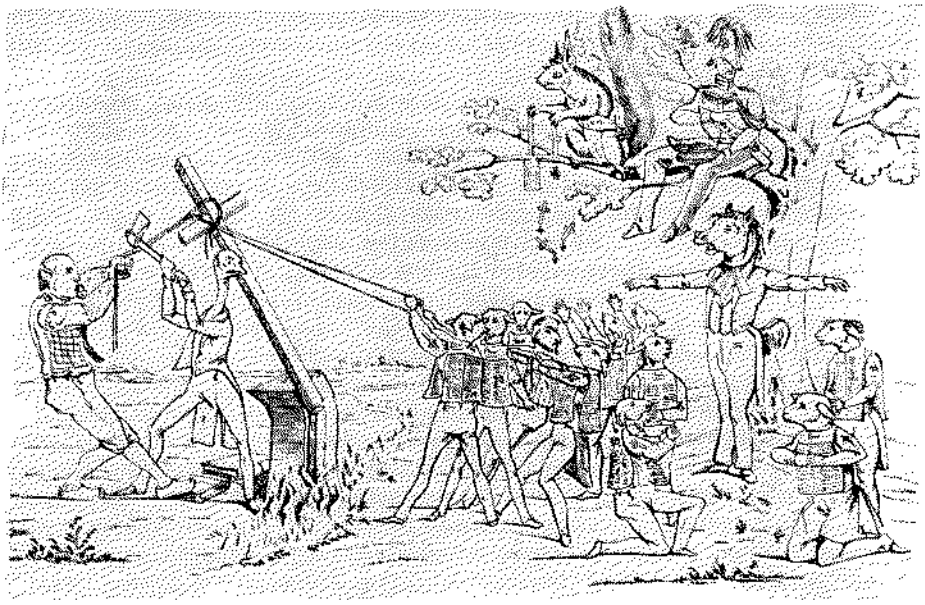
Крупнейшим философским явлением начала 40-х годов было учение Фейербаха, великого революционно-демократического мыслителя. Людвиг Фейербах (Ludwig Andreas Feuerbach, 1804—1872) родился в Ландсгуте в Баварии и с 1823 г. изучал в Гейдельберге богословие, а через год направился в Берлин слушать Гегеля. В 1828 г. он закончил свое образование в Эрлангене. В 1830 г. появляется его первая анонимно изданная работа «Мысли о смерти и бессмертии», с приложением сатирических двустиший. В ней Фейербах подвергает критике веру в потусторонний мир и пытается мотивировать психологически веру в бессмертие. Книга была конфискована. Попытки Фейербаха получить профессуру кончаются неудачей. Он был вынужден покинуть академическое поприще и уединиться в Ансбахе. В 1837 г. Фейербах сближается с Руге и его журналом, до 1839 г. он является левым гегельянцем, с 1839 г. и особенно с 1841 г. выступает как создатель самостоятельной философской системы. Во время революции 1848 года Фейербах читает лекции в Гейдельбергской ратуше. Среди его слушателей были будущий писатель Готфрид Келлер, историк литературы Геттнер, философ Молешотт. К революции 1848 года Фейербах отнесся доктринерски-отрицательно, осуждая трусость политических партий и их веру в иллюзии. «Фейербах не понял революции 48 г.»,— писал о нем Ленин [22]. Фейербах не заметил в революции 1848 г. подлинно революционных общественных сил.

С 1870 г. Фейербах вступает в социал-демократическую партию.

Главным сочинением Фейербаха является «Сущность христианства» («Das Wesen des Christentums», 1841). «Тайна теологии заключается в антропологии»,— учит Фейербах. Религиозные представления — не что иное, как созданные человеческой фантазией представления человека о себе самом, которым ошибочно приписано действительное существование. «Божественная сущность — не что иное, как человеческая сущность, очищенная, освобожденная от индивидуальных границ, т. е. от действительного, телесного человека, объективированная, т. е. *рассматриваемая и по-*

[21] В. И. Ленин. Карл Маркс.— Сочинения, т. 21, стр. 31.

[22] В. И. Ленин. Философские тетради.— Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 43.



Карикатура 1842 г. Бауэр, Штраус и Фейербах свергают крест

читаемая в качестве посторонней, отдельной сущности» [23]. Те или иные свойства бога есть человеческие свойства, перенесенные на существо, созданное воображением человека. «Ты приписываешь богу любовь, потому что любишь сам, ты находишь бога мудрым и благим, потому что считаешь доброту и рассудок своими высшими качествами, ты веришь в то, что бог существует, что он субъект или существо потому, что сам ты существуешь, сам ты — существо... Даже на обыденном языке название божественного существа часто заменяется названиями его свойств: провидение, мудрость, всемогущество» [24]. В религии каждой эпохи приобретают божественный смысл разные свойства: наслаждения и физическая сила — у древнегреческих божеств, воинственность — у древнегерманских. Бог современных религий есть *«разум, выражающий и утверждающий себя в качестве высшей сущности»* [25]. Каждый христианский догмат — догмат троичности божества и т. д. — Фейербах сводит к сущности человека: «сознание человеком себя в своей *цельности* есть сознание троичности» [26] и т. п.

Значение философии Фейербаха — в том, что она провозгласила торжество материализма. Фейербах показал, что «природа существует независимо от какой бы то ни было философии. Она есть та основа, на которой выросли мы, люди, сами продукты природы. Вне природы и человека нет ничего, и высшие существа, созданные нашей религиозной фантазией, это — лишь фантастические отражения нашей собственной сущности» [27]. В обнаружении этого заключалось рациональное ядро философии Фейербаха. Шагом вперед по сравнению с предшествующим материализмом было то, что Фейербах не только утверждал примат материального над духовным, но показал, что даже сложные идеологические представления

[23] Людвиг Фейербах. Избранные философские произведения. М., Госполитиздат, 1955, т. II, стр. 43.
[24] Там же, стр. 47—48.
[25] Там же, стр. 67.
[26] Там же, стр. 97.
[27] Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 280.

могут быть сведены к их земноматериальной сущности. Это была крупная теоретическая победа материализма, которой не смогли одержать французские материалисты XVIII в.

Однако материализм Фейербаха оставался ограниченным, созерцательным материализмом. Сам он, презирая современных ему «разносчиков дешевого материализма» (Энгельс), нередко остерегался называть свою философию материалистической. Его материализм не простирался на область общественных явлений. «Чувственный мир», о котором часто говорит Фейербах, «становится крайне абстрактным, как только ему приходится говорить не только о половых, а о каких-либо других отношениях между людьми» [28]. Его человек «живет не в действительном, исторически развившемся и исторически определенном мире» [29]. Аналогичной критике подвергает философа Маркс в своих «Тезисах о Фейербахе». Он одобряет Фейербаха за то, что тот «сводит религиозный мир к его земной основе» [30]. Но отделение земной основы от самой себя «может быть объяснено только саморазорванностью и самопротиворечивостью этой земной основы». А Фейербах не знает более глубокой причины идеологических явлений, чем отвлеченная сущность чувственного человека. «Но сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений» [31].

Энгельс находит у Фейербаха отдельные положения, свидетельствующие о стремлении Фейербаха выйти за пределы созерцательного материализма — «во дворцах мыслят иначе, чем в хижинах» и т. д. Но, по словам Энгельса, Фейербах «совершенно не знает, что делать с этими положениями» [32].

Ленин в отдельных мыслях Фейербаха обнаруживает «зачаток исторического материализма» [33]. Но эти зародыши остаются неразвитыми, неразвернутыми. Для системы Фейербаха в целом характерна указанная Марксом созерцательность: его философия — это материализм, который рассматривает чувственность не как *практическую* человечески-чувственную деятельность [34].

Фейербах не оставил ни одной специальной работы по эстетической теории. Тем не менее он много раз высказывался по вопросам искусства в различных своих сочинениях. Не обладая теоретической разносторонностью, он не дал в этих высказываниях конкретной разработки эстетических проблем, какую сумел дать, например, Гегель. Фейербах излагает лишь применительно к эстетике основное положение своего учения.

Искусство играет довольно большую роль в философской аргументации Фейербаха, оно часто служит для него практическим доказательством истинности посюстороннего мира. «Искусство изображает истинное в чувственном», — если это верно понять и выразить, то это значит: искусство *изображает истинность чувственного*» [35]. Искусство своей практикой подтверждает то, что единственной подлинной реальностью является земная материальная действительность. «Искусство вытекает из того чувства, что посюсторонняя жизнь есть подлинная жизнь, что *конечное* и есть *бесконечное,* искусство коренится в одухотворении *определенной действитель-*

---

[28] Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 295.

[29] Там же.

[30] К. Маркс. Тезисы о Фейербахе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 2.

[31] Там же, стр. 3.

[32] Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 296.

[33] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 57.

[34] К. Маркс. Тезисы о Фейербахе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 2.

[35] Людвиг Фейербах. Избранные философские произведения, т. I, стр. 188.

ной сущности, как *высочайшей божественной* сущности» [36]. Фейербах объявляет материалистическое мировоззрение самым плодотворным и благоприятным для художественного творчества. «Определенное, ставшее плотью и кровью сознание, что человеческое есть нечто божественное, что конечное есть нечто бесконечное, является источником новой поэзии и искусства, которое превзойдет все ранее существовавшие искусства по своей энергии, глубине и огню. Вера в потустороннее это абсолютно не поэтическая вера... Только тот, кто утрату конечного существа переживает как бесконечную утрату, обладает силой лирического огня» [37]. Это учение Фейербаха об очеловечении божественных прав в искусстве сходно с тем, что делает в своей лирической поэзии Гейне, наполняя плотским, сенсуалистическим смыслом категории романтической лирики.

Фейербах борется за освобождение искусства от религиозности и мистики. «Разве человеческая жизнь, история, природа не дают нам достаточно материала для поэзии? Разве живопись не имеет другого содержания, кроме того, какое она черпает в христианской религии?» [38]. Когда художник руководствуется критерием соответствия произведений искусства с жизнью, с действительностью, а не с посторонними для искусства религиозными понятиями, он создает истинно прекрасные произведения. «Религия не требует... от своих изображений, подобно искусству, чтобы они были верны, соответствовали изображаемому предмету и были прекрасны; наоборот, истинно религиозные изображения — самые некрасивые, безобразные. До тех пор пока искусство служит религии, а не принадлежит самому себе, оно создает постоянно произведения, не могущие еще претендовать на название произведений искусства, как это доказывает история греческого и христианского искусств. Религия больше требует от своих изображений, чтобы они были *полезны* человеку...» [39].

Фейербах не создал эстетической системы. Такая система на основе его философских взглядов была создана великим русским мыслителем Чернышевским («Эстетические отношения искусства к действительности», 1853). Чернышевский развил в систему основное положение эстетических воззрений Фейербаха, по которому искусство является не инобытием саморазвивающейся идеи, но отражением материальной действительности.

Учение Фейербаха оказало большое влияние на последующее философское и литературное развитие. Правда, буржуазная философия опошлила и вульгаризировала идеи Фейербаха. В таком виде его воспринял вульгарный материализм 50-х годов (Фохт, Л. Бюхнер, Молешотт). Под влиянием учения Фейербаха находился «истинный социализм» (К. Грюн, М. Гесс), особенно в своем учении о любви как средстве социального переустройства. Это учение вульгаризировало некоторые элементы фейербахианства.

Большое влияние фейербахианство имело в России. В. П. Боткин переводил для Белинского отрывки из Фейербаха и посылал ему из-за границы выписки из «Галлеских ежегодников». Фейербаха деятельно изучали Герцен, Добролюбов, Чернышевский, Лавров, Бакунин, Писарев, Плеханов. Влияние Фейербаха на немецкую литературу заключалось в воздействии на Гервега, Г. Келлера, Геттнера, Р. Вагнера. Во всех странах появляются пропагандисты и популяризаторы фейербаховского учения: Ханыков в России, Вайян во Франции, Стефанони в Италии, Брэндлоу в Англии [40].

---

[36] Там же, стр. 118.
[37] Там же, стр. 119.
[38] Там же, т. II, стр. 693.
[39] Там же, стр. 696.
[40] О влиянии Фейербаха см.: Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. III. М., 1957, стр. 645; Г. Лукач. Л. Фейербах и немецкая литература.— В кн.: Г. Лукач. Литературные теории XIX века и марксизм. М., 1937.

Для литературной жизни Германии 1820—1848 гг., так же как и для идеологической борьбы, характерно возрастающее влияние революционно-демократической и коммунистической идеологии, а вместе с тем распространение специфической для них литературной проблематики.

Новый период отмечен переходом всех литературных партий к политической активности, в отличие от «века Гегеля и Гете», когда философские и литературные проблемы нередко целиком замещали прямую политическую борьбу и непосредственные политические интересы. Отвлеченный гуманистический идеал Гете и Гегеля и иррационально-фантастический идеал романтиков заменяли собою прямую общественную активность, если не считать малозначительных поэтов периода «освободительных войн».

Теперь «активный идеал», принимающий разные формы у разных общественных групп, выдвигается на первый план.

Июльская революция была прологом к существенным сдвигам, которые происходят в немецкой идеологии. Под ее влиянием в немецкой литературе расцветает интерес к политическим проблемам. Работы Берне «Письма из Парижа» и «Менцель-французоед» призывают непосредственно следовать примеру Франции. «Если свободу отделяет от нас даже море крови, мы все-таки добудем ее»,— восклицает Берне. Более сложно и глубоко, чем Берне, французский опыт рассматривает Бюхнер в драме «Смерть Дантона» (1835), посвященной Французской революции минувшего века. У него появляется критическое отношение к революции, выдвигаемой в качестве образца, и стихийное понимание того, что она, как революция буржуазная, не заслуживает безоговорочного преклонения. Граббе под влиянием Июльской революции создает драму «Наполеон», где в одной из сцен изображает восстание рабочих Сен-Антуанского предместья, а в конце драмы мечтает о социальной революции.

Наибольшую широту в трактовке этой проблемы обнаруживает Гейне в ряде теоретических работ, появившихся в 30-е годы. Гейне устанавливает, что для Германии аналогией Французской революции была классическая философия. Она является предвестником революции в этой стране — «мысль предшествует действию, как молния грому». Гейне был первым, кто понял революционное значение гегелевской философии. Он же в это время усиленно изучает утопический социализм Сен-Симона, овладевая некоторыми теоретическими источниками того мировоззрения, которое позже создадут Маркс и Энгельс.

С точки зрения перспектив буржуазной революции, предреволюционным элементом учения Гегеля была его философия права. То же, что импонировало Гейне, имело боевой смысл лишь с точки зрения перспектив революции пролетарской. Поэтому мелкобуржуазные демократы от Берне до Руге в разной степени порицали Гегеля за бездеятельность. Действенный элемент гегелевского учения не был ими осознан. Гейне же, обнаруживший его, показал тем самым не только свою теоретическую проницательность, но и способность перейти на другие общественные позиции — от буржуазного демократизма к коммунизму.

В 30-е годы активно развивают свою деятельность писатели так называемой «Молодой Германии» (Винбарг, Гуцков, Лаубе, Кюне, Мундт). Под влиянием Июльской революции они требуют введения в Германии буржуазных свобод. В области эстетики они проповедуют подчинение литературы актуальным задачам современности, служению политике, борются против романтизма и объявляют главным жанром художественно-публицистический очерк. В кругах младогерманцев приобретают успех сен-симонистские идеи реабилитации плоти, правда, получающие в их творчестве упрощенную трактовку.

Проповедь поверхностной тенденциозности, которую в это время ведут младогерманцы и другие умеренные демократы, вызвала осуждение со сто-

роны Энгельса. «Среди них, особенно у литераторов более мелкого калибра, все больше и больше входило в привычку восполнять в своих произведениях недостаток дарования политическими намеками, способными привлечь внимание публики» [41]. Уже в эти годы обнаруживается различие между Гейне, с одной стороны, и Берне с младогерманцами, с другой. Последние в качестве мелкобуржуазных радикалов требуют подчинения искусства текущим интересам политики буржуазии. Гейне же занят теоретическим осмыслением более значительной проблемы — социального освобождения человечества.

В литературе Германии не было классического реализма, который существовал в эти годы в Англии и Франции. Отсталость Германии, ее провинциальный мелкокняжеский уклад не создавали почвы для возникновения широких эпических полотен, изображающих крупные социальные конфликты. Но интенсивность революционного движения создавала, вопреки этой раздробленности, такое искусство, которое обладало и некоторыми объективными преимуществами перед реализмом других европейских стран. Разумеется, немецкие поэты и писатели не могли в такой полной и окончательной степени освободиться от всякого воздействия этой раздробленности и отсталости, в какой это сделал марксизм, опиравшийся на всемирно-исторический научный и идейный опыт, на всеевропейский опыт рабочего движения. Они в известной степени, в полную противоположность марксизму, оставались рабами немецких условий жизни, являвшихся национальным бедствием для страны. И это налагало отпечаток на их творчество: в наименьшей степени — на творчество Гейне, обладавшего широким европейским кругозором, в наибольшей — на творчество Граббе, задушенного провинциальным убожеством.

В 30-х годах довольно резко обозначается противоположность между революционно-демократическим направлением в немецкой литературе, представителями которого были Гейне и Бюхнер, и поэзией представителей различных мелкобуржуазно-радикальных групп, поборников уравнительной идеологии и наивно-публицистического искусства. Этот конфликт был одним из основных явлений литературной жизни 30-х годов и перешел в 40-е. Однако не только этим конфликтом исчерпывается богатое содержание литературной жизни в Германии 30-х годов. Этот конфликт сам был лишь одной стороной сложного процесса формирования реалистического направления в немецкой литературе XIX в.

30-е годы во всех развитых литературах Европы были эпохой формирования или развития критического реализма, усвоившего опыт реализма просветительского и опыт романтического искусства XIX в., существенно обогатившего мировую эстетику.

В немецкой литературе формирование критического реализма шло в особенных условиях, определяемых, с одной стороны, крайней отсталостью общественных форм жизни немецкого народа и наличием быстро развивавшихся противоречий между разобщенной филистерской буржуазией и складывавшимся в 30-х годах немецким рабочим классом. Поэтому произведениям немецких писателей, способствовавших формированию критического реализма в 30—40-х годах, свойственны были и замечательные художественные прозрения, отражавшие остроту противоречий немецкой жизни (Гейне, Бюхнер, Граббе), и определенная неразвитость классических форм литературы критического реализма. В частности, это сказалось в отсутствии развитого реалистического романа, в особо активной роли лирики, драматургии, путевого очерка — форм в значительной степени субъек-

---

[41] Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 16.

тивных, далеких от больших эпических обобщений, свойственных английскому, французскому, русскому роману XIX в.

В немецкой литературе 30-х годов проявляются тенденции, которым суждено будет развиться в 50—60-х годах, в период дальнейшего становления немецкого реализма: областное творчество[42], представленное отчасти у Иммермана, «проблемный» роман, широко популярный в младогерманских литературных кругах. Но в противовес этим тенденциям, прочно коренящимся в общем отсталом характере немецкой жизни, сохранившимся и после 1848 г., в литературе 20—30-х годов были глубоко своеобразные и плодотворные поиски обобщающего искусства, стремящегося к постановке больших социальных и моральных проблем общеевропейского значения, к лаконичной форме отражения самых основных черт данного конфликта — при сознательном отказе от передачи деталей.

Отсюда особая актуальность вопроса о драме, проявляющаяся уже в 20-х годах в ряде статей по проблемам драматургии, которые написаны авторами, затем активно участвующими в литературной борьбе 30-х годов,— в статье Иммермана «О бешеном Аяксе Софокла», в статье Платена «Театр как национальное учреждение», в статье Граббе «О шекспиромании».

В прозе господствующее значение приобретают публицистические жанры, особенно путевой очерк, в лирически обобщенной форме изображающий основные стороны немецкой действительности. Такой тип художественного творчества был объективно необходимым в условиях страны, приближавшейся к революции при противоречивых исторических обстоятельствах. Отчетливо обрисовавшийся основной социальный конфликт и отсутствие разветвленной и зрелой системы буржуазных отношений представляли собой общественную действительность, порождавшую искусство такого концентрированного и вместе с тем фрагментарного типа.

Приближение к этому типу творчества было доступно лишь революционно-демократическим художникам. Как в социально-политической области единственной передовой силой становились революционно-демократические и пролетарские элементы, так и в сфере литературы к разрешению вопросов, поставленных действительностью, более всего приближались революционные демократы. Наивно-публицистическое творчество младогерманцев и некоторых политических поэтов было не чем иным, как упрощенным и прямолинейным решением вопроса об искусстве, отражающем основные противоречия современной жизни. Более глубоко и правильно решали эти вопросы Гейне, Бюхнер и Граббе.

Близко к ним стоит творчество замечательного австрийского поэта Ленау (Николаус Франц Нимбш фон Штреленау, 1802—1850), начавшего свой творческий путь в традициях романтизма, а затем, во второй половине 30-х годов, продвинувшегося к созданию замечательных реалистических эпопей, увенчанных трагической поэмой «Альбигойцы» (1841). В поэзии Ленау — страстной, полной противоречий, но дышащей глубоким осуждением реакции, нашли отражение острые национальные и социальные конфликты Австрийской империи, весь строй которой внушал поэту все большее отвращение.

В творчестве Ленау переплелись мотивы немецкой, венгерской и славянской народной поэзии. Он с огромной отзывчивостью относился к страданиям народов, закабаленных австрийской реакцией, призывал их соединить свои силы.

---

[42] «Областниками» называли писателей, проблематика творчества которых была ограничена одной областью, «землей», при этом иногда вместо литературного немецкого языка использовался местный диалект.

Хотя Ленау сложился как поэт в Австрии, его творчество тесно связано с судьбами передовой немецкой поэзии. Энгельс в одной из ранних своих статей — «Александр Юнг и „Молодая Германия“» — называет его рядом с Фрейлигратом и Гервегом в числе лучших немецких поэтов, выдвинувшихся к концу 30-х годов и имевших, с точки зрения Энгельса, право называться в полной мере современными немецкими поэтами.

Передовая немецкая эстетическая мысль, немецкая литература оказывала воздействие на Ленау, поддерживала его. Вместе с тем и он всем своим творчеством усиливал действенность и популярность немецкой передовой поэзии, способствовал ее движению вперед, созданию новых жанров лирики и эпоса, творческому усвоению лучших сторон народной поэзии, которая для Ленау, как и для Гейне, была вдохновляющим примером. В процессе формирования немецкого критического реализма в 30-х годах и далее — на подступах к революционным годам — сказалась его тесная связь с традицией романтизма.

Романтическая сторона очень сильна в поэзии и прозе Гейне, разрабатывающего в конце 20-х — начале 30-х годов свой новый, реалистический метод в публицистике и поэзии.

Революционно-романтические тенденции очевидны и у Граббе, этого певца трагической сильной личности, высоко поднимающейся над жалким обывательским уровнем, и у Бюхнера в его своеобразно обобщенной трактовке народных масс, и в живописности поэм Ленау.

Но и в форме исторической драмы у Бюхнера и Граббе, и в форме лирики или публицистики Гейне, и в больших исторических полотнах Ленау сказывалось стремление открыть и показать закономерности, управляющие общественными процессами, формирующие людей. В отличие от поэтов-романтиков — даже прогрессивных, — они не обращались к прошлому для критики настоящего: критику настоящего они давали либо на самом современном материале, как это было у Гейне, либо в духе более или менее прозрачных исторических параллелей, как у Бюхнера, Граббе, Ленау.

Своим путем, далеким от революционно-демократических идей Гейне и Бюхнера, продвигался к реализму Иммерман. Чуждый революционных устремлений этих писателей, он искал других средств обобщения действительности, отвечающих его противоречивому взгляду на нее. Ведь в его мировоззрении сочетались и здравый критический подход к немецкому убожеству и консервативные настроения, мешавшие Иммерману почувствовать закономерность и значительность приближавшихся общественных событий. В отличие от неудачных попыток Гуцкова создать новый немецкий роман, пролагающий дорогу современной тематике, Иммерман был одним из основоположников немецкого реалистического романа XIX в., что сказалось в его романе «Эпигоны», вобравшем в себя и характерные черты ограниченности немецкого критического реализма.

В литературной борьбе 30-х годов окончательно сказался крах немецкого реакционного романтизма и его эпигонов. В острой борьбе 30-х годов выдвигалась литература, стремившаяся ставить важнейшие вопросы современности, не отказывавшаяся от преемственности по отношению к лучшим представителям немецкой литературы предыдущей эпохи (как делает это, например, Гейне, по отношению к В. Мюллеру, Шамиссо и Уланду в книге «Романтическая школа»), но страстно ищущая новых путей, чувствующая себя литературой нового периода в истории немецкого народа.

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ

ЭСТЕТИКА ГЕГЕЛЯ

Эстетическая теория Георга Вильгельма Фридриха Гегеля (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831) является высшим пунктом в развитии немецкой классической эстетики.

Гегель прошел сложный и противоречивый путь духовного развития. Начал он с восторженного поклонения Французской революции, закончил видимым примирением с прусской монархией. Но для Гегеля революция всегда оставалась «великолепным восходом солнца». Будучи противником якобинской диктатуры, Гегель тем не менее считал исторически закономерными все этапы Французской революции, в том числе и террор, чего философу никогда не могли простить буржуазные либералы.

Молодой Гегель мечтает о возрождении античного демократического строя и отрицательно относится к современным общественным порядкам. Под влиянием якобинца Георга Форстера и практики Комитета общественного спасения Гегель ратует за «народную религию», которая должна осуществить воспитание граждан в духе республиканских идеалов. Гегель отвергает христианство, которое воспитывает героев не действия, а «терпения» и является религией «рабства». Поэтому он осуждает христианское искусство и призывает строить новую культуру на базе античной классики. Прозаичность христианского мира Гегель усматривает в том, что в этом мире исключена независимая инициатива и самодеятельность личности. Поэзия процветает там, где есть свобода. Эта мысль сохранится и в поздних произведениях Гегеля. С этой точки зрения Гегель оценивает архитектуру, живопись и поэзию средневековья. Критикуя христианство и средневековье, Гегель имеет в виду также современные абсолютистские порядки Германии.

На грани XVIII—XIX столетий Гегель переживает кризис своих республиканских идеалов. Примирившись с необходимостью буржуазного развития, Гегель трезво оценивает его противоречия и в «Феноменологии духа» мечтает о новом героическом подъеме. Античность теперь представляется ему навсегда отошедшей в прошлое ступенью человеческой истории. Гегель считает, что Наполеон создает материальную основу для расцвета новой культуры. Наполеона в это время Гегель рассматривает как продолжателя Французской революции в Германии. Поэтому он приветствует приход французских войск в Иену и болезненно переживает крах Наполеона. Только в гейдельбергский период своей деятельности Гегель допускает мысль о «разумности» прусской монархии (1816). Чтение лекций по эстетике Гегель начинает именно с того момента, когда он был приглашен в Гейдельберг. «Примирение» Гегеля отнюдь не означало, что он превращается в защитника победившей феодальной реакции или развивающегося капитализма. Он положительно оценивает капиталистическую цивилизацию и в то же время мужественно вскрывает ее противоречия. В этом его

превосходство как над апологетами капитализма, так и над его романтическими критиками. Во многом аналогичную точку зрения разделял Гете и отчасти Шиллер в период написания «Писем об эстетическом воспитании человека». Гегелевская критика романтического индивидуализма, иррационализма и субъективно-идеалистической теории познания была борьбой в защиту науки и разума.

Проблемы эстетики обсуждаются Гегелем в «Феноменологии духа». Правда, искусство здесь не выделено в особую форму «абсолютного духа». Оно выступает под видом «художественной религии». Особенно интересны рассуждения об античной литературе и анализ «Племянника Рамо» Дидро. Здесь же Гегель формулирует свое понимание природы трагического конфликта. В дальнейшем вопросы эстетики ставятся в «Философии духа». Но главным источником для изучения эстетических взглядов Гегеля являются его «Лекции по эстетике», читанные в Гейдельбергском и Берлинском университетах (1818—1829), собранные и изданные Генрихом Гото в 1835 г.

Гегель продолжал традиции немецкой классической эстетики. Подобно Лессингу, Гердеру, Канту и Шиллеру, вопросы искусства он решает в свете великих проблем времени. Но он идет дальше своих предшественников. Гегель, отмечал Маркс, смог понять историю как результат «человеческой деятельности». Он стоял на позициях историзма. При рассмотрении общественных явлений, в том числе и искусства, он всегда пытается проследить их развитие. Гегель глубже, чем другие мыслители его времени, понял противоречивость капиталистического прогресса.

Исходным пунктом для эстетики Гегеля был объективный идеализм. По его мнению, искусство относится к абсолютному духу, который, как это видно из заключительной страницы «Феноменологии духа», является не чем иным, как ретроспективным взглядом (Erinnerung) на все предшествующее движение духа. Абсолютный дух, таким образом, имеет своим предметом не будущее, а только прошлое. Он смотрит назад, воспроизводит уже пройденные ступени.

Абсолютный дух самораскрывается в трех формах: в искусстве, религии, философии. В искусстве он познает себя в форме созерцания, в религии — в форме представления, в философии — в форме понятия. Эти формы самораскрытия абсолютного духа поочередно преобладают в исторической жизни. В учении о поочередном преобладании разных форм знания, несмотря на мистический туман, который обволакивает это учение, высказана гениальная догадка о неравномерном развитии форм общественного сознания.

Первая и якобы самая несовершенная форма самопознания абсолютного духа — это искусство. Оно составляет предмет рассмотрения в «Лекциях по эстетике».

Эстетические изыскания, по признанию Гегеля, предприняты им не «с целью стимулировать художественное творчество, а с тем, чтобы научно познать, что такое искусство», ибо «искусство со стороны его высших возможностей есть и остается для нас чем-то отошедшим в прошлое» [1].

Задача духовной деятельности, в том числе и искусства, состоит, по Гегелю, в том, чтобы объединение субъективного и объективного, осуществляемое в государстве, стало сознательным. «Целью всей духовной деятельности,— пишет он,— является лишь то, чтобы это соединение, т. е. его свобода, стало сознательным» [2]. Искусство, таким образом, служит средством, делающим примирение с разумной действительностью сознательным.

Идеализм Гегеля обнаруживается также в определении предмета искусства. «Всего достойнее его (искусства) стремление,— говорит Ге-

[1] Гегель. Сочинения, т. XIII. М.— Л., 1940, стр. 12.
[2] Там же, т. VIII, 1935, стр. 47.

гель,— изображать если не дух божий, то образ божий, затем божественное и духовное вообще» [3].

Эстетика Гегеля страдает пороками, которые свойственны его философии. Искусство рассматривается Гегелем не как особая форма познания материального мира, а как саморазвитие понятия. Отсюда возникает конструкция о понятии прекрасного вообще, о прекрасном в искусстве, или идеале. Гегель исключает из эстетики «прекрасное в природе» [4]. Прекрасное в природе рассматривается им лишь в качестве предпосылки для идеала.

Содержание искусства составляет идея, а ее форма — чувственное образное выражение. Но для Гегеля такая идея не нечто абстрактное. Прекрасное в искусстве это не логическая идея, а идея, поскольку она оформилась в действительности и вступила с нею в непосредственное единство. Оформленная соразмерно своему понятию действительность и есть *идеал*. Содержанием философии искусства поэтому является учение об идеале и его развитии.

Ступени развития идеала Гегель называет формами искусства, которые дифференцируются по принципу различного соотношения между идеей и ее обликом. Когда идея еще выступает абстрактно и в силу этого еще не обретает адекватного облика, то возникает символическое искусство. Идея и облик здесь не соответствуют друг другу. Восточное искусство, по Гегелю, целиком символическое.

Во второй форме, которую Гегель называет классической, идея получает полное, адекватное изображение. Форма и содержание здесь находятся в полном соответствии (к классическому относится античное искусство). Идея (например, изображение греческих богов) получает свое совершенное внешнее выражение в скульптуре. Но здесь идея еще не выступает в форме высшей духовной идеи. Сами греческие боги ограничены, стихийны, еще не освобождены от природных сил. Истинная идея как дух в греческом искусстве наличествует лишь в зародыше (например, в греческих мистериях).

Полную реализацию истинная идея обретает в романтической форме искусства (средневековое и современное искусство). Дух здесь свободен, побеждает материю, природу. Из пластически-классического искусство превращается в духовно-романтическое, и на первый план теперь выступают живопись, музыка и поэзия. Но полное соответствие идеи и облика, достигнутые в классическом искусстве, здесь снова нарушаются. Чувственная форма уже становится недостаточной для воплощения развившейся, победившей природу идеи. Внешний материал становится в романтическом искусстве лишь знаком, явлением идеи.

Когда заканчивается третья ступень искусства? У Гегеля на этот счет нет ясного ответа. К романтической форме он относит не только средневековое искусство, но и творчество таких писателей и художников, как Шекспир, Рембрандт, Гете, Шиллер, Жан-Поль и т. д.

С различными формами изображения связаны разные виды искусств, однако различие последних обусловлено различием материала. На раннем этапе развития искусства главенствует архитектура — она относится к символической форме искусства, ибо чувственный материал здесь преобладает над идеей, соответствие между формой и содержанием пока отсутствует. Материал, заимствованный из неорганической природы, которым пользуется зодчество, якобы может лишь намекать на духовное содержание.

В скульптуре, как в более высоком виде искусства, «свободная духовность» находит воплощение в форме человеческого тела. Идея здесь

[3] Гегель. Сочинения, т. VIII, 1935, стр. 47.
[4] Там же, т. XII, 1938, стр. 1.

Георг Фридрих Вильгельм Гегель
С портрета Келлера. Гравюра Боллингера

сливается с физической формой, адекватно выражающей дух. Поскольку здесь наблюдается полная гармония идеи и ее чувственного лика, то скульптура относится прежде всего к классической форме искусства. Однако духовная жизнь (настроение, чувство, взгляд и т. д.) не может быть изображена в скульптуре. Это осуществляется преимущественно в романтических искусствах. Ближе всего к скульптуре стоит живопись. Ее средством является не грубый материальный субстрат (камень, дерево и т. д.), а красочная поверхность, живая игра света. Живопись ограничивается одним измерением и освобождается от чувственной пространственной полноты материального тела. Поэтому она в состоянии выразить всю шкалу чувств, душевных состояний, изобразить действия, драматическое движение.

Полностью пространственность устраняется в следующем виде романтического искусства — музыке. Ее материал — звук, вибрация звучащего тела. Материя здесь предстает как временная идеальность. Музыка выходит за пределы чувственного созерцания и выступает исключительно в области эмоций, внутренней жизни.

Наконец, в последнем и высшем романтическом искусстве — в поэзии, или словесном искусстве,— звук, этот элемент внешнего материала, играет роль *знака,* не имеющего самого по себе значения. Новым элементом поэтического изображения является поэтическое *представление.*

Поэзия может изобразить все. Ее материалом служит не только звук, а звук как смысл, как знак представления, как выражение размера. Но материал здесь оформляется в связную речь не свободно и произвольно, а согласно ритмическо-музыкальным законам. В поэзии снова как бы повторяются все виды искусства: она соответствует изобразительным искусствам как эпос, как спокойное повествование о богатой образами и живописными картинами истории народов; она является музыкой в качестве лирики, поскольку отображает внутреннее состояние души; наконец, в драме она обретает единство этих обоих искусств как драматическая поэзия, изображая борьбу между действующими, вступающими в конфликт интересами, коренящимися в характерах индивидов.

Поэзия образует переход к религии, где идея уже раскрывается в форме представления.

Эстетическая концепция Гегеля страдает известным схематизмом. Надуман сам по себе предлагаемый философом принцип деления искусств на формы и виды. Всю историю искусства Гегель втиснул в прокрустово ложе своей триады. И тем не менее в эстетике Гегеля имеется ряд гениальных догадок.

Маркс считал большой заслугой Гегеля то, что он увидел в труде «самопорождение» человека. С этой точки зрения Гегель подходит и к искусству.

Искусство Гегель трактует как очеловечивание внешнего мира, как «самопроизводство» человека во внешних вещах, как одну из форм духовно-практического отношения человека к миру. В этом плане представляет исключительный интерес следующее замечание Гегеля: «Отрок бросает камни в реку и восхищается расходящимися на воде кругами, как неким делом, в котором он получает возможность созерцать свое собственное творение. Эта потребность проходит через многообразнейшие явления, поднимаясь, наконец, до той формы самопроизводства во внешних вещах, которую мы видим в произведениях искусства» [5]. Таким образом, в произведениях искусства человек как бы снова узнает свое «я», удваивая себя и воплощая во внешних предметах. Становится понятным, почему Гегель отрицает прекрасное в природе, ведь, согласно Гегелю, прекрасно

[5] Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 33—34.

только то, что создано человеком; он связывает прекрасное исключительно с общественной деятельностью людей.

Гегель делает попытку определить специфику эстетического отношения к действительности. Художественное освоение действительности, по Гегелю, это такая специфическая деятельность человека, которая отличается как от практически-утилитарной, так и от теоретической деятельности. Гегель пишет: «От практического интереса вожделения интерес искусства отличается тем, что он оставляет свой предмет существовать в его свободной независимости, между тем как вожделение, употребляя свой предмет для извлечения из него пользы, разрушает его. От теоретического, научного рассмотрения интеллектом созерцание художественного произведения отличается, наоборот, тем, что оно интересуется предметом в его единичном существовании и не стремится превратить его в его всеобщую мысль и понятие» [6]. Некоторые стороны эстетического отношения к действительности здесь верно угадываются. Однако идеалистический исходный принцип не дает возможности философу достичь подлинно научного понимания сущности эстетического.

Большая заслуга Гегеля состоит в том, что он пытается построить теорию искусства на основе исторического изучения различных видов, жанров, стилей искусства. Формы развития искусства у Гегеля поставлены в зависимость от развития содержания (идеи). Поэтому смена стилей, видов, жанров в искусстве у Гегеля не случайный, а закономерный процесс, хотя эта закономерность понимается в извращенном виде. Гегель подчеркивает, что в различные исторические периоды преобладает то один жанр, то другой. Каждая эпоха имеет свой основной вид искусства. Указывая на то, что виды и жанры искусства определяются «состоянием мира», Гегель, однако, не впадает в релятивизм, а, пользуясь объективным критерием (соответствием образа развивающейся и все более становящейся конкретной идее), оценивает те или другие произведения искусства. Ценную мысль о закономерном возникновении и исчезновении жанров (гибель эпоса в новое время, возникновение романа как «эпопеи буржуазного общества» и т. д.) Гегель иногда представляет в схематической форме. Так, например, роман Гегель относит лишь к современному «состоянию мира», не учитывая того, что эта категория литературы в зародышевой форме складывается уже в эллинистический период («Дафнис и Хлоя» Лонга и др.). Иной раз Гегель прикрепляет тот или иной вид и жанр искусства только к определенной исторической эпохе, укладывая сложный процесс развития искусства в абстрактную схему. Он несправедлив по отношению к восточному искусству, которое оценивает очень низко.

Схематизм сказался у Гегеля в трактовке трагедии и сатиры. Последняя представляет собой, по Гегелю, первоначальный этап саморазложения искусства. Трагическими персонажами у Гегеля являются лишь защитники старых общественных порядков. Он не говорит о трагических личностях, которые действуют в условиях еще не созревшей революционной ситуации.

Значительную ценность представляет учение Гегеля о единстве общего и единичного в искусстве. Вызывает большой интерес его понимание характера как предмета художественного изображения. Гегель указывает, что характеры должны обладать, с одной стороны, твердостью, цельностью, определенностью, но, с другой стороны, богатством и многообразием проявления различных человеческих качеств. Таков Ахилл у Гомера. Поставленный в различные положения он проявляет самые различные человеческие качества. Он любит свою мать Фетиду, горюет о Брисеиде, когда ее у него отнимают. Оскорбленная честь побуждает его вступить в

[6] Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 41.

спор с Агамемноном. Он верный друг Патрокла. Этот пламенный, храбрый юноша полон благоговения перед старостью. Но Ахилл также показывает себя раздражительным, вспыльчивым, мстительным, беспощадно жестоким по отношению к врагу и т. д. «Об Ахилле,— пишет Гегель,— можно сказать: это человек!» [7] Так же богат, по Гегелю, характер Ромео у Шекспира. Гегель выступает против сведéния характеров к одному какому-либо качеству, например к скупости или ханжеству, как это делал Мольер. Однако он решительно отвергает романтическую трактовку характера, при которой человеческие черты не обладают цельностью, твердостью, а характеры дряблы, расплывчаты, неопределенны.

Гегелевская концепция характера заслуживает самого внимательного изучения при разработке проблем реализма.

В ходе рассуждений, несмотря на отправные идеалистические посылки, Гегель вплотную подходит к формулировке принципов реализма. Так, в связи с раскрытием понятия идеала он пишет: «Поэзия всегда должна будет выделять в своем изображении лишь энергийное, существенное, характерное, и это выразительно существенное есть именно идеализованное, а не лишь существующее, изложение подробностей которого, имевших место при каком-нибудь случае, какой-нибудь сцене и т. д., непременно сделало бы изображение тусклым, безвкусным, утомительным и невыносимым» [8].

Гегель подробно анализирует различные конфликты, составляющие предмет художественного изображения, считая, что эти конфликты должны иметь основу в «состоянии мира», т. е. в существенных противоречиях эпохи. Следовательно, искусство должно выражать важнейшие моральные, философские противоречия времени. Воспроизведение существенных сил эпохи должно осуществляться не в статичных описаниях, а через изображение человеческих поступков и действий, ибо «действие является самым ясным и выразительным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей» [9].

Гегель рассматривает вопрос о том, каким образом всеобщие тенденции эпохи находят индивидуализированное воплощение в мыслях, умонастроении, стремлениях и поступках людей. В связи с этим он вводит понятие пафоса, то понятие, которым пользовался впоследствии Белинский. «πάθος ,— говорит Гегель,— те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее глубочайших глубинах» [10]. Пафос есть не что иное, как общественное дело, ставшее личной страстью человека. Значительность индивида состоит в его пафосе. Задача художника заключается в воплощении существенных сил времени в действиях, поступках, стремлениях, пафосе определенных индивидов.

Значительную ценность представляет мысль Гегеля о художнике, его манере, стиле, оригинальности. Истинная оригинальность состоит в умении выявить собственную природу предмета, в правдивом изображении объективного содержания. «Подлинная оригинальность как художника, так и художественного произведения,— говорит Гегель,— заключается в том, что они одушевлены разумностью истинного в самом себе содержания» [11].

Одно из центральных мест в эстетике Гегеля занимает учение о враждебности буржуазного общества искусству и художественному творчеству.

---

[7] Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 242.
[8] Там же, стр. 170—171.
[9] Там же, стр. 223.
[10] Там же, стр. 236.
[11] Там же, стр. 306—307.

Согласно Гегелю, современное состояние мира таково, что своеобразный характер художественного творчества и создаваемых им произведений уже больше не могут давать полного удовлетворения высшей потребности человека. Современный мир — мир практической деятельности, труда, «прозы мышления». Такова диалектика цивилизации.

Прогресс образования, говорит Гегель, приводит у каждого народа к тому, что наступит время, когда искусство указывает нечто стоящее выше его и выходящее за его пределы. Прогресс современного образования достиг такой ступени, когда «общая необходимость» искусства отошла в прошлое. Никакой Гомер, Софокл, никакой Данте, Ариосто или Шекспир, пишет Гегель, не смогут снова появиться в наше время.

Гегель понимал противоречивость буржуазного общества и рассматривал как утопию попытки возродить старые формы искусства в условиях современности. Классическое искусство цвело только один раз. История не повторяется. Что было высказано, высказано до конца. «Существует,— говорит он,— не только классическая форма, но и классическое содержание» [12].

Современное же состояние мира не дает классического содержания. Стало быть, увлечение классикой ведет к академизму, а пустой академизм и есть одна из форм разложения искусства.

Однако процесс окончательного разложения художественной формы, по Гегелю, завершается, не в академизме, а в романтической форме искусства. Здесь исчезает субстанциальное содержание, т. е. утрачивается интерес к великим проблемам эпохи. Романтический художник равнодушен к жизненному материалу. Эта утрата субстанциального сопровождается возрастанием субъективного мастерства и искусства исполнения, что приводит к необузданному субъективизму. Гегель следующим образом описывает разложение романтического искусства: «С одной стороны, искусство приходит к изображениям обыденной, пошлой действительности как таковой, к изображению предметов так, как они находятся перед нами в случайной единичности и ее своеобразиях; оно теперь интересуется превращением этого существования посредством техники искусства в видимость. С другой же стороны, это искусство, напротив, впадает в полнейшую субъективную случайность концепции и изображения, в юмор как в извращение и смещение всякой предметности и реальности при помощи остроумия и игры субъективного взгляда на мир; оно кончает творческой властью художественной субъективности над какими бы то ни было содержанием и формой» [13].

Откуда возникает это господство субъективности? Корень этого Гегель видит в характере современных отношений, во всем строе современной жизни. Современный человек не свободен. Всесторонняя зависимость человека проявляется прежде всего в характере буржуазного производства. Оно протекает в пределах широкого разделения труда и механизированной промышленности.

То, что здесь делает индивид, отмечает Гегель, является чем-то маленьким по сравнению с крупностью всего движения гражданского общества. Целое выступает как масса потребностей. Занятия людей разделяются и расщепляются на бесконечное множество частей, так что на долю индивида выпадает ничтожная часть целого. Человек теряет самодеятельность и живой почин, ибо каждый раз выступает как средство для других и сам превращает других в средство для себя, лишаясь собственной целостности и достоинства. Вследствие расщепления субстанциального целого, античная гармония и согласованность в отношениях людей меж-

---

[12] Гегель. Сочинения, т. VIII, стр. 67.
[13] Там же, т. XIII, стр. 138.

ду собою и природой заменяется в современном мире стихийной борьбой и сложными столкновениями. Индивиды не осознают непосредственного радостного единства с обществом, которое выступает как жестокая неподатливая индивидуумам сила, находящаяся в полном противоречии с их личными интересами.

Из такого превратного искаженного бытия возникают у людей ложные формы сознания, ибо познать субстанциальную цель, «разум» в условиях запутанности и извращенности отношений индивидуумов становится очень трудно. Но не только характер производства делает человека в современном, т. е. в буржуазном, обществе всесторонне зависимым и несвободным. Такой же характер здесь приобретают правовые, моральные и политические отношения людей. Как политическое существо человек в новом мире утрачивает связь с обществом и уходит в частные дела. Власти также теряют личный характер. Все отношения, таким образом, приобретают абстрактную, безличную форму. Из «индивида» человек превращается в «личность», в чисто правовую единицу. Этот процесс превращения индивида в «личность», по Гегелю, намечается в древнем Риме и получает полное развитие в буржуазном обществе. (Гегель рассматривал древний Рим в качестве предтечи буржуазного общества.) Такой процесс связан, по мнению философа, с установлением господства частной собственности, с неизбежностью приводящей к формализации правовых, а вместе с этим и всех других человеческих отношений.

Поскольку все человеческие отношения приобретают принудительный и абстрактный характер, постольку для искусства утрачивается подходящий жизненный материал. Ведь искусство нуждается в самостоятельной индивидуальности, в человеке, не лишенном живого почина и не стесненном в проявлении инициативы. А между тем современный человек, живущий в государстве «нужды и рассудка», полностью лишен поэзии независимой инициативы. Для человека, говорит Гегель, открывается единственный путь к свободе — это «уйти в себя». Только в качестве субъекта современная личность имеет бесконечное значение для самой себя, когда она рассматривает свой характер в аспекте душевных переживаний, в своих действиях, страданиях, в своих правовых и нравственных воззрениях и поступках. Лишь один выход для человека — искать убежища во внутренней свободе субъекта. Только в стихии внутренней жизни обретается свобода; только здесь дух может наслаждаться ею. Поэтому романтическое искусство и делает своим предметом абсолютную внутреннюю жизнь.

Лишь в этой сфере еще можно обрести идеал, но, раз став на эту почву, искусство порывает тесную связь с объективным содержанием. Теперь стихией искусства является не чувственное, объективное, не телесный человеческий лик, а «самостоятельная внутренняя жизнь», «свободная конкретная духовность». На этом пути романтическое искусство выходит за пределы искусства как такового, возвышается над собой, причем этот процесс осуществляется в рамках самого искусства.

Таким образом, саморазложение художественной формы на ступени романтического искусства происходит, согласно Гегелю, в силу того, что все современные жизненные отношения становятся неуловимыми для искусства. На его место должна выступить другая форма самораскрытия абсолютной идеи.

Гегель не печалится о гибели искусства. Раз мир достиг состояния зрелости, то выступает более высокая форма — философия, которая начинает «рисовать своей серой краской по серому».

Рассматривая вопрос о гибели искусства, Гегель приходит к неправильным выводам. Процесс разложения художественной формы представляется ему как «...действие и поступательное движение самого искус-

ства...» [14]. Таким образом, сумерки искусства возводятся в фатальную предопределенность. Противоречия капиталистического общества превращаются Гегелем в вечную трагедию духа.

Установившаяся «проза и обыденщина» мира рассматривается Гегелем как «конечность». Все реальное в какой-то мере прозаично, поскольку оно конечно. Весь конечный характер человеческого существования имеет прозаический характер. Профессиональные занятия человека, бедность, забота, гнев, холодность и равнодушие, бешеные страсти, зависимость от внешней природы — все это откладывает отпечаток на человеческих лицах. Отсюда «истасканные физиономии», лица, являющие внутреннюю бессодержательность и плоскость, и т. д. Все это в целом составляет прозу мира. Буржуазная проза превращается у Гегеля в какую-то метафизическую сущность и находит философское обоснование.

Критическое отношение Гегеля к буржуазной цивилизации резко оттеняется тем, что он упорно противопоставляет ей «героическое состояние», т. е. мир демократической античности. «Героическое состояние» было подлинной основой для расцвета идеального искусства. Все здесь способствовало всестороннему развитию художественной деятельности. Уже само производство древних было таким, что индивид мог проявить максимум самостоятельности и самодеятельности. Человек еще не отрешился от живой связи с природой и другими индивидами и стоял в гармоничном отношении как с природою, так и с людьми. При такой гармонии и согласованности между людьми и природой возникает свободная индивидуальность, независимая, что благоприятствует искусству. Труд носит радостный характер. Вещи еще не приобрели власти над человеком. Герои сами укрощают коней, сами изготовляют для себя необходимую утварь, оружие и т. д. В таком состоянии, говорит Гегель, человек чувствует себя господином относительно того, чем он пользуется.

Поскольку труд носит творческий, самодеятельный характер, у людей развивается богатое воображение, сметка, изощренность ума и сноровка. Эта любовь к деланию, к творчеству находит своеобразное отражение в характере искусства греков. Поэмы Гомера, например, богаты описаниями вещей. Гомер обстоятельно описывает жезл, скипетр, постель, оружие, одеяние, дверные косяки и т. д. Благодаря тому что человек сам производил все ему необходимое, производство было особым родом творчества. Гегель видит в неразвитом способе производства условия для процветания искусства.

Гегель характеризует также правовые, нравственные и политические отношения «героической эпохи». И с этой точки зрения лучшей порой для искусства была античность. Общее и единичное предстают в синтетической связи. Власть не носит отчужденного, неодушевленного характера бюрократической системы, а представлена в живых индивидуумах. Работа на общую пользу является конкретным действием «одного индивидуума», доверена его воле, силе, мужеству и разумению. Греция еще не знает абстракции государства. Пока существует только «живое отечество».

Демократическое и одухотворенное государство способствовало воспитанию цельных характеров. Не случайно в Греции пышно расцвели пластические искусства. Гегель связывает расцвет греческой скульптуры с идеалом политической свободы, с пластичностью и одухотворенностью государства.

Таким образом, Гегель считает, что поэтичность античного мира покоится на самостоятельности и самодеятельности свободного индивида при его единстве с субстанциальным целым. Общественные силы в древнем мире еще не приобрели автономности и отчужденности от индивида. Целое

[14] Гегель. Сочинения, т. XIII, стр. 164.

не только не упраздняет свободу и самодеятельность индивида, а, напротив, создает предпосылки для полного расцвета возможностей и задатков, которыми человек наделен природой, представляет широкое поле для развертывания индивидуального своеобразия и личных качеств человека.

Но «героическое состояние» невозвратно отошло в прошлое. Вместе с гибелью соответствующих условий отошло в прошлое и высокое искусство непреходящего значения. Изучение высказываний Гегеля показывает, что идею фатального нисхождения искусства философ не доводит до логического конца. В «Феноменологии духа» наряду с Гомером, Софоклом, Аристофаном поставлен и писатель нового времени — Дидро. Так же высоко оценивает Гегель и творчество своих соотечественников — Гете и Шиллера, в частности, в «Рейнеке-Лисе» Гете он усматривает сатирическое изображение капиталистического общества. Раздел «Феноменологии» — «Духовное животное царство и обман, или суть дела» написан Гегелем под впечатлением от этой поэмы. Симптоматично также, что философ детально обосновывает теорию важнейшего жанра современного искусства — романа. Все это не укладывается в рамки концепции о полном нисхождении искусства.

В теории романа Гегель исходит из той предпосылки, что искусство может достичь больших успехов в новое время. Роман, по Гегелю, возникает из разложения эпоса. Последний не находит соответствующей почвы в современном состоянии мира. «Мы должны,— говорит Гегель,— отвергнуть уже в качестве почвы для подлинного эпического действия развившееся до ступени организованного строя состояние государства с выработанными законами, сложной юрисдикцией, с благоустроенной администрацией, министерствами, государственными канцеляриями, полицией и т. д.» [15]

Способ производства современного общества также неблагоприятен для эпоса. «Наши современные машины и фабрики с получающимися от них продуктами и общий характер удовлетворения наших внешних жизненных потребностей,— продолжает Гегель,— совершенно так же, как современная государственная организация, не соответствуют тому жизненному тону, которого требует самобытный эпос» [16].

Доказательство невозможности создания эпоса на современном жизненном материале является заслугой немецкой эстетики, которая положила конец попыткам возродить античный эпос (Мильтон, Вольтер, Клопшток). Эпические произведения на материале современности образуют не настоящий эпос, а идиллию («Луиза» Фосса, «Герман и Доротея» Гете). Эту мысль мы встречаем у Лессинга и у Шиллера. Наиболее глубоко идея невозможности эпоса в буржуазном обществе была обоснована Гегелем. Маркс опирался на достижения немецкой эстетики, когда высказал мысль о диспропорции между развитием материального производства и расцветом искусства в целом, а также и его отдельными формами [17].

Из изучения проблем, связанных с эпосом, и возникает гегелевская теория романа. В романе, в этой «буржуазной эпопее», «вновь полностью появляется, с одной стороны, богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, широкий фон целого мира, равно как эпическое изображение событий» [18].

---

[15] G. W. F. Hegel. Sämtliche Werke, Bd. XIV. Hrsg. von H. Glockner, Stuttgart, 1928, S. 341—342.

[16] Там же, стр. 342.

[17] См. К. Маркс. К критике политической экономии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 13, стр. 7.

[18] G. W. F. Hegel. Sämtliche Werke, Bd. XIV, S. 395.

Несмотря на то, что роман предполагает «прозаически упорядоченную деятельность», он все же «добывает поэзии ее утраченные права».

В соответствии со своими взглядами на буржуазную прозу жизни Гегель считает самым подходящим предметом для изображения в романе «конфликт между поэзией сердца и противостоящей прозой отношений, равно как и случайность семейных обстоятельств — разлад, который разрешается трагически или комически, или находит свою развязку в том, что, с одной стороны, сопротивляющиеся сначала обычному миропорядку характеры научаются признавать в нем подлинное и субстанциальное, примиряются с его условиями и активно вступают в них, а с другой стороны, освобождают то, что они делают и совершают, от прозаической формы и таким образом на место преднайденной прозы ставят родственную и благоприятную красоте и искусству действительность» [19].

Содержанием нового искусства, таким образом, должно стать правдивое, реалистическое изображение капиталистической действительности и борьбы личности с прозой и обыденщиной буржуазных отношений. Только через изображение конфликта между личностью, выступающей против установленного порядка вещей, и противостоящей прозой отношений возможно еще показать человеческое величие.

Нужно отметить, что Гегель склоняется к такому решению указанной коллизии, которая завершается примирением субъекта, его капитуляцией перед прозой и обыденщиной капиталистической действительности. Он язвительно высмеивает тех, кто пытается изменить обычное течение вещей, называя подобные стремления «безумием самомнения». Всякие попытки реформировать действительность философ квалифицирует как донкихотство. В этом свете понятно отрицательное отношение Гегеля к «Разбойникам» Шиллера. Борьба этих новых рыцарей в условиях прочного порядка гражданского общества и государства им расценивается лишь как воспитание индивидуума, а вся история борьбы именуется «годами ученичества». «Учение это,— говорит Гегель,— кончается тем, что субъект обламывает себе рога, вплетается со своими желаниями и мнениями в существующие отношения и разумность этого мира, в его сцепления вещей, и приобретает в нем соответствующее местечко. Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие. Жена будет заниматься домашним хозяйством, не преминут появиться дети, женщина, предмет его благоговения, которая недавно была единственной, ангелом, будет вести себя приблизительно так, как и все прочие. Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему выпадает на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим» [20]. Вот какую безотрадную судьбу предрекает Гегель каждому юноше! Таково было отступление перед филистерским укладом жизни, так велико было сомнение великого философа в возможности изменения социальных условий.

Таким образом, призыв Гегеля осваивать «гражданское содержание» и изображать действительность содержит кричащие противоречия: с одной стороны, он за правдивое, мужественное отображение жизни со всеми ее теневыми и неприглядными аспектами, и здесь он выступает как гуманист, с другой — он не изжил в себе до конца филистера, потешающегося над попыткой поднять серьезный бунт против «духовного животного царства», призывающего преклониться перед сложившимся порядком вещей.

[19] G. W. F. Hegel. Sämtliche Werke, Bd. XIV, стр. 346.
[20] Гегель. Сочинения, т. XIII, стр. 154.

В теории романа есть и другой аспект. Гегель не доводит до конца мысль о сумерках искусства. Философ, правда, недостаточно четко, но все же выделяет из романтического так называемое свободное искусство. Содержание свободного искусства не ограничено каким-нибудь точным и четким кругом. Это искусство может изображать все, в чем человек способен чувствовать себя, как на родной почве. Единственным святым этого искусства является чисто человеческое — Humanus [21].

Художник здесь получает содержание в самом себе. Оно не определено художественно, а предоставляет вымыслу дать ему определенность и оформление. На первый план выдвигается способ трактовки, которая должна идти в таком направлении, чтобы всюду проявляла себя «современная жизнь духа». «Проявление и деяние непреходяще-человеческого в самом многостороннем его значении и бесконечных преобразованиях — вот что в этом сосуде человеческих ситуаций и эмоций может составлять теперь абсолютное содержание нашего искусства» [22].

В свободном искусстве роману безусловно принадлежит первое место, поскольку содержанием этого жанра является жизнь нового святого — Гуманус (Гегель в «Эстетике» дважды ссылается на этого странника из гетевского стихотворения «Geheimnisse»), т. е. частная жизнь человека.

В романе, по Гегелю, дается «целостная картина мира и жизни». Хотя этот жанр исходит из диаметрально противоположного эпосу жизненного материала, он все же стремится к эпической широте. В этом противоречии движется новая форма искусства. Гегель показывает, что на антагонистическом по своей природе жизненном материале возникает такая же противоречивая форма искусства.

О том, что капитализм враждебен искусству, знали уже Гете и Шиллер. Заслуга Гегеля состоит в том, что он пытается связать расцвет искусства в эпоху античности и его нисхождение в новое время с характером производства древнего и нового миров. Разумеется, Гегель не мог осуществить последовательно научного анализа экономического строя рабовладельческой и капиталистической формаций.

Однако при всех своих противоречиях и недостатках эстетическая теория Гегеля составляет вершину домарксистской философской мысли. Основная заслуга немецкого философа состояла в том, что он к вопросам эстетики и искусства подошел диалектически, хотя и с позиций диалектики идеалистической.

Материалистическое прочтение эстетики великого немецкого мыслителя оказывает огромную помощь в углубленной разработке марксистско-ленинской эстетики.

---

[21] Гегель. Сочинения, т. XIII, стр. 167.
[22] Там же, стр. 168.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

ИММЕРМАН

В творчестве Иммермана переплетаются в один узел различные противоречивые общественные и литературные тенденции 20—30-х годов.

Противоречив и самый облик Иммермана-писателя. Политически-умеренный пруссак, он дает основание считать себя «собратом по оружию» такому проницательному и разборчивому литературному политику, каким был Гейне.

Эстетические позиции Иммермана не были устойчивыми, и весь его творческий путь связан с поисками жанра. От исторической драмы он переходит к героико-мифологическому эпосу, предваряя мифологическую драму Рихарда Вагнера, и к реалистическому роману, подготовляя послемартовский немецкий реализм. Но придя к реализму, он обнаруживает отвращение к материалу, который пытается реалистически изображать, и продолжает работать в прежних жанрах, втайне тоскуя по героике, безвозвратно ушедшей из современности. Иммерман стал реалистом «с горя», о чем он сам говорит в многочисленных отступлениях в своих романах. В реализме XIX в. он видел упадок большого искусства и пытался преодолеть этот упадок, обращаясь к мифу. Свою эпоху он третировал, называя ее эпигонской и александрийской.

Карл Лебрехт Иммерман (Karl Lebrecht Immermann, 1796—1840) родился в Магдебурге в семье прусского чиновника. В 1813 г. он поступает в университет в Галле. Его университетские занятия дважды прерываются из-за ухода в армию добровольцем. Иммерман участвовал в битве при Линьи и находился в составе союзной армии, вступившей в Париж. Возвратившись в университет, он борется против студенческой организации «Тевтония» и издает брошюры против нее, которые были сожжены на Вартбургском празднестве 1817 г. Гейне, вступивший в переписку с Иммерманом спустя пять лет, в первом письме к нему указывал (24 декабря 1822 г.), что возлагает надежды на него как на противника «закоснелой несправедливости» [1]. Но Иммерман надежд Гейне не оправдал.

В Мюнстере, где Иммерман в 1819 г. начинает свою службу, созданы важнейшие из его ранних произведений. В этот период завязывается его знакомство с Генрихом Гейне, на стихи которого он пишет рецензию. «До сих пор вы единственный, кто догадался об источнике моих темных страданий» [2],— писал ему Гейне. С творчеством Иммермана знакомится Гете. Друг Гете Цельтер встречается с Иммерманом лично. Иммерман посвящает Гете своего «Эдвина».

Гете отнесся к произведениям Иммермана сочувственно, но не без прозорливого критицизма. «Его оригинальные устремления, хотя и имеют хорошие стороны, но тем не менее могут завести его на ложный путь»,—

[1] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 9. М., 1959, стр. 292.
[2] Там же.

Карл Иммерман
Гравюра Келлера с портрета Гильдебранта, 1839

говорил он[3]. В другом случае, при упоминании имени Иммермана, Гете сказал, что он слишком стар, чтобы дожидаться созревающих талантов.

В 1823—1826 гг. Иммерман служит судьей в Магдебурге и Берлине, где сближается с кружком Фарнгагена фон Энзе. Еще во время пребывания в Мюнстере Иммерман познакомился с Элизой фон Лютцов (1788—1855), женой участника наполеоновских войн генерала Лютцова. Разойдясь с мужем, она сопровождает Иммермана в его дальнейших поездках под своим прежним именем графини Алефельдт. Переехав в 1827 г. в Дюссельдорф, Иммерман поддерживает дружеские отношения с так называемой христианско-немецкой школой живописцев (Шадов и др.), которая оказала на него некоторое, хотя и весьма непрочное влияние. В конце 20-х годов разгорается полемика между Платеном и Иммерманом: в ответ на пародийную драму Платена «Романтический Эдип» Иммерман пишет остроумную пародию «В лабиринте метрики шатающийся кавалер» («Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier», 1829).

Годы пребывания в Дюссельдорфе были для Иммермана наиболее плодотворными. Здесь он создает исторические драмы, поэмы, романы и широко развертывает театральную деятельность. В 1834 г. он становится руководителем Дюссельдорфского театра и стремится вывести немецкую сцену из состояния упадка и крайней безвкусицы. В 1837 г. из-за отсутствия средств театр закрывается. Иммерман покидает Дюссельдорф и отправляется в путешествие, во время которого знакомится с некоторыми

[3] И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, стр. 199.

второстепенными деятелями немецкой литературы — со швабскими поэтами, с бывшими собеседниками Гете Эккерманом и канцлером Мюллером. В это время он создает свои последние произведения — мемуарный очерк «Дюссельдорфские начала» («Düsseldorfer Anfänge», 1839) и стихотворный эпос «Тристан и Изольда» («Tristan und Isolde», 1840).

Творчество молодого Иммермана находится в основном в русле романтических традиций, но по своему составу оно неоднородно. Среди первых произведений Иммермана, если не считать юношеских опытов, имеются две реалистических комедии — «Плутоватая графиня» и «Школа набожных», являющаяся немецкой вариацией темы Тартюфа. Последняя комедия была направлена в три театра (в Гамбург, Берлин и Веймар), но нигде не была поставлена в силу цензурного запрещения. В 1828—1829 гг. обе комедии были напечатаны.

Наряду с этими реалистическими комедиями, Иммерман пишет романтические — «Сиракузские принцы» («Die Prinzen von Syrakus», 1821), «Глаз любви» («Auge der Liebe», 1823) и «Переодевания» («Die Verkleidungen», 1828). Во второй из них, вокруг основной интриги — принц среди препятствий сохраняет верность своей возлюбленной — развернут богатейший фантастический фон (эльфы, Титания и Оберон и т. п.). Возвышенные волшебные сцены чередуются с нарочито сниженными — два советника ухаживают за одной женщиной в отсутствие ее мужа, но их одурачивает служанка. Стих в комедии перемежается прозой.

В 1822 г. выходит сборник трагедий Иммермана — «Ронсевальская долина» («Das Tal von Ronceval», 1819), «Эдвин» («Edwin», 1820) и «Петрарка» («Petrarca», 1821). Этим трагедиям родственна не вошедшая в сборник «Без вести пропавшая» («Die Verschollene», 1820). Иммерман примыкает в них к традиции «трагедии рока», которую он стремится переосмыслить в оптимистическом предреволюционном духе. С темой судьбы противоборствует тема свободного чувства и сильной любви. Такой способ переосмысления «трагедии рока» был менее радикальным, чем способ Граббе, но был известным шагом вперед (см. гл. XVII и XVIII).

В «Ронсевальской долине», источниками которой послужили произведения позднего Фр. Шлегеля и Фуке, а также «Генофефы» Тика, фигурирует новый для легенды о Роланде мотив. Иммерман вводит в фабулу придуманную им ситуацию — любовь Роланда к Зораиде, дочери сарацинского короля Марсилия. В «Без вести пропавшей» отец сопротивляется намерению дочери вступить в брак по любви, ссылаясь на волю праматери Терезии. В конце драмы появляется тень Терезии и благословляет влюбленных. Рок перестает быть враждебным и бесчеловечным, он близок нормальным человеческим влечениям.

В антикизированной трагедии рока «Царь Периандр и его дом» («König Periander und sein Haus», 1823) сталкиваются противоположные тенденции творчества Иммермана — стремление к концентрированности действия вокруг принципа рока, с одной стороны, и к широкому и самостоятельному развитию событий, с другой.

Лучшая из ранних драм Иммермана — трагедия «Карденио и Целинда» («Cardenio und Celinde», 1825). Этот сюжет до Иммермана обрабатывали Грифиус и Арним. Карденио убивает Лизандра, мужа любимой им Олимпии. Целинда, чтобы привязать к себе Карденио, подносит ему любовный напиток. В этот напиток старуха колдунья Тихе подмешивает пепел от сердца орденского рыцаря Марцелла, влюбленного в Целинду. Когда Карденио и Целинда собираются бежать в Рим, их останавливают тени убитых. Судьба перестает быть метафизическим явлением иного мира, она — в роковом характере самой любви, как в любовной лирике Гейне. Чувственная любовь героев вступает в острый конфликт с узаконенной моралью

Любовь требует свободной романтической этики. Целинда решительно отказывается от брака, потому что он «покрывает тенью солнечно-яркий сад жизни». Поэты, изображавшие кинжал и яд как врагов любви, забыли о самом худшем ее враге — браке. Гейне, который ценил в творчестве Иммермана только ранний период, ставил эту трагедию выше других. В письме к автору «Кардении и Целинды» он писал, что этому произведению присущи «все фантастические недуги Гейне и в то же время все неистребимое здоровье Иммермана. В этой книге наши души сошлись на рандеву. Эта великолепнейшая книга — самая любимая из всех, какие я когда-либо читал». (Письмо 14 октября 1826 г.) [4].

В 1825 г. Иммерман пишет трактат «О бешеном Аяксе Софокла» («Uber den rasenden Ajax des Sophokles»). Эта статья является рубежом между ранним романтическим периодом творчества Иммермана и периодом исторических драм. Иммерман отказывается от опытов в прежнем роде и выдвигает задачу создания национальной исторической драмы.

Статья завершается выводом, что возрождение античной драмы в новых условиях невозможно, так как каждый народ имеет собственный характер и живет в особых исторических условиях. По существу же смысл трактата заключается в борьбе с «трагедией рока». Современными подражаниями античной драме Иммерман считает «Мессинскую невесту» Шиллера, драмы Грильпарцера и Мюльнера. Эти произведения Иммерман объявляет отклонениями от пути органического развития немецкой драмы и требует возвращения к нормальной эволюции. «Мы должны проследить путь нашего драматического искусства с самого начала и более поздние результаты последовательно надстраивать над ранними. Совершенно понятно, что колебания между противоположными принципами должны помешать свободному поэтическому творчеству и погубить нашу собственную национальную трагедию»,— писал он. Различие между античной и современной драмой Иммерман понимал в духе венских лекций А. В. Шлегеля, буквально повторяя его определение, что античная драма — пластична, а современная — живописна. Однако живописность у Иммермана начинает рассматриваться как широта материала и богатство исторического колорита.

С «Аякса», этого антиромантического манифеста, начинается новый период творчества Иммермана — период исторической драмы. Он совпал с началом практической театральной деятельности.

Впоследствии в «Путевом журнале» («Reisejournal», 1833) Иммерман определял свое отношение к романтизму как критическое. «Мы должны через романтическое, которое должно быть выражением объективного, но не стало им, потому что его образы и темы принадлежат другим временам, пробиться к реально-прагматическому элементу» [5]. Кроме введения исторического материала, стремление к «реально-прагматическому элементу» выражается в попытках переосмыслить представление о трагической вине. Вина в драмах Иммермана, написанных после «Аякса»,— это нарушение героем непререкаемого исторического принципа. Однако то, что Иммерман часто причисляет к таким принципам и реакционные силы истории, сильно снижает значение его попыток в области исторической драмы.

В первых драмах нового периода Иммерман теоретически декларирует свое стремление остаться на почве истории. В предисловии к «Тирольской трагедии» («Das Trauerspiel im Tyrol», 1827) Иммерман объясняет отсутствие постановок его драм тем, что публика требует декламационного и риторического, но не поэтического и характерного. Традиции «Валлен-

[4] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах, т. 9, стр. 424.
[5] Immermann's Werke. Bd. 9. Hrsg. von G. Hemfel. Berlin, o. J, S. 148.

штейна», «Марии Стюарт» и «Телля» прекратились, чужеродные влияния, особенно влияние Кальдерона, отбили вкус к подлинному трагическому действию. Новая эпоха требует, чтобы были драматизированы реальные, социальные условия и отношения.

В самой «Тирольской трагедии» изображено народное восстание против Наполеона во главе с Андреасом Гофером (1809). Иммерман вводит народное восстание в легальные рамки. В его драме жители Тироля восстают из-за того, что они не хотят быть подданными Наполеона, но хотят остаться подданными австрийского императора. Император, боясь Наполеона, посылает тирольцам письмо с предложением подчиниться. Письмо в дороге пропадает: вождь восставших, Гофер, заключивший было мир с французами, перестает верить в существование письма и восстает. Его трагическая вина в том, что он невольно восстает против воли австрийского императора.

Гофер лишен черт борца, он покорен своей судьбе и считает, что «человек видит только то, что у него под ногами». Иммерман не требует от своего героя свободного решения. Гофер лишь тогда призывает к новому возмущению, когда во сне ему является ангел и возвращает меч. Тем не менее отдельные сцены пьесы дышат освободительным пафосом, из-за чего австрийское правительство запретило ее в Тироле, как и народные песни о Гофере.

В трагедии «Император Фридрих II» («Kaiser Friedrich II», 1828) главный герой падает жертвой своей борьбы против церкви и лишь перед смертью для него наступает минута просветления.

Превращение трагической вины в кару за неподчинение реакционным силам истории заходит еще дальше в трилогии из русской истории «Алексей» («Alexis», 1832), где носителем трагической вины в конце концов оказывается Петр I. Трилогия состоит из трех частей — «Бояре», «Суд в Санкт-Петербурге» и «Евдокия». Источником трилогии послужила «История России и Петра Великого» графа Сегюр д'Агессо. Алексей в этой трилогии выступает как невольный участник заговора против Петра, вовремя одумавшийся. Петр предлагает ему бежать, но Алексей, подобно Гоферу, добровольно предает себя в руки суда. Насквозь фальшива общая концепция трилогии, заключающаяся в том, что «демон разума и просвещения», управляющий Петром, терпит поражение. В трилогии реакционный характер исторических драм Иммермана выступил наиболее отчетливо. В художественном отношении эти драмы гораздо слабее лучших из ранних произведений Иммермана. Таким образом, Иммерман потерпел крушение в области исторической драмы, требующей более верного представления об общих закономерностях действительности.

Стремления Иммермана к преобразованию немецкого театра более удачно реализовались в его режиссерской деятельности. В 1832 г. в Дюссельдорфе был построен театр, созданный на средства специально организованного Театрального союза («Theaterverein»). В 1833 г. в этом театре была осуществлена первая постановка — «Эмилия Галотти», подготовленная при активном участии Иммермана. Расцвету театра предшествовали вечера чтения классических драм — Кальдерона, Шиллера и др. Драмы читал Иммерман, обратившийся к искусству художественного чтения вслед за Тиком. Иммерману предложили стать художественным руководителем театра, и он, после годичного отпуска, использованного для подготовки к новой деятельности, принимается за работу. С 1834 по 1837 г. театр под его руководством дал 355 спектаклей в Дюссельдорфе, Эльберфельде и Бонне. Репертуар театра состоял из драм Шекспира, Кальдерона, Гете, Шиллера, Лессинга, а также из произведений современных драматургов — самого Иммермана, Раупаха и др. Музыкальной частью руководил композитор Феликс Мендельсон, рецензентом в течение некоторого

времени был Граббе. Среди актеров находился Зейдельман, один из крупнейших мастеров сцены тогдашней Германии.

Сам Иммерман называл свою театральную деятельность эпигонской по отношению к Веймарскому театру Гете. Тем не менее Иммерман сыграл значительную роль в истории театра в Германии как один из крупнейших немецких режиссеров. Его основным постановочным принципом было гармоническое взаимодействие всех элементов игры (harmonisches Zusammenspiel). Драма должна была составлять гармоническое целое, вплоть до мелочей. «Как тебе удалось,— спрашивает у Иммермана его собеседник в «Дюссельдорфских началах»,— с двадцатью дилетантами на двадцати футах пространства сыграть так, что мы почувствовали себя среди мощной армады фридландца?» Иммерман отвечает, что он добивается цели путем точной разработки стратегического плана. Нельзя приказать статистам принять участие в массовой сцене, так же как нельзя приказать солдатам участвовать в сражении,— надо дать им план действий, точно разработать все мизансцены, все повороты и появления. Иллюзию многообразия и пестроты в постановке «Лагеря Валленштейна» создавало разнообразие диалектов, введенных Иммерманом в пьесу. Каждый солдат говорит на своем диалекте, и если Шиллер не обозначил областной принадлежности некоторых героев массовой сцены, это сделал за него Иммерман. Так, маркитантка говорила на саксонском наречии, а капуцин — на кельнском.

Иммерман считал, что если драму создает голова одного творца, то воспроизведением ее на сцене также должна руководить одна голова. Посредственные актеры, подчиняющиеся хорошему руководителю, в состоянии дать верную постановку, удовлетворяющую вкус знатока. Талантливые же актеры сплошь и рядом портят хорошие пьесы из-за отсутствия единого замысла и нарушения ансамбля. Поэтому Иммерман в своей практике всегда подчеркивал первенствующую роль режиссера и «тиранически» обращался со своими актерами.

В течение дюссельдорфского же периода Иммерман создает два произведения в жанре стихотворного эпоса — комическую поэму «Тулифентхен» («Tulifäntchen», 1829), в которой высмеивает современное «время мелких», и поэму «Мерлин» («Merlin», 1832).

Сюжет «Мерлина» заимствован Иммерманом из средневекового романа цикла короля Артура, однако не непосредственно, а через романтическую обработку Доротеи Шлегель.

Люцифер и Сатана обеспокоены рождением Христа и появлением новой веры. Они оба — представители и господа царства плоти, в жизнь которого бог не должен был вмешиваться. Слыша колокольный звон, возвещающий рождение новой веры, Сатана прощается со скалами и снегами, с дикой радостью и юношеским пылом, с голыми телами и дерзким искусством, с героическим гневом — со всем тем, что должно пострадать от новой, чисто духовной религии. Для спасения материального в мир должен быть послан соперник Христа. Им станет Мерлин. Сатана сближается с земной девушкой Кандидой, которая рождает Мерлина. В Мерлине две души. В нем живет не только сатанинское начало, но и божественное, так как Кандида, вынашивая Мерлина, молилась и причащалась. Мерлин, придя в мир, ищет Грааль, в котором заключены тайны мира. Он хочет поручить хранение Грааля королю Артуру. Но найти Грааль невозможно, ибо сущность его — чисто духовная. Мерлин любит Нинниану — образ чувственности — и снова вступает в конфликт с духовным началом. Он объявляет себя божеством и за это терпит кару, попадая в руки Сатаны. Но он отказывается подчиниться Сатане и умирает, найдя просветление в момент смерти. В поэме выступает также мудрец Клингзор, символ несовершенства просветительского разума, в котором Иммерман хотел воплотить образ Гете.

По своей идейной проблематике «Мерлин» — одно из значительнейших произведений Иммермана — имеет двойной смысл. С одной стороны, в нем развернута тема философской критики романтизма как искусства, пытающегося синтетически и целостно охватить жизнь. Частные явления — не отблески единства и целостности мира, целостность не может перейти в частное, не претерпев разрушения. Грааль нельзя найти, так как общее — чисто духовно, а Мерлина нельзя объявить богом, так как он принадлежит ограниченному материальному миру. В этом смысле «Мерлин» принципиально антиромантическая поэма. Но в «Мерлине» есть, кроме того, крайне отвлеченный отклик на волновавшую современников — и Гейне, и Бюхнера, и австрийца Ленау — проблему освобождения человека в сфере материально-чувственного.

Эта проблема возникает под влиянием учения сен-симонистов. Однако защита чувственного не проводится последовательно: Иммерман колеблется между реабилитацией чувственного и спиритуалистическими идеями, навеянными влиянием романтизма и дюссельдорфских живописцев. В письме к Тику он разъясняет смысл образа Сатаны. «Для меня Сатана, Люцифер, Вельзевул... не чудовище с когтями и хвостом и не хитрый камердинер, добывающий девку своему хозяину. Он с необходимостью происходит из существа бога или, говоря еретически: черт для меня — открывающийся в многообразии бог, который через этот акт теряет себя самого в своем единстве».

В 30-е годы Иммерман вступает на новый путь в своем художественном творчестве. В 1836 г. выходит начатый еще в 1833 г. роман «Эпигоны» («Die Epigonen»). В книге VIII романа Иммерман отвечает на вопрос, почему он не пишет больше в историческом жанре. Ответ гласит, что дух истории является лишь в великих людях, которых в современности нет. Современная политическая жизнь — ровная поверхность, где волны набегают одна на другую. Писателю остается обратиться лишь к тем сферам жизни, где еще есть индивиды,— к частной жизни. «Каждый человек у себя дома и во дворе, у жены и детей, на груди возлюбленной, за деловым столом и в комнате для занятий становится исторической натурой, приключения которой должны нас привлекать».

Программа иммермановского реализма, в отличие от реализма Граббе и Бюхнера, провозглашает уход от итоговых, принципиальных тем современности, затрагивающих основу существующего порядка. Иммерман объявляет, что стремится изображать «аристократически-буржуазные, политически-сентиментальные домашние и сердечные события». В поле его зрения попадают и некоторые проблемы современных социальных отношений.

Герой романа Герман рано пресытился хаотической бесцельностью современной жизни. Он изучал право, участвовал в войне против Наполеона, в оппозиционном политическом движении, много странствовал, но ни в чем не нашел удовлетворения. Основной темой романа является характеристика эпигонского поколения, к которому принадлежит Герман. Это — тема немецкого «лишнего человека», «проблематической натуры», впервые поставленная Иммерманом и находящая отзвук у младогерманцев и в «Зеленом Генрихе» Г. Келлера. Этот «лишний человек», рожденный переходной эпохой, одинаково чужд как революционным идеям, так и буржуазно-деляческой общественной практике. Он противоположен Вильгельму Мейстеру Гете, к которому он в конечном счете восходит, ибо, в отличие от героя «воспитательного романа» Гете, не может удовлетвориться практической деятельностью.

Социальным фоном, на котором развертывается жизнь и судьбы «лишнего человека», является борьба, которую ведут между собой уходящее дворянство и подымающаяся буржуазия. Все эстетические симпатии ав-

тора на стороне дворянства, хотя он видит его обреченность и победу новой собственности.

Герман едет к дяде фабриканту, но по дороге встречается с герцогом, другом своего покойного отца. Герцог принадлежит к старшей линии рода, поместья же младшей линии из-за расточительности ее представителей уже перешли в руки фабриканта.

Иммерман показывает острую борьбу за собственность. Однако крайне характерна форма, в которую эта борьба облечена в его романе; бальзаковский мотив борьбы за перераспределение земельной собственности не развит в своей экономической непосредственности, но облечен в немецкую мистифицирующую форму зависимости от воли предков: существует письмо, от которого зависит решение спорного вопроса о правах герцога на землю, и обе стороны стремятся это письмо найти.

Около 1830 г. в рукописях Иммермана появляется мысль о возможности создания образа современного Мюнхаузена. В 1838 г. выходит его роман под названием «Мюнхаузен, история в арабесках» («Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken»).

«Мюнхаузен» — пародийный роман. В первых главах роман построен по приемам Лоренса Стерна, развитым и популяризированным в Германии Жан-Полем. Он назван «историей в арабесках», начинается прямо с 11-й главы, между 15-й и 1-й главами помещена переписка автора с переплетчиком, где последний оправдывает сделанную им перестановку глав тем, что современный роман должен начинаться прямо с действия, а не так, как начинал свой роман Сервантес. Одна из глав имеет графический заголовок, в одном месте романа выведен сам автор — «известный писатель Иммерман».

Основным пародийным образом является Мюнхаузен. Традиционный барон Мюнхаузен — лицо действительно существовавшее. Рассказы о его жизни, сильно преувеличенные и приукрашенные фольклорными мотивами, были обработаны Эрихом Распе в его английском романе (1785) для создания фантастического образа хвастуна и враля. Роман этот получил широкое распространение в немецкой обработке Бюргера. В трактовке обоих авторов Мюнхаузен приближался к фольклорным типам, к персонажам народных книг. Образ его вырастает из традиции фольклорных повествований о невозможных вещах (von unmöglichen Dingen).

Иммерман переосмыслил образ Мюнхаузена, использовав его для сатиры на современность. Его герой — внук традиционного барона Мюнхаузена, прославившегося своей лживостью. Он рассказывает, сколько несчастий принесла потомкам страсть их знаменитого предка. Сыну Мюнхаузена, не верили ростовщики, когда он приходил к ним занимать деньги. На военной службе генерал не поверил его рапорту и из-за этого проиграл большое сражение. Когда Мюнхаузен-дед представил государству одно свое открытие, государство его отвергло без рассмотрения, как только узнало фамилию изобретателя.

Мюнхаузен-внук, герой романа Иммермана, изображен как мастер утонченной лжи. Он имеет мало общего с непосредственным и наивным фольклорным предком. Его образ нужен автору для того, чтобы высмеять дух современности. Мюнхаузен попадает в замок Шник-Шнак-Шнур, где живет старый барон Шнук-Пукелих-Эрбзеншейхер с дочерью Эмерентией, мечтательной старой девой сорока лет, и забавляет обитателей замка рассказами о своих необыкновенных встречах и путешествиях. Иммерман сталкивает лицом к лицу два мира — косное существование вырождающейся аристократии и воплощенный в Мюнхаузене дух нового времени. Мюнхаузен много странствовал, так как сделался «усталым от Европы» («europamüde».— Иммерман ввел в обиход это выражение, впоследствии ставшее крылатым словом). Но вскоре он становится столь же «усталым

от Африки», не находя успокоения нигде. Барону, слушающему рассказы Мюнхаузена, представляется, что «со знаниями, опытом, судьбами, взглядами, идеями, гипотезами его гостя не может померяться никто между небом и землей». Казалось, «он побывал во всех местностях земли, занимался всеми искусствами и науками, прошел сквозь все житейские состояния». Иммерман насыщает речи Мюнхаузена многочисленными пародийными намеками на современных литературных деятелей. Этот герой должен представлять собою собирательное воплощение лживого духа современности. В нем отразилось отрицательное отношение Иммермана к капиталистической действительности, а порою, особенно в рассказе Мюнхаузена о пребывании среди индейцев, также и неприятие Иммерманом демократических движений современности.

Феодальному прошлому, представленному обитателями замка, и неприемлемому для Иммермана настоящему, воплощенному в Мюнхаузене, автор противопоставляет вестфальскую деревню с ее общинным укладом, старинными обычаями и патриархальными нравами. Начиная со второй книги романа «Дикий охотник» («Der wilde Jäger»), перед читателем появляется староста — глава деревенской общины и его окружение. На этом фоне развертывается любовная идиллия — любовь «дикого охотника» Освальда к деревенской девушке Лизбет, незаконной дочери Мюнхаузена и Эмерентии. Эти мотивы романа, посвященные вестфальской деревне, перекликаются с аналогичными в творчестве Дросте-Гюльсгоф[6], и являются наиболее характерными для немецкого реализма, особенно в послемартовский период.

Иммерман создает новый жанр — жанр деревенского рассказа (Dorfgeschichte), приобретающий впоследствии большую популярность. Этот жанр позже развивает Б. Ауэрбах в «Деревенских рассказах», а также немецкие писатели-областники. В этой крестьянской идиллии находит свое выражение политический консерватизм Иммермана, которым был проникнут и его роман «Эпигоны». Уходящему дворянству и капиталистической действительности, равно как и демократическому движению современности, противопоставляется «здоровая» и «нормальная» патриархальная жизнь зажиточного крестьянства, быт и отношения деревенской общины, во главе которой стоит староста, крупный зажиточный крестьянин.

В передовых общественных кругах умели ценить плодотворные тенденции творчества Иммермана. Ф. Энгельс в 1840 г. посвятил сочувственную рецензию «Воспоминаниям» писателя («Memorabilien», 1840)[7]. Вместе с тем Иммерману не удалось отразить в своих произведениях тех мыслей и чувств, которые волновали его современников в 20-х и 30-х годах, как это сделали Берне и Гейне.

---

[6] Аннета Дросте-Гюльсгоф (Droste-Hülshoff, 1797—1848) — видная немецкая поэтесса, мастер пейзажной лирики. В новеллах 40-х годов она реалистически рисовала картины нравов патриархальной Вестфалии.

[7] См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 377—385.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

ПЛАТЕН

Август Платен (August von Platen) вступил в литературу в те годы, когда господствующим направлением был романтизм. На протяжении всего его пути многое сближает Платена с романтиками. Однако уже с середины 20-х годов в его творчестве укрепляются новые тенденции: развиваются общественно-политические мотивы и одновременно усиливается стремление опереться на классическую форму.

Ф. Меринг сильно преувеличивал значение творчества Платена, считая его первым политическим поэтом немецкой литературы, говоря, что без Платена нельзя себе представить ни Гервега, ни Фрейлиграта[1]. Не будучи ни первым, ни вообще столь уже значительным политическим поэтом, Платен тем не менее действительно оказал известное влияние на немецких революционно-демократических поэтов 40-х годов. С другой стороны, исключительное внимание Платена к вопросам формы, его огромное формальное мастерство определили сочувственный интерес к его творчеству со стороны поэтов — сторонников «чистого искусства» (Э. Гейбеля и др.).

Платен не был — как считал Меринг — поэтом, открывшим новые пути для немецкой литературы. Большинство из созданного им или ограничено кругом тех проблем и выразительных средств, которые принесли с собой романтики, или восходит к немецкой классической литературе конца XVIII — начала XIX в. Однако своеобразный гуманизм творчества Платена, нашедший выражение в сочувствии ко всему благородному и достойному, в чувстве высокой ответственности перед искусством, определяет то заметное место, которое занимает поэт в истории немецкой литературы.

Граф Август фон Платен (1796—1835) родился в дворянской семье в Ансбахе. Отец его находился на службе у маркграфа Карла Александра Ансбах-Байрейтского. Будущий поэт получил обычное для дворянина воспитание: сначала он учился дома, а в 1806 г. его отдали в кадетский корпус в Мюнхене. Семья Платена находилась в стесненном материальном положении, и военная карьера, путь к которой открывал кадетский корпус, представлялась единственной, достойной дворянина. Однако Платен не чувствовал склонности к военной службе и в 1810 г. перешел в пажеский корпус, обучение в котором сочеталось с выполнением обязанностей пажа при баварском королевском дворе. В 1814 г., увлеченный общим патриотическим подъемом, Платен поступает на военную службу и принимает участие в походе во Францию (1815), но вскоре начинает тяготиться службой.

[1] См. ст. Ф. Меринг. Август фон Платен.— В кн.: Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, т. II. «Academia», 1934, стр. 9—16.

С ранней юности Платен увлекается литературой, много читает, пишет стихи. Он выхлопотал у короля долгосрочный отпуск и субсидию для учения, и в 1818 г. поступает в Вюрцбургский университет, а в следующем году переходит в Эрлангенский. Платен должен был изучать юридические науки — это дало бы ему возможность поступить на дипломатическую службу. Но поэта больше интересовали естественные науки, философия, литература и языки. Живя в Эрлангене, поэт начинает публиковать сборники своих стихов и пьесы. В 1826 г. Платен уезжает в Италию и живет здесь до самой смерти, лишь изредка приезжая на родину[2].

В начале 20-х годов поэт создает четыре сборника газелей: «Газели» («Ghaselen», 1821), «Газели. Второй сборник» («Ghaselen. Zweite Sammlung», 1821), «Зеркало Гафиза» («Spiegel des Hafis», 1821), «Новые газели» («Neue Ghaselen», 1823).

Обращение Платена к восточной поэзии, попытка передать на немецком языке ее формы и колорит были в значительной степени обусловлены деятельностью романтиков, пробудивших общий интерес к Востоку. Одновременно с Платеном персидской поэзией — в частности формой газели — увлекался поэт-романтик Ф. Рюккерт («Газели», 1819—1822). Непосредственным толчком к занятиям восточной поэзией для Платена послужил «Западно-восточный диван» Гете.

Темы сборников газелей Платена — любовь, лирические размышления над жизнью и миром. Помимо самой формы газелей, Платен заимствовал у Гафиза ряд мотивов, в частности мотив любви к юноше-виночерпию, образов, сравнений и метафор. В этих сборниках очень силен элемент стилизации, поэтической условности.

Особенности формы газелей — в том претворении, которое она получила в творчестве немецкого поэта,— связаны с самим существом его поэтического вйдения. Газели Платена крайне статичны — выраженные в них мысли и чувства не развиваются, они лишь повторяются на разные лады, обогащаясь оттенками. Все новые сравнения, метафоры только варьируют основную мысль. Это закрепляется одной рифмой, которая проходит через все стихотворение; часто у Платена это слово или группа слов, несущих основную смысловую или эмоциональную нагрузку. Эта своеобразная рифма вызывает ощущение скованности поэта одной мыслью, одним чувством — он точно блуждает в лабиринте, из которого нет выхода. В одном из лучших стихотворений — газели «Человеческая боль и рана ничего не значат...» (1823) — Платен говорит об одиночестве страдающего человека, о тщете его надежд, о неизбежности смерти. Проходящая через все стихотворение рифма «nichts» синтезирует в себе смысл стихотворения.

В первой половине 20-х годов поэт часто обращается и к другой строфической форме — сонету, имеющему богатую традицию в европейской поэзии, начиная с эпохи Возрождения. Наибольшее значение имеют два цикла сонетов Платена — «Венеция» («Sonette aus Venedig», 1824) и любовный цикл (1826).

Цикл «Венеция» представляет собой как бы лирический дневник пребывания поэта в этом городе. Поэт в этих сонетах — наедине со своими чувствами и мыслями, пробужденными пейзажами Венеции, толпой, наполняющей площади, созерцанием венецианской архитектуры и полотен

---

[2] Биография Платена полно освещена (на основании дневников, писем и т. д.) в работе: Max Koch. August Graf von Platen. Leben und Schaffen. Эта работа, сохраняющая благодаря богатству фактического материала свое значение в наше время, предваряет собой в качестве первого тома собрание сочинений Платена, наиболее полное и научно-достоверное (August Graf von Platen. Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hrsg. von Max Koch und Erich Petzet. Leipzig, 1909/1910).

Август фон Платен
С гравюры Кранера

великих мастеров. Поэт одинок — он только наблюдает, только смотрит со стороны, чужой среди памятников прошлого, чужой в пестрой оживленной толпе. Красота Венеции находит для поэта высшее выражение в венецианском искусстве — в живописи Тициана, Джорджоне, Джованни Беллини, Веронезе. Переживание совершенной красоты — высшее наслаждение. «О золотое время,— восклицает поэт,— когда искусство вело и поучало людей, и только прекрасное было священно!» Наряду с темой искусства в сонетах проходит и другая тема — поэт сопоставляет прошлое величие Венеции и ее нынешний упадок и порабощение. Но эту тему поэт решает не как социально-историческую, а романтически — как тему непрочности всего прекрасного. В последних двух сонетах цикла эта тема звучит в плане личных переживаний поэта — он прощается с Венецией — так неизбежно проходит все прекрасное в жизни человека.

Цикл любовных сонетов 1826 г.— история большого безответного чувства. Робкие признания и жалобы, надежды и разочарования чередуются в стихах. Поэт не верит в возможность счастия. Отвергнутое чувство заставляет его в минуту отчаяния восхвалять смерть, избавительницу от всех страданий, утешительницу всех тех, чьи надежды обмануты.

В конце 10-х и в 20-х годах Платен обращался и к форме песни, романса и баллады, т. е. к формам, наиболее характерным для романтической поэзии того времени.

Среди баллад Платена выделяются две: «Пилигрим у монастыря Сент-Юст» (1819) и «Могила в Бузенто» (1820). Оба стихотворения в окончательной редакции были опубликованы лишь в 1828 г.

«Пилигрим у монастыря Сент-Юст» — историческая баллада. По своей композиции это монолог, вложенный в уста Карла V. К такому типу композиции Платен прибегал и в некоторых других балладах; эта композиция усиливала свойственный жанру баллады лирический строй и переводила присущий балладе драматизм во внутренний план — в драматизм чувств и переживаний. Основное в этой балладе — романтический контраст прошлого величия и славы и нынешнего самоотречения, смирения и ничтожества перед лицом смерти. За судьбой императора, сменившего императорскую мантию на монашескую рясу, угадывается судьба некогда великой всемирной империи, обреченной на упадок.

«Могила в Бузенто» тоже приближается к жанру исторической баллады. Историческое событие выступает здесь как предание, как живущая в веках легенда. Величие, красота, юность — добыча смерти, и лишь в предании, в песне продолжают они жить.

Платен относительно редко обращался к балладе, романсу или песне — и то преимущественно в ранний период своего творчества. Этим свободным формам он предпочитал строгие строфические формы, и с годами это предпочтение усиливалось.

Вопросы формы приобрели в поэзии Платена особое значение. Важнейшая для творчества Платена проблема нравственно достойного неразрывно связывалась для поэта с идеей достойного выражения чувств. Мучительные конфликты поэт пытается разрешить, перенеся их в план искусства,— т. е. прекрасного, а в этическом плане — достойного выражения. Культ прекрасной формы таким образом приобретал для Платена этический, гуманистический смысл[3]. Форма выражения была призвана очистить переживания от всего случайного, хаотического, слишком субъективного,— поэтому Платен и обращался к наиболее объективным формам лирики — газели, сонету, гимну, оде,— освященным высокой литературной традицией. Эти формы должны были как бы вывести переживания за пределы только субъективного, возвысить их.

Совершенная, прекрасная форма была для Платена одним из показателей объективности творчества. «Великая задача искусства не показать гения, а скорее скрыть гения за искусством». «Все ремесленное индивидуально, каждая ремесленно сработанная деталь в произведении искусства выдает индивида. Совершенство формы, напротив, является высшим самоотречением искусства» («Афоризмы, касающиеся драматического искусства преимущественно», 1825).

Прекрасная форма для Платена всегда содержательна. Культ формы в творчестве Платена имел отчетливый антиромантический смысл; Платен боролся против романтического разрушения классической формы и пытался с помощью формы отойти от романтического субъективизма с его полной отдачей себя стихии чувств.

К немецкому романтизму Платен относился отрицательно. Несмотря на свою объективную связь с ним, ему с самого начала были чужды многие его тенденции.

В одной из первых статей — в рецензии 1813 г. на сборник стихов поэтов-романтиков (Ю. Кернера, Фуке, Уланда и др.) Платен противопоставляет новой романтической поэзии искусство Виланда, Шиллера, Клопштока и Гете. Платен упрекает романтическую поэзию в отсутствии мыслей, в сентиментальности, не принимает романтического «томления» (Sehnsucht), отрицательно отзывается о том направлении в романтической поэзии, которое стремилось стилизовать свои произведения под старонемецкую поэзию.

---

[3] Об этом пишет в статье о Платене Томас Манн. См. Thomas Mann. Gesammelte Werke, Bd. X. Berlin, 1956, S. 437.

Для Платена современная ему эпоха была эпохой упадка немецкой литературы; расцвет немецкой культуры он связывает с именами Лессинга, Винкельмана, Клопштока, Гете («Замечания об упадке немецкой литературы», 1817).

Борясь против субъективизма и политической реакционности некоторых представителей немецкого романтизма, стремясь преодолеть романтизм в собственном творчестве, Платен прошел мимо одного из величайших достижений романтической лирики — творческого использования народной песни. Народная песнь казалась Платену слишком простой и незамысловатой, чтобы сыграть ту «возвышающую» роль, которую Платен требовал от формы; с другой стороны, она давала, по его мнению, слишком большой простор субъективности художника.

Объективность художника для Платена является высшим критерием оценки. Поэтому Платен отдает предпочтение объективным жанрам и считает драму вершиной поэтического развития. Однако именно в области драмы поэт не создал ничего значительного; только две комедии-пародии «Роковая вилка» («Die Verhängnisvolle Gabel», 1826) и «Романтический Эдип» («Der romantische Oedipus», 1828) сохранили некоторый интерес до наших дней.

Обе комедии направлены против романтической «трагедии рока» — А. Мюльнера, Э. Гоувальда, З. Вернера и Ф. Грильпарцера (как автора «Праматери»). «Трагедия рока» была ненавистна Платену своим мистицизмом и «бесформенностью», т. е. отсутствием гармонической, точной и строгой формы.

В этих комедиях сатирические стрелы Платен направляет и в эпигонов мещанской драмы (Коцебу, Раупах и др.),— а в «Романтическом Эдипе» достается больше всего К. Иммерману и Г. Гейне.

Общественные вопросы — прославление свободы, выпады против тирании, политические намеки — занимают лишь небольшое место в этих комедиях. Литературные интересы оказались доминирующими, и сам поэт видел в этом недостаток своих комедий, объясняя это политическим положением Германии. «Только свободный народ достоин Аристофана»,— с горечью говорит он в парабазе IV действия «Роковой вилки».

Полемику Платена с Гейне (началась она с того, что Гейне поместил в «Северном море» эпиграммы Иммермана против Платена) Меринг расценивал как «прискорбную». Действительно, в душной атмосфере общественно-политической реакции принципиальные общественные и эстетические вопросы (пути преодоления романтизма) в этой полемике не выступили до конца четко и определенно, и неправомерно большое место заняли личные выпады. Гейне без всяких оснований называл Платена сторонником аристократов и попов, а Платен не отделял Иммермана и Гейне от тех романтиков, с которыми боролся. И с той, и с другой стороны полемика велась в недостаточно достойных формах.

В 1826 г. Платен покидает Германию — он задыхался в тех общественно-политических условиях, в той среде, которая его окружала.

В Италии поэт дольше всего жил в Неаполе и Риме, но нигде по-настоящему обосноваться не мог. Смерть застала его во время поездки в Сицилию — в Сиракузах. В Италии Платен был одинок, близости между ним и итальянскими писателями не было, хотя Платен и был знаком с Дж. Леопарди, которого считал одним из лучших современных итальянских лириков.

В итальянский период общественно-политические вопросы занимают в творчестве Платена более значительное место, чем прежде. Решающую роль сыграли в этом рост революционного движения в Европе в конце 20-х годов и Июльская революция во Франции.

Июльскую революцию Платен встретил с нескрываемым сочувствием

(стихотворение «Карлу Десятому», октябрь 1830 г.). Ряд стихотворений направлен против деспотов и тиранов, в защиту угнетенных народов. В стихотворении «Царство духов» (1832) поэт вкладывает в уста Данте обращение к деспоту. Великий флорентинец, строго осудивший грешников, гневно обличает современного деспота, требуя от него отчета во всех его преступлениях (стихотворение написано терцинами). В другом стихотворении («Повелители и народ», 1831) поэт обращается к королям, нарушившим свое обещание дать народам конституцию, напоминает о всех замученных и загубленных ими.

Платен посвящает цикл стихов польскому восстанию — «Польские песни» («Polenlieder», написаны в основном в 1831 г.). Горячее сочувствие полякам в их борьбе сочетается в этих стихах с гневным обличением русского самодержавия.

Многие эпиграммы Платена конца 20-х — начала 30-х годов направлены против Священного союза, Николая I, против рабства и долготерпения немецкого народа.

Как ни восхищался поэт природой и искусством Италии, это не заслоняло от него страданий порабощенного народа. В эпиграмме «Пьемонт» (1833) Платен писал о несчастной стране, в которой наемники иезуитов и попы высасывают все соки у народа.

Платен, ненавидевший все формы угнетения, считал, что красота — дочь свободы. Свобода является условием процветания искусства, только свободный народ достоин великих художников, только свобода создает гениев (см., например, эпиграмму «Привилегии свободы», 1831).

В одном из своих последних стихотворений «В Палермо» (написано в сентябре 1835 г.) Платен с горечью пишет о том, что попы держат народ в духовном рабстве, опутывая его сетью суеверий и предрассудков.

Форма политических стихов Платена, как правило, традиционна — он часто обращается к оде, гимну, используя характерную для этих форм лексику, фразеологию, образы, восходящие к гражданской лирике конца XVIII в.

При всех достоинствах политических стихов Платена — высокой патетике, острой сатиричности — им свойственна известная абстрактность и как следствие этого — риторичность, подобная той, которая позже, в 40-х годах, давала себя знать в творчестве многих политических поэтов и даже в творчестве наиболее значительного из них — Г. Гервега.

В этом сказалась абстрактность политических идеалов Платена и то, что он стоял в стороне от всякой политической и общественной деятельности.

В эти же годы Платен создает, наряду с произведениями политической гражданской лирики, оды и гимны, в которых воспевает и памятники искусства Италии, произведения интимной любовной лирики, стихотворения, близкие по жанру к философской лирике. В результате несоответствия ограниченного личного содержания и форм и приемов, свойственных высокой лирике, которая была призвана выражать переживания целого коллектива, части этих стихов Платена также свойственна риторичность, а порою и известная искусственность и формальная изощренность.

Одинокий в чужой стране, все больше терявший связь с немецким читателем, поэт писал в эти годы с трудом; все чаще жалуется он на периоды полного творческого застоя.

Несмотря на то, что в последний период диапазон творчества Платена расширялся, несмотря на возросшее поэтическое мастерство, он не сумел выйти на дорогу большого искусства.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

БЕРНЕ

В XIX в. первым прогрессивным немецким публицистом и литературным критиком большого масштаба был Людвиг Берне (Ludwig Börne, 1786—1837). У современников он, наряду с Гейне, считался признанным вождем общественно-литературной оппозиции.

Берне родился в Франкфурте-на-Майне. Выходец из франкфуртского гетто, он в Берлинском университете — центре оппозиции господствующему режиму — усваивает идеи французских энциклопедистов, а его художественные вкусы формируются в литературном салоне Генриетты Герц — средоточии берлинской интеллектуальной жизни того времени.

По собственному свидетельству, в нем рано крепнет решимость «в зрительном зале жизни не сидеть в ложе», а принимать непосредственное участие в действии. Характер этого участия для человека с темпераментом политического борца в общественных условиях Германии начала XIX в. подсказывался все растущей ролью журналистики. И Берне, мгновенно откликаясь на все события дня, сотрудничает в ряде газет, редактирует «Газету вольного города Франкфурта» («Die Zeitung der freien Stadt Frankfurt») и в 1818 г. предпринимает издание собственного журнала «Весы» («Die Wage», 1818—1821).

Прогрессивная пресса и журналистика, игравшая довольно значительную роль в период освободительных войн, после Карлсбадских постановлений 1819 г.[1] стала влачить жалкое существование. Журналы подвергались репрессиям, малейшее проявление неугодных правительству взглядов расценивалось как попытка «вызвать у публики недовольство существующими порядками» и влекло за собой немедленное закрытие. Лицо журналов отражало царивший в стране общественный застой. В условиях жесточайшей цензуры, когда из газет и журналов последовательно вытравлялось всякое политическое содержание, они стали пробавляться театральными рецензиями, придворными новостями, сообщениями о юбилеях, наградах, правительственных назначениях и т. д.

На фоне этой прибитой и жалкой немецкой прессы появляется в 1818 г. первый журнал Берне «Весы». Самый подзаголовок его: «Журнал общественной жизни, науки и искусства» содержал целую программу. Смелым новшеством было объединение общественных вопросов с наукой и искусством. Уже в одной из самых ранних статей под показательным заглавием «Жизнь и наука» («Das Leben und die Wissenschaft», 1808) Берне с юношеским пылом восставал против отделения науки от жизни, против воздвигнутой между ними стены и требовал «слияния мысли и дела». Этот

[1] Так называемые Карлсбадские постановления были приняты созванной по инициативе Меттерниха конференцией представителей германских государств, утвердившей ряд репрессивных мер против оппозиционного брожения в стране и демократического студенчества. Поводом послужило убийство студентом Зандом царского шпиона Коцебу.

тезис получает развитие в более поздней статье «Чудак в гостинице „Белый лебедь", или немецкие газеты» («Der Narr im Weißen Schwan, oder die deutschen Zeitungen»), где Берне, зло высмеивая пустоту и бессодержательность немецкой прессы, открывает ироническую дискуссию между приверженцем «свободы в мыслях» и защитником «свободы дела», «отвергающим искусство и науку в запертых шкафах» (2, 196) [2]. В «Предуведомлении к „Весам"» («Ankündigung der Wage») провозглашается новый тип журнала, принципиально отличный от существующих. Назначение «Весов» — стать «дневником времени», отразить триединство гражданской жизни, науки и искусства. С этим непосредственно связано представление Берне об облике писателя: он отвергает писателей равнодушных, «чуждых вражде и любви» и лишь «наблюдающих грозы у подножья своего пьедестала» (1, 146), и писателей умеренных, «равно потакающих как князьям, так и народам» (1, 153). Берне провозглашает то активное отношение к окружающему миру, которое будет отличительной чертой всей его публицистической деятельности.

Политическое мировоззрение Берне, складывающееся в годы освободительных войн и последовавшей за ними Реставрации, претерпевает на протяжении его жизни значительную эволюцию [3]. В статьях, написанных еще на студенческой скамье, таких, как «Наука и жизнь» («Das Leben und die Wissenschaft», 1808), «О геометрической форме государств» («Über die geometrische Gestalt des Staatsgebietes», 1809), статьях, еще ребячливо незрелых, уже проявляется его страстная заинтересованность политикой. Центральным вопросом для всякого прогрессивного немца этого времени был вопрос об объединении страны, и молодой Берне, говоря об Италии, но имея, конечно, в виду Германию, показывает гибельность «центробежных тенденций» и сокрушается по поводу порожденного ими «внутреннего расстройства» и «всякого рода ужасов» (2, 218).

Несколько позже, в статье «Чего мы хотим» («Was wir wollen», 1814) он уже прямо заявляет: «Мы хотим быть свободными немцами». Но в этот ранний период свободолюбие у немцев вообще и у Берне, в частности, носит еще крайне расплывчатый характер. Свобода есть некий собирательный и многозначный термин для выражения стремлений различных общественных слоев, находившихся в оппозиции к феодально-клерикальному режиму. И потому в понятие свободы вкладывается не столько положительное, сколько отрицательное содержание: это лозунг уничтожения нависшего над Германией гнета во всех его многообразных проявлениях, и даже в конце жизни Берне скажет: «Свобода не есть нечто позитивное, она лишь нечто негативное: отсутствие несвободы» (6, 388). Этой нечеткостью мировоззрения объясняется и владеющий Берне в эти ранние годы страх перед революцией, и тот факт, что в 1810-х годах он еще разделяет наивную веру немецкого буржуа в «справедливых князей» и их обещания конституции.

Берне излечивается от этой веры в период господства Священного союза. Проникнутые антифеодальной тенденцией статьи «Весов» знаменуют рост его политического сознания. Он переходит к критике общественных условий. В сатире, озаглавленной «Робкие замечания об Австрии и Пруссии» («Schüchterne Bemerkungen über Österreich und Preußen», 1818), он прямо называет Австрию «европейским Китаем», «неподвижным горбатым государством», говорит о рабстве прессы, опеке

---

[2] Все цитаты даны по изданию: Ludwig Börne. Gesammelte Schriften. Hamburg — Frankfurt a. M., 1862.

[3] О жизненном и творческом пути Берне см.: H. Bock. Ludwig Börne. Berlin, 1962; L. Markuse. Revolutionär und Patriot. Das Leben Börnes. Leipzig, 1929; Б. Д. Прозоровская. Людвиг Берне. СПб., 1899.

Людвиг Берне
Портрет работы Оппенгейма, 1827

над поддаными, «карантине мысли». В чрезвычайно резкой полемической статье «Газета вольного города Франкфурта» («Die Zeitung der freien Stadt Frankfurt», 1819), в таких статьях, как «Свобода печати в Баварии» («Die Freiheit der Presse in Baiern», 1818), «Большой заговор» («Die große Verschwörung», 1819) Берне выдвигает требования конституции, веротерпимости, равенства всех граждан перед законом, гласного судопроизводства, свободы печати и прочих буржуазных реформ в рамках конституционной монархии. Но идеалистическое представление об историческом процессе неминуемо ведет Берне к непониманию движущих сил истории, к недооценке роли народа и его возможности переустроить общество, иными словами, к отказу от революционного насилия.

В то же время Берне остро сознает отсутствие в Германии класса, способного возглавить борьбу с реакцией. Наряду с феодалами, главный враг Берне — немецкий филистер. Уже в «Предуведомлении к „Весам"» он требует уничтожения «власти теплой печки... над мерзнущим бюргером» (1, 148), а на страницах журнала осыпает филистеров, «эту отвратительную смесь узости и пошлости мысли», упреками в бездействии, апатии, сонливости. Он жестоко высмеивает тех, кто чувствует себя свободными и счастливыми, ибо им неведома никакая другая свобода. «Трудно, нет, невозможно не писать сатиры!» (2, 57),— восклицает он, усиливая звучание известной формулы Ювенала, и слова эти могут служить эпиграфом ко всем его произведениям. Берне в совершенстве владеет искусством сатирического обличения, уменьем метким словом заклеймить противника, и применяет все оттенки иронии от гневного сарказма до веселой шутки.

Одним из наиболее ярких образцов его сатиры является политическая аллегория «Монография немецкой почтовой улитки. Материалы к естественной истории моллюсков и ракообразных» («Monographie der deutschen Postschnecke. Beitrag sur Naturgeschichte der Mollusken und Testaceen», 1821), где под видом невинных жалоб на медленность транспорта, он издевается над тупым долготерпением немецкого обывателя. В аллегорическом образе черепашьим шагом продвигающейся вперед почтовой кареты сатирически раскрывается характер развития Германии, и медленность темпов этого развития выразительно подчеркивается возмущением пассажирки-француженки: она сравнивает карету с «тяжеловесным животным», негодует на неуважение к пассажирам.

В той же сатире портрет обывателя дополняется еще одной чертой — потворством покорного филистера шпиономании, охватившей немецкие правительства. Уполномоченный «выведать и исследовать настроения народа» доносит «тайному верховному надзирателю над добродетелью» о полной благонадежности пассажиров, об отсутствии «опасного и злого духа» у «добрых немецких граждан», даже не помышляющих о жалобах на медленную езду. В пылу благонамеренных чувств шпион приходит к заключению, что единственное внушающее подозрение лицо — он сам, Берне в резко пародийных тонах разоблачает стремление реакции везде и всюду усмотреть заговоры и заговорщиков.

Все обвинения, предъявляемые Берне «глухонемой» Германии, как в фокусе концентрируются в театральных рецензиях «Весов». В 1828 г. Берне издал эти рецензии отдельной книгой под заглавием «Драматургические листы» («Dramaturgische Blätter», 1828). Энгельс считает, что «уже этих двух томов было бы достаточно, чтобы обеспечить Берне место рядом с Лессингом»[4]. Сравнение с Лессингом глубоко обосновано. Берне возрождает лессинговские традиции театральной критики. В театре он видит могучее средство воздействия на умы, орудие воспитания обществен-

[4] Ф. Энгельс. Письма братьям Греберам.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 297.

ного мнения; исходя из правильного положения «народ сам создает свой театр», он несовершенство искусства объясняет несовершенством общественных условий. «Все наши драматурги... обладают национальной чертой — отсутствием национальности, характером бесхарактерности. Наша робость, скромность, застенчивость, наши домашние добродетели, наша гражданская незрелость и бахвальство за письменным столом служат тормозом для развития драматического искусства» (4, 10). Прямой вывод отсюда сформулирован: «Немцы не имеют театра, не могут его иметь».

Таким образом, Берне ставит драматическое искусство в непосредственную связь с общественным сознанием. Пролагая пути реалистической эстетике, он во всех своих статьях, рецензиях, заметках и фельетонах рассматривает художественное произведение как отражение жизни, толкует его пороки как результат пороков «немощной» немецкой действительности. Он говорит: «Я видел в драме зеркальное отражение жизни, и если отражение мне не нравилось, я ударял по нему, а если оно мне было отвратительно, я разбивал зеркало» (4, 8). Эти слова характеризуют ту резкость, с какой он критикует господствующие в драматургии и на сцене жанры — романтическую «трагедию рока» и мещанскую драму.

В 1820-х годах романтизм занимает еще ведущее место в немецкой литературе, и борьба с реакционными романтиками является одной из основных задач прогрессивно настроенных писателей. Берне придает этой борьбе резко выраженный политический характер; он до Гейне понял социальную природу немецкого романтизма, его связь с феодально-клерикальной реакцией. «Трагедия рока» выросла как реакция на просветительский рационализм, на веру в разум как действенный фактор человеческого поведения (см. гл. XVII настоящего издания). В «трагедии рока» человек обезличен, подчинен слепой стихии, лишен воли, действенности, превращен в игрушку логически неоправданной случайности, именуемой «судьбой». Берне вскрывает социальную функцию этого жанра и со всей силой протестует против мистических тенденций, против проповеди пассивности, покорности судьбе. Он обрушивается на Вернера, Гоувальда и других драматургов этого типа за пропаганду ими смирения, за образ человека — «раба рока», за культ безволия. Очень показательно, что в 1840-е годы публицист-младогегельянец и поэт Роберт Пруц в лекциях по современной литературе, читанных им накануне революции 1848 г., при разборе «трагедии рока» будет опираться на Берне. Успех этого жанра у «ржавшей от восторга» немецкой публики, возведение Мюльнера и Вернера в ранг национальных поэтов Пруц объясняет тем, что «трагедия рока» оправдывала буржуа в собственных глазах, давала ему «отпущение грехов, извиняла его судьбу тем, что ведь это была судьба».

Место, которое Берне уделяет критике «трагедии рока» в «Драматургических листах», страстность, с которой он обрушивается на нее, объясняется ее огромной популярностью среди широких слоев немецкого общества. Таким же успехом пользовалась и бытовая мещанская драма Иффланда и Коцебу. Антипод «трагедии рока», эта драма также выполняла объективно реакционную функцию.

Берне справедливо считает, что этому жанру, хотя и в другой форме, но в такой же мере, как «трагедии рока», свойственно извращение действительности: продукт «провинциальной чувствительности семейственного сердца», драма эта насквозь фальшива, так как она рисует несуществующих благородных князей, верноподданных крестьян, добрых пасторов и учителей. В те же годы резко осуждает мещанскую драму в своих лекциях по эстетике Гегель, а в 1840-х годах — открытый Берне поход будет продолжен Пруцем.

В 1820-х годах театральные рецензии Берне имеют огромное значение, так как он ведет борьбу с театральным зрителем своего времени, с тем

немецким обывателем, в котором мирно уживаются остатки романтической идеологии и интерес к мелким конфликтам и мещанским добродетелям иффландовских персонажей.

Основа всей публицистики Берне — борьба с властью отвлеченно-умозрительных тенденций. Он негодует на то, что для немца «говорить значит действовать, а молчать — совершать великие дела» (4, 10), на то, что в Германии интерес к театру вытеснил интерес к реальной жизни, а сцена подменила политическую арену, что национальными героями стали актеры и танцовщицы.

Его задача — поставить искусство на службу народа. С этих позиций он борется против преобладания эстетических критериев при оценке художественных произведений и намеренно подчеркивает остро-злободневный характер своих литературных суждений, тенденциозность своих рецензий. У Берне понятие «тенденции» и «тенденциозной литературы» не только перестает быть показателем антихудожественности, но становится мерилом объективной ценности литературного произведения.

Но в то же время ошибочен распространенный в критической литературе взгляд на якобы нигилистическое отношение Берне к художественной стороне произведений искусства. Поскольку он в драме видит важный политико-воспитательный фактор, он внимательно изучает ее художественную структуру; считая исконным заданием драмы массовое воздействие, направленное на возбуждение энергии зрителя, он требует динамичности и напряженности действия. Именно с этой точки зрения анализируя «трагедию рока», он подробно останавливается на статичности ее построения, обусловленного тем, что движущей силой действия оказывается судьба. «Романтизм — убийственная болотная почва для драматических творений»,— говорит он и конкретизирует: «Там, где начинается небо, кончается искусство» (4, 109). Мещанскую драму он также осуждает за ее художественное бессилие, за «скучное, тягучее и тусклое» развитие действия. Наряду с композицией, Берне интересует и проблема изображения характера: он отвергает драматического героя «без плоти и крови», воплощающего лишь голый политический принцип. В разборе трагедии Раупаха «Крепостные» он делает даже попытку мотивировать гибель героев не их личными свойствами, а влияниями социального порядка, требуя показа их как «жертв крепостничества» (4, 33).

Большое внимание уделяет Берне стилю художественного произведения; степень правдивости изображения человека он ставит в зависимость от речевой характеристики и зло смеется над тем, что герои мещанских драм «разговаривают так, как никто, нигде и никогда не разговаривает». Почти все его рецензии изобилуют тонкими замечаниями о стиле.

Таким образом, суждения Берне проникнуты, как говорит Энгельс «верным чувством красоты» [5]. Однако, защищая политическую функцию литературы, Берне в своих отзывах нередко руководствуется только непосредственными требованиями сегодняшнего дня. Так, высоко оценивая Шекспира, в статье о Гамлете («Hamlet von Shakespeare») он исходит лишь из задач гражданственного воспитания современников. Он видит в Гамлете воплощение пассивности и бездейственности, судит его как человека «высоких слов и малых дел» (5, 108), человека «без пути и цели» (5, 115), занятого лишь «философствованием». С излюбленным немцами отвлеченным философствованием Берне борется, начиная с самых ранних своих статей, так как считает его источником страха перед реальным действием. Гамлет для него не что иное, как резко отрицательный пример для «маленьких немецких гамлетиков»; он пользуется образом Гам-

[5] Ф. Энгельс. Письма братьям Греберам.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 297.

лета, чтобы лишний раз высмеять их: «Если бы немец писал Гамлета, он нуждался бы только в четком почерке, он списал бы портрет с себя и Гамлет был бы готов» (5, 116). Историко-философский смысл великой трагедии Шекспира остался непонятым Берне.

То же произошло и с шиллеровским «Вильгельмом Теллем». В статье «Об образе Вильгельма Телля у Шиллера» («Über den Charakter des Wilhelm Tell in Schillers Drama») он объявляет Телля «большим филистером» (4, 317), иронизирует над его «покорностью», добродетельной «семейственностью», его «маленьким узким делом» (4, 316), утверждает, что Телль готов помочь в беде отдельному человеку, но неспособен стать на защиту общего дела, что хороший пловец, Телль, во время кораблекрушения может спасти утопающих, но «не стать за руль и предотвратить катастрофу»; ему стыдно за «смирение» Телля, пылкий критик готов надавать Теллю пощечин за обращение к фогту со словами: «...добрый господин».

Сущность всех этих обвинений в том, что Телль не отвечает тому идеалу политического борца, в каком, по мнению Берне, нуждается Германия. Рецензия, превратившаяся в пламенную пропаганду политической активности, не могла не вызвать одобрения молодого Энгельса [6].

В «Весах» Берне в живой увлекательной форме преподносит немецкому читателю остро актуальный материал; при этом он обладает искусством умело обойти запрещение писать о политике. Главный, а подчас и единственный сотрудник «Весов», он умеет подать политическую тему во внешне невинном облачении. Ничтожное драматическое представление, любая беседа, описание пикника, рецензия на пустой роман превращается под его пером в злободневное происшествие, наполняется политическим содержанием. Берне ведет ожесточенную борьбу с цензурой; он зло высмеивает ее в статье «Достопримечательности франкфуртской цензуры» («Denkwürdigkeiten der Frankfurter Zensur»), восхваляет цензоров за то, что они способствуют совершенствованию стиля и росту изобретательности немецких писателей, вынужденных придумывать все новые формы для выражения своей мысли. Сам Берне обманывает цензуру всякого рода ухищрениями, хитро придуманными аллегориями и ироническими оборотами речи. На страницах «Весов» складывается новый для Германии стиль фельетона — стиль непринужденной беседы с читателем; ряд злых и броских афоризмов сочетается с шуткой, а саркастическое разоблачение — с гневной патетикой; мелкие повседневные факты заостряются политически, перерастают в памфлеты на филистерскую Германию.

Общественный резонанс «Весов» был колоссален. Журнал находил отклик в самых широких кругах читателей; их увлекал страстный протест против традиции, заражал своей эмоциональностью образный язык, забавляла игра с цензурой.

Одобрительные отзывы шли и из вражеского лагеря; австрийский дипломат Гентц восторгался «смелостью и дерзостью» Берне, считая «Весы» самым блестящим и остроумным из новейших журналов. Меттерних сделал даже попытку подкупить Берне и использовать его перо в целях реакции, но натолкнулся на насмешливый и категорический отказ. Авторитетом у современников Берне был в немалой степени обязан своей честности и стойкости.

Начиная с 1819 г., Берне издает журнал «Крылья времени» («Die Zeitschwingen»). Здесь меньше литературы и больше политики, чем в «Весах». Но именно поэтому после трехмесячной жестокой войны с цензурой журнал перестает существовать. В октябре 1819 г. Берне пишет «Завещание „Крыльев времени"» («Das Testament der Zeitschwingen», 1819), содержащее резко сатирическую программу солидного благонамеренного

[6] См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 314.

журнала, где изучаются механика, оптика, математика и все прочие «ики», за исключением политики.

После закрытия «Весов» в 1821 г. Берне совершает путешествие в Париж, плодом которого была серия статей в «Утренней газете» («Morgenblatt») под общим заглавием «Описания Парижа» («Schilderungen aus Paris», 1822—1824). В Германии это был первый образец «путевых картин», и Гейне будет учиться у Берне пестрому смешению материала, сочетанию жанровых сценок, наблюдений, рассуждений, сатирических описаний и впечатлений. Париж кажется Берне «открытой книгой», и, гуляя по улицам города, он «листает страницы истории» (3, 52—53). В этой истории все отчетливее начинают звучать революционные мотивы. Ироническое описание великолепных королевских конюшен и псарен в Версале заканчивается рассказом о манеже для игры в мяч, где в 1789 г. депутаты Национального собрания поклялись не расходиться; Берне образно говорит, что это место, где «Франция потеряла терпенье и обрела свободу» (3, 107).

В Париже — этом «путеводителе по истории» (3, 23) — его внимание привлекает знаменитая Вандомская колонна, сооруженная в память наполеоновских побед. Берне проводит издевательскую, исполненную протеста против завоевателей параллель между этой колонной, построенной из завоеванных пушек, и замыслом турецкого султана воздвигнуть в Греции мечеть из черепов христиан.

Гревская площадь, где происходила казнь участников антиправительственного заговора, дает повод для политических рассуждений и язвительных замечаний по адресу «терпеливых» народов. Германия никогда не исчезает из поля зрения Берне, и описание яркой общественной жизни Парижа служит явственным укором филистерскому прозябанию немцев.

Чрезвычайно громкий резонанс получила в середине 1820-х годов речь памяти Жан-Поля Рихтера («Denkrede auf Jean Paul», 1825). Выдержанная в высоких патетических тонах, близкая по стилю рапсодиям самого Жан-Поля, речь эта была как бы литературным манифестом Берне, выражением его взглядов на роль писателя. Он видит в Жан-Поле «поэта низкорожденных», «певца бедняков», «сеятеля немецкой свободы», превозносит его как «священнослужителя справедливости», «песнопевца нравственности», «карающего и бичующего громовержца». Жан-Поля, называвшего себя «адвокатом для бедных», Берне явно выдвигает в противовес Гете, которого он несправедливо упрекает в глубоком равнодушии к людям. Этот образ демократического писателя, творчество которого пронизано пафосом критики окружающего мира, сродни Берне. Ему созвучны как филантропические устремления Жан-Поля, так и его сатира и резко выраженный оптимизм. Восторженный дифирамб Жан-Полю отражает пламенную любовь самого Берне к свободе, и взятую на себя миссию судить и воспитывать немецкое общество.

Как «Описания Парижа», так и политические статьи 1820-х годов уже содержат критику княжеского деспотизма. В исторической обстановке этого времени Берне полностью излечился от веры в «просвещенного монарха», но он еще сохраняет иллюзии относительно общности интересов народа и буржуазии, он еще убежден в том, что достаточно свергнуть власть феодалов, и буржуазия создаст идеальное свободное общество. Разрушит эту иллюзию лишь Июльская революция.

Весть о революции 1830 г. Берне встречает восторженно. Контраст между революционной Францией и убогой политической действительностью Германии резко ощущался всеми передовыми людьми. Через шесть недель после революции Берне мчится в Париж, полный самых радужных надежд. Французская кокарда на шляпе крестьянина кажется ему «радугой после потопа наших дней». Трехцветное знамя приводит его в волне-

ние, он мечтает о возможности бороться под этим знаменем; ему кажется, что «босым надо ступать по священной мостовой Парижа» (8, 33). Франция становится второй родиной Берне; за исключением короткого путешествия в Германию в 1832 г., он до конца жизни остается в Париже, где ведет активную политическую работу среди эмигрантов-ремесленников.

1830-е годы — период расцвета публицистической деятельности Берне. В письмах к своей приятельнице Жанетте Воль он описывает жизнь Парижа, рассказывает о текущих событиях. Письма эти рождаются из страстной заинтересованности политикой дня: «Я слишком взволнован,— говорит он,— мне нужен кто-нибудь, с кем я мог бы ежедневно, ежечасно делиться, я могу писать только на почтовой бумаге».

Позднее эти письма выходят отдельными томами под заглавием «Парижские письма» («Briefe aus Paris», 1832—1834). Книгу тотчас же запретили во всей Германии за «подстрекательство к мятежу».

«Парижские письма» — вершина политической публицистики Берне[7]. Хотя и обработанные для печати, они сохраняют всю непосредственность и живость подлинного письма. Прирожденный журналист, Берне признавался, что не умеет «строить» литературного произведения, не умеет писать книг, а лишь «накладывает» одну страницу на другую. «Парижские письма» являются такой связкой страниц, «переплетенной газетой», как назвал их один из современников. Письма эти носят субъективный характер: это не столько изложение фактов, сколько эмоциональная реакция на них Берне. Недаром осторожный издатель даже упрекал его в том, что из зрителя он превращается в актера.

Чрезвычайно своеобразен стиль Берне. Еще в ранней статье «Замечания о языке и стиле» («Bemerkungen über Sprache und Stil») он называл себя в области стиля «маленьким Гуттеном»; теперь он говорит: «Времена теории миновали, настало время практики. Я не хочу больше писать, я хочу бороться! Я точу перо, дабы оно походило на меч». И еще: «Каждое слово должно быть кинжалом, мечом, насмешкой, ненавистью, презрением; надо преследовать тиранию, а не посылать ей вдогонку ученые аргументы» (9, 254). И каждое его письмо, о чем бы там ни шла речь,— пламенная политическая прокламация. К Берне применимы его же слова, сказанные им о Дидро: «Он пишет кипящими чернилами». «Парижские письма» знаменовали рождение в Германии нового типа политического фельетона — резкого, остро-сатирического, образного и доходчивого.

Берне постоянно повторял, что письма его «не красивы, но правдивы»; изяществу и утонченности он противопоставляет «палицу Геркулеса и грубую шутку Силена». «Письма» написаны сжатым выразительным языком, краткие афоризмы чередуются с сатирическими образами, злая острота с патетикой. Эмоциональное воздействие его стиля постоянно отмечалось современниками. Публицист Маркграф сравнивает его стиль со скачкой взмыленного коня; младогерманец Винбарг пишет, что каждая фраза Берне — это «удар, опрокидывающий ленивую массу глупых предрассудков!» И действительно, обличительная сила его критики огромна.

Содержание «Парижских писем» очень разнообразно. Берне затрагивает самые различные области жизни послереволюционной Франции, письма полны наблюдений над театром, литературой, музыкой, но преобладает тема политики. «Письма» являются как бы комментарием к европейским политическим событиям начала 1830-х годов, корреспонденциями с фронтов европейской политической борьбы этого времени. Изъявлениями восторга, а затем негодования сопровождает Берне польское восста-

[7] См. Ф. П. Шиллер. Предисловие к кн.: «Л. Берне. Парижские письма. Меццель-французоед». М., 1938; Р. Александров. Публицистика Л. Берне.— «Литературный современник», 1939, № 2, стр. 209—212; W. Nitsch. L. Börne als Publizist. Leipzig, 1913.

ние 1830—1831 гг. и его неудачный исход; он живо интересуется испанскими и португальскими делами и отзвуками Июльской революции в Бельгии, но в центре его внимания Июльская монархия во Франции.

Несмотря на эту пестроту содержания, все сто пятнадцать писем едины по своей идейной целеустремленности: каждое письмо в той или иной форме содержит протест против «безграничного безумия тирании», и характер этого протеста уже иной, нежели в более ранние годы. Политическое созревание Берне протекает в условиях резко обострившейся во Франции начала 1830-х годов классовой борьбы и роста рабочего движения. Это обусловило значительные сдвиги в его мировоззрении — переход от беспочвенного энтузиазма к трезвой оценке окружающей обстановки.

По «Письмам» можно проследить постепенное изменение его взглядов; от письма к письму растет его разочарование в результатах революции; пламенные надежды, возлагавшиеся им на революцию, мало-помалу уступают место сознанию, что «нынешняя революция не достигла цели» (8, 93). С горькой усмешкой над своей былой наивностью он констатирует, что свободы не было уже в момент его приезда в Париж и, чтобы увидеть ее, приходилось взбираться на «высокую гору энтузиазма» (11, 160).

Если прежде Берне считал, что корень зла в князьях и все дело в их свержении, то отныне он упрекает в близорукости тех политиков, которые верили, что уничтожение дворянских привилегий обеспечит вечный мир.

В общественной обстановке, сложившейся в период Июльской монархии, когда к власти пришла буржуазия, для Берне постепенно проясняется роль этой буржуазии; рассеиваются его иллюзии насчет единого оппозиционного лагеря и буржуазии как выразительницы общенародных интересов. На примере Июльской монархии он убедился, что на смену старой аристократии пришла новая — «денежная», «сословие рыцарей наживы», как он окрестил французскую плутократию. Он беспощадно обличает царящую во Франции политику обогащения за счет ограбления народа. Как и Гейне во «Французских делах», он дает остро сатирический портрет Луи Филиппа, этого, по выражению Маркса, «приказчика буржуазии», которого Берне называет «королем трехпроцентных и императором пятипроцентных бумаг..., восседающем не на троне, а на конторском стуле».

Во Франции Берне становится свидетелем жестоких классовых боев, и это служит предпосылкой выработки его революционного мировоззрения. Не только крепнут его республиканские убеждения, но он отказывается от идеи переустройства общества мирным путем: «свобода, которую дарят господа,— ничто, свободу надо похитить или завоевать». В нем зреет убеждение в необходимости новой, более действенной революции; он уже прямо заявляет: «народ не должен просить... власть принадлежит народу, он повелитель, а правительство его подданный» (11, 22).

Но в то же время и в понятие «народ» и в понятие «революция» Берне вкладывает крайне расплывчатое и ограниченное содержание. Он глубоко сочувствует обманутому французскому народу и открыто призывает его к отказу от пассивного ожидания, но он не видит ни подлинного лица народа, ни его силы. Это четко сказывается в его оценке восстания лионских ткачей в 1831 г., знаменовавшего начало сплочения французского пролетариата. Берне правильно увидел в этом восстании «войну против собственности», но мелкобуржуазный радикализм помешал ему понять историческое значение этого события, названного Марксом первым организованным выступлением французского пролетариата. Берне не отдает себе отчета в характере грядущей революции, начатой лионскими ткачами, и пытается уверить себя и других, что этой «страшной войны» еще можно избежать путем «привлечения низших классов к участию в народном представительстве». Иными словами, конституционные реформы ка-

Менцель-француз
Современная карикатура

жутся ему достаточными, чтобы предотвратить наступление пролетариата. Реальное понимание исторического процесса, столь острое у Гейне, отсутствует у Берне. Это проявляется и в его оценке французской буржуазной революции 1789 г. В 1952 г. была впервые полностью опубликована работа Берне «Этюды об истории и людях французской революции»[8] («Studien über Geschichte und Menschen der französichen Revolution», 1832). Этот очерк, писавшийся одновременно с «Парижскими письмами», отражает всю противоречивость мировоззрения Берне. Он понимает буржуазный характер Французской революции и прямо говорит о том, что она пошла на пользу только буржуа, но одновременно анализ общественных явлений он переводит в план этический, считая, что главная заслуга этой революции — нравственное преобразование рода человеческого, замена принуждения доброй волей, воспитание любви к людям.

Неправильное понимание законов общественного развития сказывается и в оценке исторической ситуации Германии. На протяжении «Парижских писем» Германия все время остается в центре внимания Берне и, движимый наивным политическим оптимизмом, он склонен преувеличивать близость революции в Германии. Самый слабый отклик на французские события наполняет его надеждой и восторгом; 1 января 1831 г. он пишет: «Этот год родился с зубами и не позволит себя пеленать, крестить его будут кровью» (8, 165). Гамбахскую манифестацию 1832 г., хотя она и носила характер массового политического собрания и проходила под лозунгом объединения и освобождения Германии, все же никак нельзя было расценивать как начало революции. В какой-то мере Берне в своих

[8] L. Börne. Etudes sur l'histoire et les hommes de la révolution française (Studien über Geschichte und Menschen der französischen Revolution). Ed. par J. Dresch. Lyon, 1952. Описание этой работы было опубликовано Дрешем еще в 1922 г.— «Revue de littérature comparée», v. 2, p. 351—368.

прогнозах насчет близости революции в Германии поддался влиянию немецких эмигрантов, которые чуть ли не намечали уже членов будущего революционного правительства и которых Маркс высмеивает за то, что они «не считались с мировой историей» [9].

Но для дальнейшего идейно-политического роста Берне показательна его французская статья 1835 г. в журнале «Реформатор», озаглавленная «Крестьянская война в Германии периода реформации» («La guerre des paysans en Allemagne au temps de la Réforme».). Это рецензия на одноименную книгу некоего Ваксмута. Берне возмущенно протестует против реакционности автора, против пронизанной ненавистью трактовки «народной революции»; он осыпает насмешками «немецкого эрудита» — врага всякого восстания. Берне не только правильно расценивает деятельность Лютера, которая «пошла на пользу лишь князьям и ученым», не только с глубоким сочувствием относится к крестьянам и с большой силой описывает их неслыханно тяжелое положение, он защищает право народа революционным путем добиваться своих прав: «немецкие крестьяне взялись за оружие, чтобы потребовать справедливости у своих угнетателей».

В «Парижских письмах» Берне не перестает воевать с «вялым» и «сонным» немецким обывателем; зло потешаясь над «потеющими от страха, ручными и беззубыми филистерами», он поет сатирический гимн богине терпения, «этой кроткой дочери жестокого отца... мягкосердечной, младенчески лепечущей богине, властительнице немцев и черепах...» (8, 18). Каждая страница «Парижских писем» — проповедь смелости: «Не будьте смиренны, не будьте робки, не будьте слабы!.. Ваше смирение — их спесь, ваша робость — их подлость, ваша слабость — их сила».

Как всегда, Берне придает огромное значение литературе; он видит в ней реальное средство, дающее возможность пробить стену политического равнодушия. И в «Парижских письмах», и в издававшемся им французском журнале, также озаглавленном «Весы» («La Balance», 1836),— на первом месте французская литература. Знакомя немецкого читателя с французским искусством, Берне подробно пишет о драматургии Гюго, подчеркивая прогрессивные тенденции его творчества; он восхищается песнями Беранже, называя его «соловьем с орлиными крыльями».

В оценках немецкой литературы он продолжает линию, начатую им в «Весах», но особого внимания требует вопрос об его отношении к Гете [10].

В конце 1820-х годов возгорелась жестокая полемика вокруг имени Гете. В годы оживления оппозиционных настроений немецкой буржуазии, когда ценность литературного произведения ставилась в непосредственную зависимость от ее прямой гражданственной направленности, отвлеченные формы гетевского гуманизма воспринимались как чуждое явление.

Поход против Гете возглавил чрезвычайно популярный в свое время критик Менцель (Wolfgang Menzel, 1798—1873). На протяжении почти полувека он редактировал журнал «Литературный листок» («Literaturblatt») и был автором широко известной в середине XIX в. «Немецкой литературы» (1828) [11]. Насыщенная либеральным пафосом фразеология Менцеля была настолько расплывчата, что его подлинное лицо обнаружилось лишь позже. По мере роста оппозиционного движения его либеральные тенденции уступали место резко реакционным настроениям. Второе,

[9] Архив Маркса и Энгельса, кн. 5, 1930, стр. 342.

[10] Об отношении Берне к Гете см.: M. Holzmann. Aus dem Lager der Goethegegner. Berlin, 1904.

[11] В 1837—1838 гг. был издан русский перевод книги Менцеля под названием: «Немецкая словесность. Из книги Вольфганга Менцеля», причем переводчик (В. Комовский) опустил ряд глав, в которых особенно резко выступали реакционные взгляды Менцеля. Откликом на это издание явилась статья В. Г. Белинского «Менцель, критик Гете» (см. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 13 томах, т. III. М., 1953, стр. 385—419).

значительно расширенное издание «Немецкой литературы», вышедшее в 1836 г., написано уже с позиций буржуазного национализма. Менцель стоит на страже «нации, религии и морали» и ведет ожесточенную борьбу со всеми проявлениями свободомыслия в жизни и литературе.

Гете он обвинял в отсутствии «великих идей»; понятие «великой идеи» в этот период было так широко и многозначно, что прогрессивные писатели не поняли того шовинистического и узко моралистического содержания, какое вкладывал в него Менцель, для которого критерием оценки Гете были «священнейшие интересы религии и нравственности».

Берне в ранних письмах, в дневнике 1830 г., в ряде «Парижских писем» и в большой статье о книге Беттины фон Арним «Переписка Гете с ребенком» восстает против Гете. Эпиграфом к статье служат слова из гетевского «Прометея»:

«Мне тебя чтить? За что?
Разве смягчил ты мученья
Обремененного?
Разве утишил ты слезы
Страхом томимого?

Пер. А. Кочеткова

Выбор этого эпиграфа чрезвычайно показателен: обращая пламенный протест молодого Гете против него самого, Берне обвиняет его в эгоизме, равнодушии, бесстрастии, «каменном спокойствии», примирении с общественным злом. Критика Берне, «страдающая», как говорит Энгельс, «ограниченностью» [12], свидетельствует о непонимании им гуманистического характера гетевского творчества. Современный немецкий исследователь Дитце (ГДР) справедливо напоминает, что, однако, уже современники Берне в 1830-х годах проводили резкую грань между отзывами Берне и хулой Менцеля на Гете [13]. В то время как Менцель стоял на реакционных позициях тевтономана, демократ Берне ополчился на Гете за мнимое безучастие к судьбам своей родины. Он недооценивал объективной прогрессивности гетевского творчества, но он понимал его величие. Если Менцель снисходительно объявлял Гете «умеренным талантом», то Берне негодующе спрашивал: «Что превратило величайшего поэта Гете в мелкого человека? Что вплело хмель и петрушку в его лавровый венок? Что натянуло ночной колпак на его высокое чело? Что превратило его в слугу обстоятельств, в трусливого филистера, провинциала?» (6, 214). Для того чтобы ответить на эти вопросы, Берне не хватало исторической прозорливости, для этого нужен был Энгельс.

Энгельс показал, насколько неправильны и мелки были предъявлявшиеся Гете обвинения, но Берне, обвиняя, был движим демократическим пафосом: он не мог примириться с тем, что «орел» не превратился в политического трибуна, что, при наличии в Германии Гете, «несчастная страна, лишенная вождя, учителя, друга, защитника, становится добычей королей, а народ — посмешищем для других народов» (9, 153). Догматическая прямолинейность Берне помешала ему понять сочетавшиеся у Гете черты гения и филистера.

«Парижские письма» воспринимаются современниками как революционные манифесты, их запрещают и конфискуют, но их читает вся Германия. Гамбахское празднество, куда Берне приезжает, невзирая на опасность ареста, превращается для него в неслыханный триумф; его приветствуют возгласами «Да здравствует автор „Парижских писем", за-

[12] Ф. Энгельс. Немецкий социализм в стихах и прозе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 248.

[13] W. Dietze. Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik der Literaturtheorie des Vormärz. Berlin, 1957, S. 39—40.

щитник немецкой свободы!». Гейне пишет, что «Парижские письма» звучат как «набатный колокол, звон которого распространял страх и ужас».

Во второй половине 1830-х годов в обстановке ослабления оппозиционного движения в Европе Берне переживает тяжелый душевный кризис. Разочаровавшись в результатах Июльской революции и не видя реальных сил, способных изменить существующий порядок, Берне оказался в тупике. Он обращается к христианскому социализму аббата Ламенне, переводит на немецкий язык его сочинение «Слова верующего» («Les paroles d'un croyant», 1834) и бесплатно распространяет его среди немецких эмигрантов. В рецензии на книгу Гейне «О Германии» («De l'Allemagne» par Henri Heine, 1835) он делает неудачную попытку опровергнуть справедливые суждения Гейне о религии, и в частности о католицизме. Эта статья является продолжением того спора с Гейне, который был начат еще в «Парижских письмах» и продолжался до самой смерти Берне. В то время как Гейне уже ясна была необходимость социального переворота, Берне не выходил из рамок буржуазного демократизма [14].

Но тяжелые настроения Берне носили временный характер; он вновь возвращается к политическим темам своего времени и в последний год жизни пишет одно из самых острых и политически актуальных произведений «Менцель-французоед» («Menzel der Französenfresser», 1837).

Менцель, вначале вводивший прогрессивные круги немецкого общества в заблуждение мнимолиберальной фразеологией, к середине 1830 годов уже раскрыл свое подлинное лицо и, в частности, стал в резкую оппозицию к ведущему литературному течению этого времени — «Молодой Германии». В ряде статей, опубликованных в его журнале «Литературный листок», Менцель обращал внимание правительства на связь произведений младогерманцев с идеями Июльской революции и называл это направление «новофранцузской дерзостью». В 1835 г. Союзный сейм издал постановление о запрещении литературной деятельности писателей «Молодой Германии». Берне, не вошедший в проскрипционный список, поспешил заявить о своей солидарности с ними, а на клеветнические статьи Менцеля ответил отповедью «Галлофобия господина Менцеля» («Gallophodie de m^r^ Menzel», 1836). Менцель, довольно благосклонно судивший о Берне в первом издании своей книги «Немецкая литература» и в начале 1830-х годов еще снисходительно рецензировавший «Парижские письма», пишет новый раздел о Берне во втором издании книги (1836 г.), а в статье «Господин Берне и немецкий патриотизм» («Herr Börne und der deutsche Patriotismus», 1836) открыто называет Берне «предателем родины» и «агентом Франции».

«Менцель-французоед» — обвинительный акт против лжепатриотизма и шовинизма. Берне решительно заявляет, что в его полемике с Менцелем нет ничего личного, что речь идет о судьбе целого народа (6, 325), и действительно, разоблачение морального и политического лица Менцеля перерастает в характеристику немецкой реакционной идеологии; Менцель превращается в нарицательное имя, в собирательное понятие для обозначения клеветников и тевтономанов.

Берне достигает в этой книге такой художественной выразительности изложения, что это позволило Энгельсу говорить о «недосягаемой», «геркулесовской» силе и «убийственном остроумии» публициста [15]. Сочетая логические рассуждения с пышными метафорами, используя все оттенки сатиры, Берне опровергает основное положение Менцеля, «все что делается для отечества,— прекрасно» и, раскрывая объективную реакционность этой формулы, доказывает, что прекрасно лишь то, что делает-

[14] См. С. Юрьев. Гейне и Берне. М.— Л., 1936.

[15] Ф. Энгельс. Письма братьям Греберам.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 329.

ся в интересах народа. Различие между подлинным патриотизмом и лжепатриотизмом он демонстрирует на примере Испании, которая остановила победное шествие Наполеона, в то время как «более мощный немецкий народ на протяжении 20 лет позволял себя бить» (6, 370).

Как бы разъясняя смысл заглавия своей книги, Берне говорит, что для Менцеля «любить отечество — значит ненавидеть иностранцев» (6, 359). Он убедительно вскрывает корни «французоедства» Менцеля, доказывая, что его ненависть к французам — это ненависть реакционера к революционному народу, страх немца, этого «палача свободы» (6, 387), перед французами, «оберегающими народы Европы» (6, 330). Берне горестно спрашивает: «Разве дружба и вечный мир между народами только мечта?» (6, 340) и пламенно ратует за сближение Германии и Франции.

В память этого страстного выступления французский скульптор высек на памятнике Берне в Париже фигуру богини свободы, соединяющей руки немцев и французов.

Берне дает бой лицемерному отказу шовинистов от якобы позорящей патриота критики своего отечества. Менцель поет гимн царящим в Германии «тишине», «неподвижности», «спокойному успешному процветанию», «здоровому растительному сну» (6, 321—322). Каждый пункт этого реакционно-филистерского представления о Германии Берне подвергает уничтожающей критике. Под его пером каждое из этих понятий предстает в своем истинном свете. Тишина и неподвижность оборачиваются позорным застоем; «успешное процветание» расшифровывается как цепь преступлений немецких правительств перед народом. Отталкиваясь от менцелевского образа спящего «здоровым сном» народа, Берне строит острую антитезу: «растительный сон» оказывается беспробудной спячкой. На боевых страницах этой книги как бы вновь оживают старые враги Берне — реакционер, шовинист и филистер, с которыми он воевал всю жизнь.

Гейне назвал «Менцеля-французоеда» «лебединой песнью» Берне. Это было его политическое завещание: оно пронизано уверенностью в том, что «не способностью к терпению, а силой нетерпения добьются народы свободы» (6, 318), оно содержит и призыв к немцам «проснуться», и предсказание, что их разбудит «гром... землетрясение» (6, 375).

«Менцель-французоед» обращен к «глухонемому отечеству», но передовые люди Германии услышали голос Берне. Молодежь училась у него. «Он воспитывал в нас чувство справедливости»,— писал младогерманец Лаубе, а вождь «Молодой Германии» Гуцков, обращаясь к Берне, говорил: «Вы наша демократическая совесть... Вы единственный независимый и честный адвокат Германии». Энгельс назвал его «знаменосцем немецкой свободы, единственным *мужем* в Германии своего времени» [16].

Печать влияния Берне лежит на писателях 1830-х годов и предмартовского десятилетия: младогерманцы были его питомцами, как говорит Энгельс [17], а в начале 1840-х годов Гервег-публицист опирается на традиции литературной критики и политического фельетона Берне.

---

[16] Ф. Энгельс. Александр Юнг. «Лекции о современной литературе немцев».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 479.

[17] Ф. Энгельс. Письма братьям Греберам.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 312.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

«МОЛОДАЯ ГЕРМАНИЯ», ГУЦКОВ, МУНДТ, ВИНБАРГ, ЛАУБЕ, КЮНЕ

В начале 1830-х годов в Германии складывается литературное течение, известное под названием «Молодая Германия».

Писатели «Молодой Германии» не были объединены в какое-то сообщество или в замкнутую школу. Лишь к середине 1830-х годов у ряда писателей явилась мысль создать некое организационное целое, но они этого не успели сделать, так как их настигло полицейское постановление о запрещении литературной деятельности Гуцкова (Karl Guzkow, 1811—1878), Винбарга (Ludolf Wienbarg, 1802—1872), Лаубе (Heinrich Laube, 1806—1889), Мундта (Theodor Mundt, 1808—1861) и Кюне (Gustav Kühne, 1806—1888).

Эти пять человек, составлявшие основное ядро «Молодой Германии», были связаны идейной общностью. Поэтому бесплоден долголетний спор немецких ученых о том, кто и где впервые употребил термин «Молодая Германия». Напротив, показательно, что этот термин почти одновременно вошел в те годы в литературный обиход у разных писателей. В атмосфере борьбы нового со старым и косным рождаются одинаковые тенденции: понятие «молодой» достаточно боевое и в то же время достаточно широкое, достаточно программное, но и неопределенное, чтобы стать лозунгом довольно пестрого по своему составу передового отряда немецкой интеллигенции. Всюду слышны новые, молодые голоса, они не сливаются воедино, но звучат в унисон; и когда в 1834 г. Мундт мечтает о создании некоего центра, вокруг которого группировались бы указанные выше писатели и их единомышленники, он говорит о «добровольном союзе всех тех», у кого «молодая голова и молодое сердце» [1].

Почти все младогерманцы начали свою деятельность с публицистики. Берне воспитал в них журналистов нового типа; журналистика была в то время, по выражению Гуцкова, «прибежищем надежд и интересов», она давала возможность разговаривать с широкой публикой, непосредственно влиять на общественное мнение; вслед за Гейне младогерманцы называют журналы «своими крепостями в идейной войне»; при посредстве журнала они ставят перед читателем новые литературные, а по мере возможности и политические вопросы, способствуя пропаганде либеральных идей.

В своих журнальных статьях, памфлетах, рецензиях младогерманцы ведут беспощадную борьбу с феодально-клерикальными тенденциями в политике и в литературе и продолжают, по традиции Берне, «злить мещанина».

Лаубе, сын каменщика, ставший журналистом еще в студенческие годы, рассказывает в своих «Воспоминаниях», что «само время» толкнуло его к публицистике, что, когда «грянул гром Июльской революции», он понял необходимость «применения всего случившегося к отечественным

[1] Цит. по кн.: H. Houben. Jungdeutscher Sturm und Drang. Leipzig, 1911, S. 13.

условиям». Став в 1834 г. редактором «Лейпцигской светской газеты» («Zeitung für die elegante Welt»), он на ее страницах ведет войну с мелкодержавием и филистерством: «Я смело и дерзко порицал все, что мне казалось лживым в нашей литературе, в нашем социальном мире, в наших политических учреждениях» [2]. Гуцков также вспоминает, что газета Лаубе ежедневно приносила новую статью, «незрелую, написанную в стиле галопа, но свежую, искреннюю, актуальную».

Ведущей фигурой среди младогерманских публицистов становится Карл Гуцков. Сын придворного слуги, он собирался стать теологом, но этот, как его называет Энгельс, «прирожденный журналист» [3] меняет богословские фолианты на газету и в 1831 г. на свой страх и риск предпринимает издание «Форума журнальной литературы» («Forum der Journalliteratur»). Вспоминая впоследствии про этот журнал, он говорит, что «карлик в шлеме и с копьем... восстал против всего света...», но принужден был отступить за отсутствием денег. Одно время он сотрудничает с Менцелем, но уже в 1834 г. по идейным соображениям расстается с ним.

К середине 1830-х годов Гуцков уже известный писатель и крупный журналист, редактор литературного приложения к «Фениксу», гордо именовавшему себя «Весенней газетой Германии» («Frühlingszeitung für Deutschland»). Тут осмеливается он в 1835 г. напечатать революционную драму Бюхнера «Смерть Дантона». Несмотря на вынужденные сокращения и изменения, это было актом гражданского мужества.

Основная задача младогерманской публицистики — критика, критика окружающих условий и литературы. Винбарг пишет: «Молодую жизнь тормозят, и она вынуждена большую часть своих сил тратить в оборонительной и наступательной борьбе против упорного сопротивления старого. Отсюда вытекает критически негативная направленность нашего времени, которая все еще является основным моментом в литературе» [4]. «У кого в это похоронное время был здравый смысл, тот бежал в область критики»,— констатирует Гуцков. И еще: «Я верую в святой дух критики, ниспосланный временем, дабы будить живых и мертвых» [5]. В программной статье к первому номеру «Феникса» он называет критику хирургическим ножом, а Лаубе в «Светской газете» утверждает: «Знамя нового времени — сомнение, его скипетр — суждение..., все ищут путеводной звезды — критики» [6]. Критические тенденции, подспудно пронизывающие все области идеологии, находят отражение в острой журнальной полемике по вопросам искусства, театра, литературы, а в границах возможного — религии и политики.

Младогерманцы полны боязни, что отвлеченное теоретизирование может вновь вытеснить конкретные политические устремления, лежавшие в основе критики Берне, и Гуцков не устает предостерегать: «Критика не должна быть заменой действия». Поэтому в противовес философско-эстетической критике они, как и Берне, исходят из общественно-политических принципов.

Общность литературных взглядов писателей «Молодой Германии» настолько велика, что несомненно правильна точка зрения ученых Германской Демократической Республики (Реймана, Дитце), рассматривающих не эстетические суждения отдельных младогерманцев, а «Молодой Германии» в целом.

---

2 H Laube Gesammelte Werke, 1908—1909, Bd. 40, S. 213.

3 Ф. Энгельс. Александр Юнг. «Лекции о современной литературе немцев».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 481.

4 L. Wienbarg. Zur neuesten Literatur. 2 Auflage. Hamburg, 1838, S. 6.

5 «Literaturblatt zum Phönix». 1835, № 18

6 «Zeitung für die elegante Welt», 4.I 1833.

Как бы фокусом, отражающим литературно-эстетические воззрения молодых писателей, была вышедшая в 1834 г. книга Винбарга «Эстетические походы» («Aesthetische Feldzüge», 1834). Винбарг был доцентом Кильского университета, и произведение его представляет собою курс лекций по эстетике, читанный им в 1833 г. Его цель — непосредственное воздействие на молодежь, и потому его книга — менее всего ученый трактат, она написана живо, эмоционально, образно. Восприимчивая студенческая аудитория так бурно откликалась на его лекции, что это помешало Винбаргу получить профессуру, а по выходе «Эстетических походов» он лишился и доцентуры.

Книга посвящена вопросам литературы и эстетики, но предварительно Винбарг расчищает себе путь, предпринимает поход против власти традиции. «Тебе, молодая Германия, а не старой, посвящаю я эту книгу»,— гласит первая строчка «Эстетических походов». И с кафедры старинного немецкого университета Винбарг объявляет войну старым сословным привилегиям, старонемецкому филистерству, старой схоластической науке и оплоту традиций — романтической литературе. Он учит молодежь протестовать, «протестовать... против примирения со злом, примирения, оправдываемого тем, что это зло традиционно и исторически обосновано»[7]. Снова и снова напоминает он о «главном зле», тяготеющем над немцем,— о раздробленности страны, отсутствии «общей жизни..., великих общих целей» (стр. 65—66), утверждая, что эта политическая, идейная и культурная разобщенность «порождает присущую немцам „бесхарактерность“». Он показывает немецкому юноше, что окружающая его с колыбели жизнь — семья, школа, университет, государственные учреждения — не способствуют, а препятствуют развитию его воли и характера.

Винбарг продолжает и углубляет ту борьбу с отвлеченно-умозрительными тенденциями, которую начал Берне.

Полемически заостряя обвинения против «знания ради знания», Винбарг утверждает, что отвлеченное теоретизирование лишило немцев энергии, превратило их в «бездеятельных магистров», а Германию — в «библиотеку Европы», так как книга в Германии из импульса развития стала его помехой. «Мы книгой убили жизнь, нам надо опять влиться в жизнь» (стр. 74).

Немецкий народ предстает у Винбарга в образе «ученого доктора Фауста», который бросается в гущу жизни: «Фауст — это Германия, борющаяся за свободу..., Германия, заранее уверенная в своей победе, Фауст — провозвестник этой победы и одновременно ее залог» (стр. 268).

Винбарг требует демократизации науки и изменения системы образования. Образно формулируя свою мысль, он настаивает на превращении 30 профессоров в 30 000 школьных учителей и на воспитании не «философа... грециста и латиниста» (стр. 15), а подготовки немецкого юноши к реальной жизненной борьбе.

Он решительно отказывается от примата эстетического воспитания, прямо заявляя, что «национальное сознание должно предшествовать эстетическому чувству, а политическое воспитание — эстетическому» (стр. 9). Наряду с этим Винбарг становится на путь создания реалистической эстетики.

Поднимая вопрос о природе прекрасного, он ответа на него ищет не только в искусстве, но и в жизни. Он расширяет самое понятие прекрасного, насыщает его реальным жизненным содержанием, подводит под это понятие реальное жизненное дело. Он иллюстрирует его политическим примером, примером польского восстания, красоту которого рисует пла-

[7] L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge. Hamburg, 1834, S. 34. Далее в тексте ссылки на это издание.

менными красками. Он считает, что поэт, отливающий в художественную форму революционную тему, берет материал и черпает вдохновение в «прекрасном деянии», что красота деяния пронизывает его поэму, а деяние, «подобно бриллианту в оправе, заимствует новый блеск от поэмы» (стр. 145). Таким образом, Винбарг видит в красоте некое объективное качество, принадлежность реального явления. Это указывает на наличие элементов материализма в его эстетических суждениях.

Однако Винбарг не в состоянии раскрыть положительное содержание прекрасного, он нагромождает ряд идеалистических гипотез, но в конечном счете отказывается от определения сущности красоты, объявляя, что она выше всяких определений. Это не мешает ему правильно установить, что «чувство прекрасного должно быть оплодотворено жизнью» (стр. 8), а в сборнике статей «О новейшей литературе» («Zur neuesten Literatur», 1835) он уже категорически заявляет: «Поэзия и жизнь неотделимы друг от друга» [8].

Установив это соотношение между жизнью и искусством, т. е. рассматривая литературу одновременно как выражение общественной жизни и как средство воздействия на нее, Винбарг настойчиво требует от литературы активного вмешательства в жизнь: «Поэты и прозаики не состоят больше на службе муз, отныне они служат отечеству». Однако самая цель служения сформулирована крайне общо и расплывчато: бороться надо, пока «действительность не перестанет быть противоположностью идеала», но в понятии «идеал» нет никакого конкретного содержания, так как никому из младогерманцев не были ясны конкретные цели их борьбы.

В то же время младогерманцам свойственна переоценка роли литературы. «Миллионы готовы действовать,— восклицает Лаубе,— пятнадцать романов,— и миллионы отправятся в путь!» Писатели «Молодой Германии» на протяжении всей своей деятельности были склонны считать литературу основным фактором общественного развития.

Глубоко прогрессивным моментом в теории Винбарга является признание исторической обусловленности искусства: «Литература всегда выражает и отражает общественное состояние своего времени» и «должна быть воспринята с точки зрения времени и народа, которому принадлежит» [9].

Исходя из этого положения, Винбарг решает сложную проблему оценки творчества Гете. В середине 1830-х годов вопрос об отношении к Гете перерастает в принципиальный вопрос об отношении молодого поколения к классическому наследию [10]. В период общественного подъема, когда все явления жизни и искусства воспринимались в плане политической практики, молодые прогрессивные писатели остро ощущают пропасть между «своим временем» и периодом творчества Гете, названным Гейне «художественной эпохой». Вслед за Берне, они восстают против канонизации Гете, но их протест носит уже совершенно иной характер, нежели у Берне. Все они явно испытывают влияние Гейне, который, осуждая политическое равнодушие Гете, негодовал на хулу Менцеля и провозглашал Гете величайшим немецким поэтом.

Винбарг делает попытку объяснить первенствующую роль искусства во времена Гете тем, что в те годы в Германии совершенно угасла... национальная жизнь, что политические условия не содействовали, а препятствовали взаимосвязи жизни и литературы. Отсюда, по его мнению, вытекают те черты филистерства, примирения с действительностью, в которых он считает повинным позднего Гете. Винбарг кладет начало той

---

[8] L. Wienbarg. Zur neuesten Literatur. Mannheim, 1835, S. 5.
[9] L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge, S. 185.
[10] См. W. Dietze. Junges Deutschland und deutsche Klassik. Berlin, 1957.

резко противоположной оценке двух периодов творчества Гете, которую затем подхватывают все младогерманцы. Вслед за Винбаргом они единодушно превозносят Гете-штюрмера за «революционную природу» его чувств и идей [11], за осмеяние традиционной «политики, мертвого механизма государства и нелепости законов» (стр. 270—271).

Характеристика молодого Гете выходит за рамки литературного анализа, становится средством обличения тех, кто, «подобно гадким насекомым, предпочитает копошиться на трупах прошлого», вместо того чтобы «переживать родовые муки нового времени». В оценке Гете веймарского периода Винбарг повторяет обвинения своих предшественников в аристократизме, эгоизме, низкопоклонстве; но его огромная заслуга в том, что он подчеркивает противоречивость Гете, убедительно доказывает, что Гете — «этот аристократ в политике..., орлиным взором окидывал религиозную, нравственную и научную жизнь» (стр. 273). «Немецкие совы ошибаются,— пылко восклицает он,— если думают, что старый Гете смотрел их глазами; когда он подымал свой звездно-светлый взор, то соколиным взглядом глядел на настоящее и будущее» [12]. И Винбарг приходит к заключению, что Гете — «двойственный характер», «сервильный и либеральный, великий и мелкий, гений и светский человек» [13]. Винбарг в какой-то мере приближается к той исчерпывающей характеристике Гете как «гениального поэта» и «узкого филистера», которую дает Энгельс [14].

Вслед за Винбаргом и Гуцков прилагает все усилия к тому, чтобы, с одной стороны, «охранить могилу Гете от гиен», т. е. выявить несостоятельность обвинений Менцеля, а с другой,— со всей возможной убедительностью показать, что, хотя Гете «можно отказать в гражданской короне, но его нельзя лишить поэтического лаврового венка» [15]. И как показывает самое заглавие его труда «Гете на рубеже двух столетий» («Über Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte», 1836), он также пытается осмыслить творчество Гете исторически.

Исторически подходит Винбарг и к оценке средневековья, но он гневно протестует против «упрямства и живучести» его идеалов, против пережитков средневековья — «этой тени истории, покоящейся на выветрившихся развалинах» [16] в немецкой политике, науке и литературе; он не сомневается в том, что в этой борьбе «все, кто молоды», станут на его сторону.

Его главные враги — реакционные романтики. Он рисует их в виде пауков, запутавшихся в «фантастической паутине..., висящей между небом и землей» [17], отказывает им в «человечности», не приемлет мистических и фантастических тенденций, отвергает символику, расплывчатость романтического стиля: «Ты ничего не говоришь, если собираешься сказать нечто невыразимое».

Гуцков также ведет непрерывную борьбу с романтиками, утверждая, что они не могут волновать современного читателя, так как стремятся лишь возбудить в нем тоску по прошлому, а не повести его на «вышку будущего».

Из этой страстной ненависти к традиции, из стремления увеличить пропасть между прошлым и настоящим рождается глубоко ошибочный

---

[11] L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge, S. 265.
[12] L. Wienbarg. Zur neuesten Literatur, S. 20.
[13] L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge, S. 274.
[14] Ф. Энгельс. Немецкий социализм в стихах и прозе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 233.
[15] K. Gutzkow. Über Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte. Berlin, 1836, S. 51, 21.
[16] L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge, S. 30.
[17] L. Wienbarg. Zur neuesten Literatur, S. 28.

взгляд Винбарга на жанр исторического романа и драмы. В пылу полемики, мечтая о «юношах, лишенных прошлого и видящих перед собой одно будущее», он сетует на то, что «тысячи рук писали историю прошлого, и ни одна рука не позаботилась о том, чтобы завещать историю будущему».

Из того же ограниченного понимания актуальности литературы вытекает и нелюбовь младогерманцев к лирике. Исходя из того, что единственной формой, подходящей для нового содержания, является проза, что в прозе, как говорит Винбарг, «можно защищать свои права решительнее, чем в лирике», они отвергают лирический жанр. Гуцков уже в ранние годы высказывает свое пренебрежение к лирике, где главное якобы заключается в подборе банальных рифм. Мундт, автор «Искусства немецкой прозы» («Kunst der deutschen Prosa», 1837) также объявляет стихи бессодержательными. Винбарг в «Гельголандском дневнике» («Tagebuch von Helgoland», 1838) называет лирику «искусством женщин», а юношей, сочиняющих любовные стихи,— глупцами; но в «Эстетических походах» он проводит резкую грань между «лирическим треньканьем», как он выражается, и лирикой нового времени — «поэтическим выражением революционного духа». И он превозносит пламенную лирику молодого Гете, а Байрона называет «первым лирическим поэтом нового времени».

В полемике с эстетическими принципами романтизма и веймарского классицизма выковывается представление о новом искусстве, неразрывно связанном с «интересами нации и современности», с проблемами большого общественного значения. «Правда и действительность» («Wahrheit und Wirklichkeit») называет Гуцков одну из своих журнальных статей, вкладывая в это заглавие программу новой литературы. Показательно, что младогерманцы, всемерно подчеркивая тенденциозность литературы, в то же время протестуют против обнаженной тенденции в художественном произведении. Лаубе считает принципиально неправильным хвалить плохого прогрессивного писателя только за его образ мыслей, утверждая, что «образ мыслей» не может и не должен быть единственным критерием оценки литературы; Винбарг отвергает стихи, «исполненные чисто политической тенденции..., но с точки зрения поэзии неправдивые и незначительные».

«Эстетические походы» имели очень широкий резонанс. Винбарг радостно сообщает, что «эхо убеждений», изложенных им для «смелых сердец», прозвучало в отдаленнейших уголках Германии. Книга была запрещена, и прозорливый цензор писал, что Винбарг политически опаснее других писателей «Молодой Германии». Насколько цензор был прав, показала вышедшая через год новая книга Винбарга «Странствия по Зодиаку» («Wanderungen durch den Tierkreis», 1835). Она политически острее и глубже «Эстетических походов», полна горечью разочарования в результатах Июльской революции, глубокого сожаления о «постыдно обманутой, лишенной плодов своей борьбы Европе». Винбарг правильно оценивает плутократический характер французской буржуазной монархии и резко заостряет критику немецких условий.

Винбарг не устает призывать: «Дайте себя разбудить, спящие», но горестно говорит, что, когда «хотел ухватиться за спицы великого колеса революции..., рука его повисла в воздухе». В этом был повинен сам Винбарг, его половинчатое отношение к революции. Непрестанно призывая к свободе, он в то же время открещивается от «песни французской сирены» [18]. Это и было источником его пессимизма, предпосылкой отхода от общественной и литературной жизни в более поздние годы.

[18] L. Wienbarg. Wanderungen durch den Tierkreis. Hamburg, 1835, S. 106.

«Странствия по Зодиаку» были также запрещены, и мотивировка гласила: «Они возбуждают ненависть к богатым, к духовному сословию и вообще способствуют волнениям».

«Способствовать волнениям» — такова была задача младогерманских публицистов и теоретиков, когда они ополчались против власти традиции в жизни и в искусстве, и претворение этого лозунга в художественную форму определяет и их литературное творчество.

Художественное произведение еще в большей степени, чем критическая статья и публицистический очерк, становится в это время орудием политического воспитания немецкого буржуа. От литературы требуют, чтобы она была выражением «духа времени» (Zeitgeist). «Дух времени» — самый распространенный термин в эти годы. Винбарг говорит о «духе времени», который «...невидимо реет над человеком и водит рукой писателя»[19]. Мундт образно рисует свое состояние: «Дух времени дергает, гремит, кружит, стучит, бурлит... во мне, трубит в военную трубу, поет Марсельезу, бьет в барабан восстания»[20].

Но в понятие «духа времени» вкладывается скорее негативное, чем положительное содержание. Как говорит Энгельс, «...идеи века... основываются на естественном праве человека и касаются всего, что ему противоречит в современном обществе»[21]. В области литературы это означает, что она должна складываться в борьбе с окружающей действительностью и что на ней должна лежать печать современности. На призыв Винбарга «сводите счеты со своим временем» — откликаются все младогерманцы. Отличительной чертой новой литературы становится ее резко выраженная политическая направленность. Бурный интерес к политике пронизывает в 1830-х годах все сферы жизни и искусства; еще в 1831 г. в предисловии ко второму изданию «Науки логики» Гегель отмечает: «Чудовищный интерес к политике вытеснил все другие интересы».

Мундт в письме 1832 г. ставит знак равенства между «литературной Германией» и «политической Германией». Гуцков пишет: «Подобно амфибиям мы живем наполовину на материке политики, наполовину в водах поэзии»[22]. Пруц точно отражает положение в 1830-х годах, говоря: «Литература — верный спутник нашего политического образования. И не только спутник, но в значительной степени кормилица, мать его. В литературе находят прибежище национальные идеи, идеи немецкого единства, мощи и величия»[23]. О литературе как «зеркале национальной жизни» не устает твердить Гуцков, «современного романа» требует Винбарг.

Силу и действенность художественного произведения писатели ставят в прямую зависимость от связи его с задачами своего времени, от характера разрешения актуальных проблем. Но трагедия младогерманцев в том, что между их замыслами и свершением зияет пропасть, что они бессильны воплотить свой прогрессивный замысел в конкретную художественную форму. Этого нельзя объяснить одним только отсутствием художественного дара у всех писателей «Молодой Германии». Причина лежит глубже. Корни художественных неудач Лаубе, Гуцкова, Мундта в нечеткости их мировосприятия.

Им ясно было направление борьбы, в которую они включились, они отчетливо знали, против чего борются, это обеспечило ясность постановки проблемы в теоретическом плане, обострило публицистическую критику.

---

[19] L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge, S. 298.
[20] Th. Mundt. Moderne Lebenswirren, Bd. I. Leipzig, 1840, S. 11—12.
[21] Ф. Энгельс. Письма братьям Граберам.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 280.
[22] Цит. по кн.: H. Houben. Jungdeutscher Sturm und Drang, S. 108.
[23] R. Prutz. Menschen und Bücher. Leipzig, 1862, S. 7—8.

Но когда перед ними встает задача художественного отображения жизни и человека, то выявляется их бессилие, коренящееся во внутренней неуверенности, «разорванности», как сами они определяют свое душевное состояние; в автобиографиях, дневниках и письмах постоянно повторяется это слово. Винбарг считает внутренний разлад результатом исторических условий, говорит, что в обстановке «борьбы между старым и новым» родилось «проклятие переходной эпохи, которое ... порождает беспокойство, разорванность, сомнение». Гуцков называет свое время «междуцарствием» со всеми свойственными такого рода периоду противоречиями и «извилинами». «Мы — люди безвременья»,— пишет Мундт; «Мы живем в промежуточном пространстве, на мосту между двумя отрезками времени»,— говорит Лаубе.

Автор анонимной статьи «Лицо немецкой литературы» отмечает: «Все в брожении, все колеблется, все течет..., беспокойство объемлет нашу литературу».

Писатели мечтают отразить в своих произведениях «бурное течение жизни», но сами признаются, что не знают, куда, к каким берегам это течение их отнесет, и потому отражают лишь себя, свои сомненья, колебания, ту непрерывную дискуссию на политические, философские и бытовые темы, которую они ведут сами с собой. Отсюда обилие дискуссий в ранних романах младогерманцев, отсюда однотипный герой этих романов, то в пламенных тирадах изливающий свой восторг, то изъясняющийся иронически парадоксами и скептическими софизмами.

Между тем отразить в литературе «дух времени» значило художественно оформить темы политики и религии, ибо, как говорит Энгельс, на протяжении десятилетия 1830—1840-х годов «практическое значение имели в тогдашней теоретической жизни Германии прежде всего две вещи — религия и политика» [24].

Подготовкой к первому политическому роману была опубликованная Лаубе в 1833 г. серия очерков под общим заглавием «Новое столетие» («Das neue Jahrhundert», 1833). Первая часть книги — «Польша» — представляла собой исторический очерк страны, в котором упор сделан на изображении польского дворянства, «этого ракового нароста на теле народа». Вторая часть — «Политические письма» — была в основном посвящена описанию польского восстания. «Польский вопрос» был одной из наиболее актуальных политических проблем этого времени и встречал глубоко сочувственное отношение в прогрессивных кругах немецкого общества. Лаубе находился под непосредственным влиянием польских революционеров-эмигрантов, одно время он даже носился с мыслью пойти добровольцем в отряд польских повстанцев. Книга его, дышащая ненавистью к самодержавной России — оплоту Священного союза, была объявлена «враждебной Пруссии» и «оскорбительной для русского царя», она была запрещена, а автор ее подвергся тюремному заключению.

Вслед за этим вышел его политический роман «Молодая Европа» («Das junge Europa», 1833—1837), состоящий из трех частей, озаглавленных: «Поэты» («Die Poeten»), «Бойцы» («Die Krieger») и «Граждане» («Die Bürger»).

Уже самые заглавия указывают на то, что Лаубе стремится создать новый тип романа, противоположный господствующему со времени «Вильгельма Мейстера» Гете жанру воспитательного романа. «Ради всего на свете, не надо больше Вильгельмов»,— умоляет Винбарг, и ему вторит Гуцков: «Цель нашего времени уже не гармонический человек, а гражданин». И Лаубе ставит себе задачу создать широкое полотно жизни.

[24] Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии.— К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 279.

В первой части он прибегает к эпистолярной форме, очень распространенной в это время при создании беллетризованного очерка: Гейне пишет «Письма из Берлина» (1822), Берне — «Парижские письма» (1832—1834), Пюклер Мускау — «Письма покойника» (1830), Гуцков — «Письма безумного к безумной» (1832) и сам Лаубе — «Политические письма».

В романе Лаубе «Поэты» письмами обмениваются утонченные юноши и девушки, «больные будущим». Политические, этические и эстетические проблемы, эмансипация женщин, идеи мирового гражданства, вопрос о соотношении эгоистического и общественного начала, личного счастья и служения обществу, вопрос о характере новой поэзии — таковы темы, подвергающиеся перекрестному огню дискуссии в письмах. Изображение жизни превращается в изложение теории, дискуссия подменяет собой действие. Содержание романа — не самая жизнь, а отношение к ней разного рода лиц.

Для неустойчивости мировоззрения младогерманцев показательно, что ни одна из бесчисленных дискуссий не приводит к разрешению поставленной проблемы, все повисает в воздухе, все остается под вопросом.

В романе три главных действующих лица: Ипполит, Константин и Валер. Все трое полны революционного энтузиазма, все трое — поклонники красоты, отказывающиеся видеть ее вне жизни и провозглашающие проявлениями красоты — любовь и революцию.

Лаубе чрезвычайно высоко ценил романы Гейзе, сочинения которого он переиздал в конце 1830-х годов, и влияние «Ардингелло» явно сказалось в образе Ипполита — «первосвященника любви», как он себя называет. Герой бесчисленных любовных похождений, он, оправдывая свои измены, заявляет: «Я верен любви, а не возлюбленной, я люблю любовь...»

Константин, отказывающийся от своего знатного происхождения, обуреваем мечтами об изменении мира, он уезжает в Париж и активно участвует в июльских боях: «Седлай коня и мчись сюда,— пишет он Ипполиту,— мы творим тут свободу..., будь у меня тысяча жизней, я тысячу раз умер бы за свободу».

Но, несмотря на то, что «поэты» являются выразителями разных идей, склонностей и вкусов, в одном отношении все они похожи друг на друга: с этим романом впервые входит в литературу образ героя с разорванным сознанием. Лаубе, а за ним и другие писатели «Молодой Германии», умеют рисовать лишь один тип героя — раздвоенный, половинчатый, «разорванный», иронизирующий над собой энтузиаст прочно обосновывается в литературе 1830-х годов. Но и этот образ остается у Лаубе схематичным, психологически не углубленным.

Сложен и затруднен язык почти всех писателей «Молодой Германии». Объявив язык Шиллера «парадным», а Гете — «мраморно-холодным», они мечтали о новом стиле прозы, «пусть вульгарной,— говорит Винбарг,— но связанной с жизнью, смелой, острой, свежей»[25]. На практике это требование вылилось в чудовищные синтаксические конструкции, в грамматические вольности, граничащие с искажением языка, привело к перегруженности образами. Защищая эту алогичность стиля, Мундт доказывает, что в эпоху, когда «жизнь разыгрывается на расстроенных инструментах», нельзя требовать простоты и ясности: «то, что нам надо сейчас сказать, так пестро и разнообразно, что выразить это можно лишь очень сложным образом»[26]. И герои Лаубе широко пользуются этим правом на сложность выражения.

Между написанием первой и второй частей «Молодой Европы» проходит несколько лет, часть из них Лаубе провел в разных тюрьмах.

---

[25] L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge, S. 301.
[26] Th. Bundt. Die Kunst der deutschen Prosa. Berlin, 1837, S. 140, 143.

В «Бойцах» он осуществляет тот замысел создания широкого жизненного полотна, который не удался ему в «Поэтах».

Он ставит своего героя — Валера — в самую гущу событий Июльского восстания, которое рисует с глубоким сочувствием. В романе освещаются политические интриги, заговоры, вводятся многочисленные эпизодические персонажи — представители разных партий и носители различных убеждений. Четкие и хорошо разработанные картины боя чередуются с романтическими приключениями; несмотря на теоретическую борьбу с романтизмом, роман Лаубе не свободен от романтических мотивов и ситуаций.

Функция всех этих описаний — реалистическая мотивировка психологической эволюции Валера, впавшего после крушения восстания в глубокий пессимизм. «Историческое развитие погрузило его дух в сумерки...», «он увидел нищету человеческого духа, тщетно мечтавшего об изменениях. И сознание слабости..., бессилия..., сознание ограниченности человеческих возможностей придавило его». Вся неопределенность и шаткость свободолюбивых устремлений Лаубе, все его неуменье разобраться в исторической обстановке сказались в идейной эволюции его героя. Пламенный революционер отныне осуждает «нелепые намерения» быстро изменить мировую историю, собирается построить себе хижину и, «созерцая мир издали», действовать в «узких пределах».

В третьей части романа «Граждане» завершается судьба героев. Тут Лаубе вновь возвращается к эпистолярной форме.

Большой интерес представляет тюремный дневник Валера, в котором широко использованы автобиографические моменты. Полугорестно, полуиронически рисует былой энтузиаст свое «успокоение» и «примирение», свое превращение в филистера.

Еще более неожиданна судьба других персонажей. Ипполита «сломила» Июльская монархия. Лаубе вкладывает в его письма из Парижа злую характеристику монархии Луи Филиппа, нередко заимствуя свои оценки из «Французских дел» Гейне. «Новое хуже старого: важный купец с денежным мешком в руке чуть ли не отвратительнее аристократа с его родословной». От юношеского оптимизма и дерзости у Ипполита остается лишь горькая насмешка над своим прежним «безумием». И, продекламировав, что «человечество — стадо блеющих баранов, среди которых скука разевает зев величиной с Сахару», он погибает в Америке.

Наиболее трагической оказывается эволюция Константина. Валер встречает его в тюрьме в качестве своего следователя: участник Июльской революции стал прусским судьей, изощренным в искусстве допроса, поскольку «он хорошо разбирался в мыслях и чувствах революционера». В Париже он убедился в гибельности «необузданных» стремлений человека, в котором «потенциально живет зверь», и поэтому считает, что человека надо обуздывать, преследовать. Таков вывод, к которому устрашенный революционным насилием либерал Лаубе приводит революционера. Но в то же время он вкладывает в уста Константина горькое признание в том, что сердце его «застыло». Девиз «закона и меры» отождествляется с «обеднением, окаменением, умерщвлением» сердца; неразрешимая коллизия приводит героя к самоубийству. Заставив своих героев предать революционные идеалы, Лаубе всемерно подчеркивает трагизм этого предательства.

Это противоречие пронизывает первый немецкий политический роман, где столь бесславно завершается судьба «юных безумцев, мечтавших омолодить старую гнилую Европу»; оно отражает новый этап мировоззрения Лаубе.

В какой-то мере эти новые тенденции сказались и на его «Путевых новеллах».

Гейне кладет начало литературной моде на «путевые картины», и распространение этого жанра в 1830-х годах приобретает массовый характер. Возникают бесчисленные путевые заметки, наброски, записи, Силезские, Баварские, Саксонские, Брауншвейгские «картины». Шесть томов «путевых новелл» («Reisenovellen», 1834—1837) издает на протяжении трех лет Лаубе.

Форму новеллы младогерманцы считают чрезвычайно подходящей для достижения тех идейно-художественных целей, которые они себе ставят. «Новелла, как говорит Мундт, есть концентрированное отображение действительности, разных тенденций современности, размышлений о движении времени... она целенаправленна по своему заданию и обладает способностью объединять самые разнородные явления, самые различные стили» [27].

Форма сюжетно не связанной путевой новеллы дает возможность ввести разнообразный материал, объединить «куски жизни» с рассуждениями, лирическими излияниями, письмами, дневниками. «Путевые новеллы» Лаубе, как и «Путевые наброски» Гуцкова («Reiseskizzen»), очень злободневны, полны сатирических намеков, написаны красочно и остроумно.

Новеллу охотно использовали и для полубеллетристического, полуфилософского изображения смятенности сознания.

Таково раннее произведение Гуцкова «Письма безумного к безумной» («Briefe eines Narren an eine Närrin»). Гуцков с двоякой целью пользуется тут приемом мнимого безумия. С одной стороны письма, содержащие резкий протест против реакции, служат средством осмеяния «здравомыслящих» филистеров, которые объявляют носителей прогрессивных взглядов «безумцами». С другой стороны, показывая сквозь призму безумия мировоззрение своих современников, Гуцков подчеркивает его смутность и хаотичность. «Письма эти сумбурны, как наше время. Для путаницы, царящей в головах, я не мог избрать лучшей формы, чем скачки мысли сумасшедшего»,— объясняет он свой замысел в предисловии к этой новелле.

Вариацией на ту же тему является и новелла Кюне «Карантин в сумасшедшем доме» («Eine Quarantäne im Irrenhause», 1835). Фабульная основа тут очень мало разработана; суть, как и у Гуцкова, в том, что оппозиционные общественно-политические взгляды расцениваются реакционерами как сумасшествие. Наряду с этим дается сатирическое изображение юноши, который, «заблудившись во времени», пытается найти спасение в философии, но теряет рассудок от пребывания в «катакомбах» гегелевской философии. В дальнейшем Кюне проявляет себя как создатель порою очень удачных психологических зарисовок, портретов в таких произведениях, как «Мужские и женские характеры» («Männliche und weibliche Charaktere», 1838), «Портреты и силуэты» («Porträts und Silhouetten», 1843).

Тема смятенного сознания лежит и в основе новеллы Мундта, показательно озаглавленной «Современная жизненная сумятица» («Moderne Lebenswirren», 1834). В чрезвычайно сложной аллегорической форме отображает Мундт политические и идеологические шатания своих современников.

Новелла эта, пронизанная скептицизмом, горьким убеждением в невозможности найти истину, в то же время является и острой сатирой на шаткость мировоззрения, столь характерную для всех младогерманцев и, в частности, для Мундта.

Большей популярностью, нежели эта новелла, пользовался в свое время его роман «Мадонна, беседы со святой» («Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen», 1835).

[27] Th. M u n d t. Die Kunst der deutschen Prosa, S. 360—361.

На связь этого романа с «Путевыми картинами» Гейне и особенно с очерком «Город Лукка» указывали уже современники. Сам Мундт, признавая, что это произведение не укладывается в рамки ни одного из известных литературных жанров, предлагал для него определение: «книга движения». Оно действительно очень пестро по материалу, так как состоит из очерков путешествий по южной Германии, описаний, писем, юмористических и фантастических приключений, размышлений, литературных пародий, которые служат обрамлением новеллы. Во время церковной процессии в богемской деревушке автор знакомится с девушкой, похожей на мадонну, вступает с ней в переписку и обращает ее в сен-симонизм.

Мундт ставит задачу слить в романе мистическое начало с плотским.

В 1830-е годы утопический социализм был уже широко распространен в Германии; младогерманцы были хорошо знакомы с разными его ответвлениями, в частности с учением Анфантена об «эмансипации плоти». Слово «эмансипация» со времени Июльской революции стало модным термином и широко употреблялось во французской и немецкой публицистике. Анфантен, исходя из положения сен-симонистов о единстве духа и плоти, в противовес христианскому противопоставлению этих начал и лозунгу «умерщвления плоти» выдвигал требование восстановления в своих правах материального, чувственного элемента; он переводит эту проблему в общественный план и приходит к выводу о необходимости изменения положения женщины и формы брака.

Младогерманцы в своей борьбе против всего застывшего и условного, против филистерски-лицемерной морали и спекулятивной философии широко пропагандируют теорию «реабилитации плоти» в разных ее аспектах. Так, Мундт в предисловии к изданию сочинений Гейзе защищает право художника на изображение чувственной любви. Гуцков в предисловии к «Письмам о Люцинде» Шлейермахера (F. Schleiermacher. Briefe über die Lucinde Friedrich Schlegels, 1835) говорит об объединении в любви духовного и чувственного принципа и об освобождении женщины. Младогерманцы резко порицают формы современного брака, провозглашают ценность свободной любви, не знающей ни сословных перегородок, ни религиозной санкции.

Так впервые в тематике писателей «Молодой Германии» возникает «женский вопрос».

В «Мадонне» Мундта термин «реабилитации плоти» служит заглавием трех писем. В своей борьбе с католицизмом Мундт проповедует «языческое жизнеутверждение» и мечтает о замене церковного алтаря «алтарями Киприды». Он восклицает: «Я проклинаю кричащий раскол между небом и землей, между духом и телом». В романе благочестивая селянка становится поборницей сен-симонистских теорий любви, церковному представлению о «святой» противопоставляется новый образ «светской святой».

Книга была названа «опасной» и запрещена за «богохульство и безнравственность».

Единственное произведение Мундта, пережившее своего автора,— «Памятник Шарлотте Штиглиц» («Charlotte Stieglitz, ein Denkmal», 1835). Шарлотта, жена поэта Штиглица, покончила с собой в надежде, что трагическое переживание поможет ее мужу стать великим поэтом. Эту книгу, в которой Мундт рисует судьбу «заблудившейся в жизни женщины», современники считали самым трогательным романом после «Вертера». Но Мундт не умел писать романы, и книга его — лишь глубоко эмоциональное надгробное слово без претензии на сюжетное оформление и психологическое углубление.

Ведущую роль среди младогерманцев в первой половине 1830-х годов

играет Гуцков. В своих романах этого периода он ставит актуальные проблемы религии и свободы чувства.

Сатирический роман «Маха Гуру, история одного бога» («Maha Guru, Geschichte eines Gottes», 1833) с резко выраженной антиклерикальной тенденцией написан под очевидным влиянием «Жизни Иисуса» Штрауса. Действие происходит в Тибете, и в тибетских масках выступают приверженцы и враги догматической религии. Тибетский скульптор осужден на казнь за то, что он отклонился от канонических пропорций носа в изображении далай-ламы. Дочь его обращается за спасением к юноше Маха Гуру, которому жрецы внушили, что он бог, сошедший на землю в образе человека. Убедившись в своем бессилии помочь девушке и ее отцу, Маха Гуру начинает сомневаться в своей божественности, покидает храм и женится на дочери скульптора. Когда мнимый бог превращается в человека, он обретает подлинную духовную ценность, и Гуцков горячо приветствует торжество земного начала над аскетизмом. Проповедь жизнеутверждения сочетается с резкой критикой церкви как оплота реакции.

Та же тема, но в более широком плане, обогащенная рядом новых мотивов, лежит в основе самого знаменитого романа Гуцкова «Валли сомневающаяся» («Wally die Zweiflerin», 1835).

Эмансипированная и высокообразованная молодая аристократка Валли, «красотой превосходящая Афродиту», в виде протеста против ненавистного ей окружающего мира преступает все законы морали. Гуцков называл Валли «Лелией в немецком платье». «Молодая Германия» превозносила Жорж Санд как поборницу женского равноправия и видела в ее ранних романах воплощение сен-симонистских идей о любви.

Иммерман, смеясь, говорил, что «Валли — незаконная дочь Люцинды Шлегеля», но это сближение не совсем оправдано. Гуцков действительно в своем издании «Писем о Люцинде» Шлейермахера писал, что «пустил эту ракету в спертый воздух протестантско-теологической стыдливости, где хоронят жизнь и природу». «Валли» также была дерзким вызовом филистерам всех видов и толков. Но в то время как в романе Фридриха Шлегеля провозглашается мистическое слияние тела и духа, Гуцков ведет жестокую борьбу с мистицизмом. Валли стремится преодолеть навязанные ей воспитанием религиозные предрассудки. Вольнодумец и скептик Цезарь в бесчисленных тирадах излагает ей философию свободной любви и естественной религии. Гуцков собирался печатать фрагменты Реймаруса, некогда опубликованные Лессингом[28]; за неимением издателя он частично включает их в свой роман: вместе с произведениями «Молодой Германии» Цезарь посылает их Валли с собственными смелыми комментариями.

Валли — самый «разорванный» из всех героев «Молодой Германии». Все усилия Гуцкова направлены на то, чтобы показать в ее образе жрицу любви и весталку, атеистку и чувствительную мещанку, плачущую при звоне колоколов. В своем дневнике, предаваясь философским спекуляциям, она сетует на то, что бог наделил человека способностью ставить вопросы, но лишил его способности отвечать на них: «Эта половинчатость... наш главный враг... Я думаю о боге, но почему не научил он меня верить в него?..» Не будучи в силах преодолеть рабские предрассудки, Валли не выдерживает груза сомнений и «вонзает себе кинжал в сердце».

На этом романе снова сказалась неспособность младогерманцев подняться до большего художественного обобщения. Гуцков, утверждавший, что задача писателя показывать людей «такими, как они есть», не сумел создать реалистического образа мятущейся женщины. Его Валли — во всех ситуациях является лишь иллюстрацией тех или иных теорий. В Гуцкове то и дело побеждает публицист; дневник Валли, тирады Цезаря — все

[28] См. «Историю немецкой литературы», том II. М., 1963, стр. 156.

Карл Гуцков
По литографии Вейнгольда, 1844

это прямые теоретические высказывания, убивающие художественную действенность романа.

Но в свое время общественный резонанс «пресловутой» Валли, как назвал ее Энгельс [29], был благодаря актуальности тематики колоссален. В полицейских донесениях сообщали, что книгу раскупают по тройной цене, что Гуцкова сравнивают с Лютером — основателем новой религии.

Менцель разражается громовыми статьями против «посрамления христианства и нравственности»; Фридрих Вильгельм IV читает «Валли» и делает собственноручную надпись об ее изъятии; газетам воспрещается даже упоминать об этой книге; автор привлекается к суду, который выносит постановление о сожжении романа и аресте Гуцкова.

В тюрьме он заканчивает второй роман «Серафина» («Seraphine», 1837). Это произведение уже в меньшей степени отягчено философско-религиозными проблемами. Центр тяжести в образе сентиментальной и набожной героини, «ангела», которого «разорванный и мятежный» возлюбленный «лишает неба».

После скандала с «Валли» в 1835 г. атмосфера вокруг «Молодой Германии» все сгущается. Менцель доносит о «богохульстве и беспутстве» ее членов и грозит «раздавить змею ногой». Гуцков и Винбарг отвечают злыми памфлетами. В правительственных кругах нарастает тревога по поводу «безбожной секты». Меттерних объявляет «немецкую литературу послед-

[29] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 279.

него времени — европейским скандалом». 10 декабря 1835 г. Союзный сейм издает указ о запрещении как нынешних, так и будущих произведений младогерманцев за «стремление ниспровергнуть законный порядок, религию и нравственность». Гейне, никак не связанный с «Молодой Германией», попал в список как обязательный вождь всякой оппозиции. Берне, не фигурировавший в проскрипционном списке, тотчас же заявляет о своей солидарности с младогерманцами: «Мы все соучастники, вся Германия, вся немецкая молодежь оскорблена в этих пятерых, потому все мы, в ком есть еще капля молодой крови, должны примкнуть к ним, дабы союз „Молодой Германии" все ширился».

Но призыв этот не был услышан. Тотчас после постановления посыпались заявления о непричастности к осужденному направлению. С полной очевидностью обнаружилась идеологическая несостоятельность писателей «Молодой Германии»: кроме Гуцкова и Винбарга, все остальные капитулировали перед полицейской властью.

Роль «Молодой Германии» как некоего целого, как литературного течения была кончена. В конце 1830-х годов даже полицейские агенты доносят, что «Молодая Германия» сошла с политической и литературной арены, что она дискредитирована в общественном мнении.

Ее прогрессивная роль в первую половину 1830-х годов была несомненна. В «гнетущее время», как назвал Винбарг эти годы, писатели «Молодой Германии» были носителями борьбы с реакцией во всех областях жизни и искусства. Они насытили литературное произведение актуальным содержанием, отвергли «частную» тематику и попытались разрешить стоявшие перед ними идейно-общественные проблемы. Они искали реалистических средств отображения жизни, и этим определяется их место в истории немецкой литературы. Прав был Герцен, говоря, что «...„Юная Германия", в своем „прекрасном высоко" *теоретически* освобождала отечество и в сферах чистого разума и искусства покончивала с миром преданий и предрассудков»[30]. Но художественная практика младогерманцев резко отстала от их теоретических положений. Трагедия была в том, что в период, когда шла ломка отживших форм феодализма, они остановились на полпути: мелкобуржуазный либерализм закрыл перед ними перспективу будущего. В их творчестве отразилось лицо либерального буржуа на раннем этапе оппозиционного движения, его борьба с умозрением, стремление к действию и наряду с этим присущее немцу того времени чисто теоретическое осмысление жизни.

Исторически закономерно, что в условиях перехода немецкой буржуазии к активной политической борьбе в 1840-х годах «Молодая Германия» стала объектом ожесточенных нападок. Ее прогрессивная деятельность не отрицается, но ощущается как пройденный этап. Именно это отношение к ней запечатлено в известных словах Энгельса из статьи 1842 г.: «Особенно тот, кто воспроизводил в своем собственном сознании последние ступени развития германского духа, вероятно, когда-нибудь и относился с особой симпатией к произведениям Мундта, Лаубе или Гуцкова. Но с тех пор литературное движение пошло энергично вперед, оставив далеко позади это направление, и пустота большинства младогерманцев обнаружилась с ужасающей очевидностью»[31].

Боевой лозунг тенденциозности искусства, с которым вслед за Берне выступала «Молодая Германия», считается уже устаревшим. Пруц прямо говорит: «В 30-е годы литература имела тенденцию, теперь она хочет

[30] А. И. Герцен. Былое и думы.— Собрание сочинений в 30 томах, т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 444.

[31] Ф. Энгельс. Александр Юнг. «Лекции о современной литературе немцев».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 479.

иметь характер»[32]. Случайным группировкам «Молодой Германии» противопоставляется политическая дифференциация. Пруц пишет: «30-е годы создали кружковщину, современная литература распределяется по партиям и, между прочим, по совершенно тем же партиям, на какие начинает разбиваться наша общественная жизнь»[33]. В литературе 1840-х годов растет борьба за реализм, и передовой орган младогегельянцев, журнал «Галлеские ежегодники», выступает с резкой критикой «Молодой Германии»: «Все эти писатели (Лаубе, Мундт, Гуцков, Винбарг) провалились со своей попыткой в художественной форме романа описать возникновение новой эпохи, политическое воспитание народа... То, что они описывали, были фантазии, а не действительность, потому что они не стояли на реальной почве. Писатели „Молодой Германии" выдумывают ту жизнь, которую они хотят изображать»[34].

Во имя простоты и ясности реалистического описания отвергается искусственно напыщенный стиль младогерманцев, риторичность и вычурность строго осуждаются в ряде статей Мейерна, Цезена и других на страницах «Галлеских ежегодников».

В этих новых условиях продолжают свою литературную деятельность Лаубе, Мундт и Гуцков.

Во вторую половину 1830-х годов Лаубе писал мало; после отмены в 1842 г. постановления о писателях «Молодой Германии» он возвращается к литературе, но уже как драматург.

Немецкий театр этого времени находился в упадке; полицейский надзор и опека придворных интендантов привели к самым печальным результатам. В начале 1840-х годов все громче звучат старые лессинговские жалобы на отсутствие национального театра.

Между тем, в связи с нарастанием политической борьбы повышается общественная роль театра; современные критики пишут, что «все тянутся к театру», и объясняют это тем, что «драма — это вступившая в действие совесть нации». Десятилетие 1840—1850 становится периодом расцвета драматургии.

Интерес к драматургии проявился у Лаубе очень рано; уже его первые рецензии в начале 1830-х годов обнаруживали знакомство со сценой и предвещали будущего драматурга. Но в истории немецкого театра больше сохранилась память о Лаубе-режиссере, авторе ряда ценных трудов о немецком театре, нежели о Лаубе-драматурге. Начиная с середины века, он на протяжении 15 лет занимал пост директора венского Бургтеатра, долгие годы был руководителем Лейпцигского и Венского городских театров. Неслыханным для того времени было уже одно то, что во главе крупнейшего придворного театра стоял недворянин, а Лаубе сумел к тому же добиться независимости в составлении репертуара.

В «Письмах о немецком театре» («Briefe über das deutsche Theater»), печатавшихся в 1846 г. на страницах «Всеобщей Аугсбургской газеты», Лаубе ратует за создание национального театра: «Театр стал национальным делом, судьей театра стала широкая публика». В борьбе за идейный репертуар он систематически отучает публику от «сладкой каши», ставит Шекспира, Гюго, французские комедии.

Лаубе принадлежит заслуга ориентации немецкого театра XIX в. в сторону сценического реализма; он ведет упорную борьбу с традициями Веймарского театра и «скульптурной статичности» спектакля противопоставляет динамичность и естественность. «Молодая Германия» чрезвычайно высоко ценила реалистическую манеру игры актера Зейдельмана,

---

[32] R. Prutz. Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart. Leipzig, 1847, S. 322.

[33] Там же, стр. 323.

[34] «Hallische Jahrbücher», 1839, № 78, S. 623—624.

которую Гуцков называл «воинствующим протестом против окутанного туманом романтизма». Лаубе, восхищаясь отсутствием в его игре «классического ритма», патетики и декламации, воспитывает актера в реалистических правилах игры, требует четкого, психологически правдивого сценического образа, смысловой выразительности речи.

Лаубе-драматург учится у режиссера и к созданию драмы подходит во всеоружии театрального опыта. Отличное знание сцены и уменье создать чисто театральную выразительность обеспечивают его драмам успех.

У Скриба и Сарду заимствует он искусство напряженной интриги, уменье театральными эффектами замаскировать психологическую бедность; но он лишен способности эмоционально заразить зрителя. «Театральным плотником» удачно называет его историк театра Бультгаупт.

Драмы Лаубе 1840-х годов, в каком бы облачении они ни представали, по существу однотемны. Авантюрист Мональдески в одноименной драме («Monaldeschi oder der Abenteurer»; 1845), Струензе — человек из народа, ставший датским министром («Struense», 1847), юноша Шиллер в драме «Ученики Карловой академии» («Die Karlsschüler», 1847) — все это разные варианты вольнолюбивого героя в борьбе с враждебным миром.

Наибольший интерес представляет драма о Шиллере. В истории немецкой литературы Лаубе видел национальную историю Германии и в судьбе ее великих поэтов — выражение национального духа. Его привлекла тема драматизации решающего эпизода из жизни молодого Шиллера — его бегства из Вюртемберга, но он сразу столкнулся с непреодолимой трудностью: «бегство было концом некоего эпизода,— пишет он,— но не было драматическим заключением». Ради создания последнего Лаубе пошел на произвольное изменение исторических дат: приурочил состоявшуюся ранее постановку «Разбойников» к моменту бегства Шиллера. Герцог узнает о существовании трагедии и прочитывает ее во время хода действия, и отсюда вырастает основной конфликт и вытекает заключение.

Лаубе стремится создать широкий бытовой фон, рисует ряд не лишенных юмора жанровых картинок из жизни Вюртембергского двора, выводит выпукло очерченного пиетиста-тюремщика Шубарта, придворных из окружения герцога, учеников Карловой академии. Черты благородства и гуманности он придает возлюбленной герцога — Франциске фон Гогенгейм, превращая ее в покровительницу «неистовых» учеников Карловой академии. Наряду с этим он осложняет драму вымышленной интригой между Шиллером и незаконной дочерью герцога, названной им по имени героини ранних стихов Шиллера, Лаурой.

Но центральный образ не удался Лаубе, несмотря на обилие цитат из произведений молодого Шиллера, включая даже не написанного еще в это время «Дон Карлоса». Смесь условного пафоса и слезливости, энтузиазма с сомнениями в себе и своем таланте характерны для младогерманского героя, но не для Шиллера; недаром Рихард Вагнер, похвалив развитие интриги, иронически спросил Лаубе, не считает ли он, что для изображения Шиллера надо иметь «хоть что-нибудь от гения Шиллера».

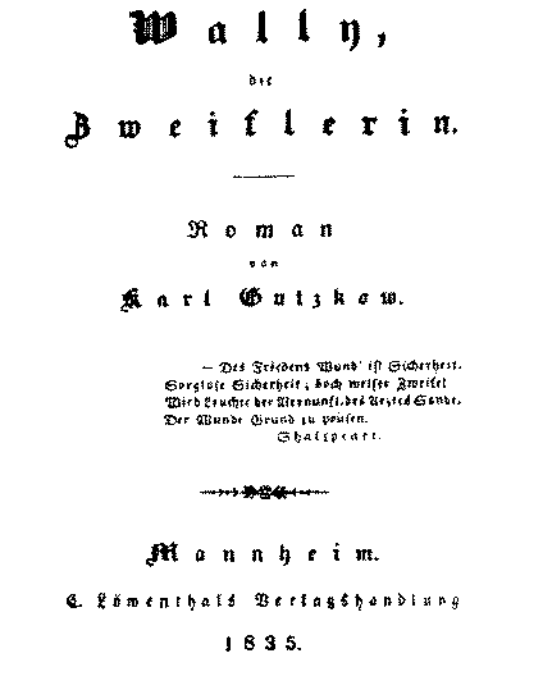
Художественно убедительнее образ деспотического герцога, носителя цезаристских тенденций, пытающегося остановить движение времени. Поняв опасность «Разбойников» для «мира законов», провозгласив, что «драма и ее автор достойны палача», герцог в очень яркой сцене с Франциской — заступницей Шиллера — требует от нее, чтобы она не мешала ему «быть монархом», и исторически обосновывает свою позицию. Лаубе вкладывает в уста немецкого князя XVIII в. доктрины исторической школы права, заставляет ссылками на американскую революцию, на повсе-

местное распространение «губительных идей», на реформы Иосифа II мотивировать свой деспотизм, свою обязанность стоять на страже «старого права».

Несмотря на очевидную модернизацию, каждое слово в этом длинном монологе обличало страх уже сознающего свое бессилие властителя, и сцена таила в себе большую революционизирующую силу.

Поэтому явным ослаблением драматической напряженности является последующий диалог между герцогом и Шиллером, где новоявленный Дон Карлос — Шиллер пытается переубедить тирана и молит его «положить начало новой эры в искусстве и литературе». Лишь убедившись в непреклонности Карла Евгения, Шиллер решается бежать.

Развязкой служит письмо Дальберга с извещением о «всенародном» успехе «Разбойников». Так осуществляет Лаубе свой замысел заставить «голос народа зазвучать против голоса деспотизма». И голос народа побеждает, герцог приказывает прекратить преследование беглеца и признается: «Мой мир хоронят под победные клики нового поколения».


Wally,
die
Zweiflerin.

Roman
von
Karl Gutzkow.

— Des Friedens Wunde ist Sicherheit,
Sorglose Sicherheit; doch meistes Zweifel
Wird Leuchte der Vernunft, des Argwohn Sonde,
Der Wunde Grund zu prüfen.
Shakspeare.

Mannheim.
C. Löwenthal's Verlagshandlung
1835.

Титульный лист первого издания романа Гуцкова «Валли сомневающаяся»

Недостаток психологической мотивировки превращения тирана в философа искупается идейной значимостью этого превращения.

Драма имела большой успех. В год революции она была поставлена в Вене в присутствии короля, и Лаубе пишет, что «зрители вели себя как якобинцы.., хотя совсем ими не были»; но современные критики едко отмечали, что восторженный прием был скорее оказан герою драмы, нежели ее автору.

После революции 1848 г. в драматургии Лаубе все резче проявляется тенденция к примирению. Он уже придерживается взгляда, что показ развития, изменения жизни не годится для сцены, так как «публика разбивается на партии». Теперь он, хотя и продолжает драматизировать политические конфликты в таких драмах, как «Граф Эссекс» («Graf Essex», 1856), «Монроз» («Montrose, der schwarze Markgraf», 1859 — из времен Кромвеля), «Наместник Бенгалии» («Der Statthalter von Bengalien», 1868 — на материале министерского кризиса в Англии XVIII в.), но разработка этих конфликтов чрезвычайно поверхностна.

Как драматург Лаубе вскоре теряет всякое значение, натуралисты уже воспринимают его драмы как «антикварные».

В 1860-х годах Лаубе пишет роман из истории Тридцатилетней войны — «Немецкая война» («Der deutsche Krieg», 1865—1866). Документально точное воспроизведение богатого исторического материала, наряду

с обилием выдуманных приключений, не спасает этого романа, представляющего собой цепь идейно не связанных исторических эпизодов.

Место Лаубе в истории немецкой литературы определили не эти позднейшие произведения, а его литературная деятельность 1830-х годов.

То же можно сказать и о Мундте, который еще в начале 1840-х годов обратился к исторической тематике и создал ряд произведений из различных эпох. «Томас Мюнцер» («Thomas Münzer», 1841), «Борьба за Черное море» («Kampf um das Schwarze Meer», 1855), Робеспьер («Robespierre», 1859) представляют собой беллетризованные исторические очерки, написанные образно и занимательно, изобилующие историческими портретами и анекдотами. Выдержанные в духе мелкобуржуазного либерализма, эти очерки, несмотря на значительность темы, свидетельствуют лишь о том, что от былого задора младогерманцев ничего не осталось.

Прочное место на немецкой сцене завоевал в 1840-х годах Гуцков. Он после указа сейма не сдался, и дневник, который он вел в тюрьме, показывает, что писатель остался верен своим убеждениям. В условиях внешне затихшей, но по существу все углубляющейся борьбы с реакцией растет его политическая оппозиционность. С 1838 г. он редактирует «Немецкий телеграф», где с 1839 по 1843 г. сотрудничает Энгельс.

В статьях этого времени Гуцков много пишет о народе, требуя, чтобы борьба велась во имя народа и была подчинена его интересам. Но его взгляды на народ глубоко ограничены. Как истый немецкий буржуа, он боится якобинских методов борьбы, отвергает революционное насилие, видит в народе «слепую массу», нуждающуюся в руководстве и просвещении. Отсюда его убеждение в превосходстве «образованных» над народом, в ведущей роли интеллигенции. В связи с этим еще острее, чем прежде, становится его борьба за литературу как средство политического воспитания: «Мой Эмиль,— пишет он, используя образ Руссо,— воспитывается для государства, для партии» [35].

В эти годы углубляются и антиклерикальные настроения Гуцкова. В 1838 г. выходит его памфлет «Красный колпак и клобук» («Die rote Mütze und die Kapuze», 1838), направленный против католической реакции. Несомненный интерес представляет его роман «Блазедов и сыновья», снабженный подзаголовком «комический роман» («Blasedow und seine Söhne, ein komischer Roman», 1838). Это история «беспокойного» пастора, находящегося не в ладах с консисторией и крайне своеобразно воспитывающего своих четырех сыновей. Его считают сумасшедшим и лишают сана. В основе этой сатиры на духовенство, педагогов, дворян и армию лежит, как отметил Энгельс, «идея о современном Дон-Кихоте». Таков, очевидно, был замысел Гуцкова, но, как говорит Энгельс, хотя «второстепенные персонажи... ситуация и язык великолепны», «исполнение местами неудачно» [36]. Неудача происходит от того, что Гуцков злоупотребляет элементами карикатуры в изображении главных персонажей, а противоречия между представлениями героя и реальной действительностью подает не столько в сатирическом, сколько в грубовато комическом свете.

В 1840-х годах демократические настроения Гуцкова усиливаются. В «Письмах из Парижа» («Briefe aus Paris», 1842) он уже говорит о росте социальной борьбы и о социальных контрастах.

Как и у Лаубе, интересы Гуцкова в этот период сосредоточены на драме. Первую свою драму «Нерон» («Nero», 1835) он написал еще в юности; это была сатира на эстетствующего баварского короля Людвига I. Вторая его трагедия «Царь Саул» («König Saul», 1838) направлена против духовенства.

---

[35] K. Gutzkow. Werke, Bd. IX, S. 74, 25.

[36] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 298—299.

В 1840-х годах драмы Гуцкова настолько популярны, что он становится официальным драматургом при Дрезденском придворном театре.

Первая драма, с которой он выступил в этот период и относительно которой заявил, что «15 июня 1839 г. новая молодая литература вошла в театр» — «Ричард Севедж» («Richard Savage, der Sohn einer Mutter», 1839). Это драматизованная биография английского поэта XVIII в. Незаконнорожденный сын некой знатной дамы, Севедж добивается общественного признания и любви матери — лицемерной английской аристократки, носительницы феодально-сословных предрассудков. Трагедия незаконнорожденного ребенка перерастает из семейного в социальный план. Кончается трагедия мелодраматической сценой признания Севеджа и смертью матери и сына. Действие сопровождается сатирическим комментарием Ричарда Стиля — известного издателя сатирико-нравоучительных журналов, который играет в пьесе Гуцкова роль резонера и в последней сцене подводит итоги: «Глядите, время и нравы, вот ваши жертвы. Да падут оковы предрассудков!» Так восприняли драму и современники. Гервег писал Гуцкову: «Ваша драма — жестокое обвинение наших социальных условий».

Тема гибельности предрассудков, обильно сдобренная чувствительностью, является содержанием драмы «Вернер, или сердце и свет» («Werner oder Herz und Welt», 1842), где в центре — душевный конфликт героя, ради карьеры изменившего своей юношеской любви. Сам Гуцков говорил, что эта драма построена на «диалектике чувств».

Подзаголовком «политическая трагедия» снабжает Гуцков драму «Паткуль» («Patkul», 1843), историю лифляндского дворянина XVII в., демократа и пламенного патриота, ставшего жертвой придворных интриг. Здесь, как и в «Севедже», острота протеста ослабляется моралистическим моментом, и прав Энгельс, говоря: «Мы требуем большего идейного содержания, чем его можно найти в либеральных фразах Паткуля или в мягкой чувствительности Вернера» [37].

В поисках героического сюжета Гуцков обращается к русской истории и пишет трагедию «Пугачев» («Pugatscheff», 1847) [38]. Крайне свободно обращаясь с материалом, он допускает ряд исторических неточностей, как, например, личное свидание Екатерины с Пугачевым в Казани, назначение главнокомандующим Орлова, захват Пугачева «орловскими офицерами» в пещере под Казанью и т. д. Обычно он жертвует фактической стороной ради создания эффектных мелодраматических сцен, но в одном случае отклонение от исторической истины вызвано принципиальными соображениями. Пугачев в драме Гуцкова становится самозванцем случайно: казаки тянут жребий, и он падает на Пугачева. Гуцков явно стремится подчеркнуть этим всенародное недовольство, готовность каждого стать на защиту «неслыханно страдающего народа». И на протяжении всей драмы усилия его направлены на то, чтобы показать Пугачева народным героем, «ниспосланным свыше, дабы человек более не преклонял колен перед человеком»; он призван «стереть каинову печать крепостничества с лица раба».

Но в то же время Гуцков допускает искажение образа Пугачева, так как неожиданно вводит душевный конфликт «мстителя за народ», сознающего себя «обманщиком». Он ставит Пугачева на «распутье между истиной и ложью», показывает, что он страдает из-за своего перевоплощения, т. е. наделяет его чертами младогерманца, страдающего раздвоением личности.

---

[37] Ф. Энгельс. Александр Юнг. «Лекции о современной литературе немцев».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 481.

[38] Т. П. Ден. Драма К. Гуцкова «Пугачев».— Сб. «Международные связи русской литературы». М.— Л., 1963.

Этот мотив еще усилен при помощи вымышленной любовной интриги. Верного жене Пугачева казаки под угрозой отпадения вынуждают жениться на ненавистной ему девушке; это вносит фальшиво сентиментальные черты в образ героического руководителя восстания.

Противоречивость политических взглядов Гуцкова сказывается в том, что, с одной стороны, всемерно усиливая роль Пугачева как «освободителя народа», он, с другой,— идеализирует образ Екатерины, карающей виновника народных бедствий Чернышева (почему-то названного в драме Чемичевым) и милующей Перфильева, в действительности казненного вместе с другими пугачевцами.

Несмотря на серьезные недостатки, драма Гуцкова исполнена пафоса свободолюбия и накануне революции была встречена одобрительно.

В 1918 г. она была переведена на русский язык.

Особое место в драматургии Гуцкова занимает трагедия «Уриель Акоста» («Uriel Acosta», 1847) — лучшее из всех его произведений, вершина его драматургического творчества. Подготовкой к этой трагедии служила ранняя новелла «Амстердамский саддукей» («Der Sadduzäer von Amsterdam», 1834), в которой был уже намечен конфликт между фанатизмом и свободой совести. Уриель Акоста — историческая личность, мыслитель XVII в., еврей, опубликовавший в 1624 г. научный трактат «Исследование традиций фарисеев». Он был обвинен в ереси и стал жертвой жестоких преследований. Его автобиография, в конце XVIII в. переведенная на немецкий язык, была главным источником Гуцкова, который искусно осложнил идейный конфликт любовными и семейными мотивами и создал ряд эффектных мелодраматических ситуаций.

Центральный конфликт вырастает из борьбы мысли и веры и превращается в пламенную защиту права свободно мыслить. Монологи Акосты проникнуты высоким пафосом и гневным протестом против церковного гнета. С большим мастерством рисует Гуцков фанатиков — раввина Де Сантоса, 90-летнего, умудренного жизненным опытом старца Бен Акибу, олицетворяющего неподвижность религиозной догмы и осуждающего «безумную жажду знания». Наряду с ними Гуцков выводит и просвещенных членов общины, идейно близкого Акосте ученого Де Сильву и эстетствующего купца Манассе, которые, однако, один в силу своей общественной пассивности, а другой из личных выгод примыкают к врагам Акосты.

Отлученный от синагоги, проклятый раввинами, всеми отвергнутый Акоста соглашается отречься от своих убеждений и подвергнуться связанным с этим унизительным обрядам. Гуцков подробно рисует его внутреннюю борьбу, мотивируя отступничество преданностью слепой матери, любовью к невесте. Но в Акосте побеждает мыслитель-борец, и словами Галилея «все же вертится она» он в последнюю минут отказывается от вынужденного отречения.

Символическое значение имеет мелькающий как в новелле, так и в трагедии образ мальчика Спинозы, ученика Акосты, который задуман как будущий исполнитель его дела.

Протест против порабощения мысли, стойкая борьба за свободу совести звучали накануне революции 1848 г. с особой силой. Сжатость построения и благородная патетика в духе Шиллера обеспечили этой драме огромный сценический успех.

Для первой постановки понадобилось разрешение короля, он дал его, но с оговоркой, что не считает эту драму «приобретением для сцены». Он ошибся, так как «Уриель Акоста» совершил победное шествие по всем европейским сценам. В России «Уриель Акоста» имеет долгую сценическую историю и прочно вошел в репертуар советского театра [39].

[39] См. ст.: А. Дымшиц. Карл Гуцков и его «Уриель Акоста». Послесловие к кн.: К. Гуцков. Уриель Акоста. М., 1956. См. также «„Уриель Акоста". Трагедия

Драматический диапазон Гуцкова очень широк. Наряду с политическими и историческими трагедиями он пишет сатирические комедии. В пьесе «Косица и меч» («Zopf und Schwert», 1874), драматизованном историческом анекдоте, по технике близком Скрибу, сатирически развенчивается прусский король Фридрих Вильгельм I. «Король-спартанец» предстает в виде невежественного и грубого семейного тирана. Насколько эта комедия была типична, можно судить по тому, что в Вюртемберге в ней усмотрели пасквиль на местного князя.

Своеобразным литературно-сатирическим бурлеском является комедия «Прообраз Тартюфа» («Das Urbild des Tartuffe», 1844). Используя мольеровских персонажей, Гуцков живо и остроумно рисует интриги, разыгравшиеся в XVII в. вокруг постановки «Тартюфа». Прозрачные намеки на немецкие цензурные порядки придавали этой пьесе политическую окраску, превращая ее в наглядный пример судьбы писателя в абсолютистском государстве.

После революции 1848 г. Гуцков, вместе со всей либеральной немецкой буржуазией, утрачивает боевой пыл.

Показательно, что былой заклятый враг филистерства, он на протяжении 10 лет издает журнал «Беседы у домашнего очага» («Unterhaltungen am häuslichen Herd», 1852—1861) — любимое чтение немецких мещан.

В эти годы он возвращается к увлечению своей юности — роману. Но между новым типом романа, который он создает, и младогерманским романом 30-х годов лежит важный период в развитии немецкого романа, связанный с демократическим подъемом 40-х годов. В этот период роман приобрел социальную остроту, отвечал на актуальные вопросы современности. Но эта эволюция не коснулась старого вождя «Молодой Германии» Гуцкова, и по сравнению с романом 40-х годов его многотомные произведения, вышедшие на протяжении 1850—1860-х годов, были шагом назад. В романе «Рыцари духа» («Die Ritter vom Geist», 1850—1852) он ставит себе культурно-историческую и политическую цель: хочет создать энциклопедическую эпопею о революционной и послереволюционной Пруссии, предпринять, как он пишет, «далекое странствие», дать исчерпывающую картину современной жизни, о которой можно было бы сказать: «Тут весь мир».

Для этого традиционные формы изложения кажутся ему непригодными, и он создает новую эстетическую формулу: «роман сосуществования» (Roman des Nebeneinander), который, по его замыслу, должен заменить прагматический «плоскостной» роман. Он стремится к тому, чтобы цепь описаний и исторических эпизодов комплексно отражала все идейные явления, чтобы роман стал широким полотном, на котором одновременно зафиксированы политические, религиозные, научные и литературные течения.

Но бесчисленное количество перебивающих друг друга и скрещивающихся между собой линий повествования приводит к хаотичности построения, к огромным длиннотам, перескакиванию от одного сюжета к другому. Роман состоит из множества интриг и дискуссий. И как в ранних романах младогерманцев, персонажи ведут бесконечные диспуты, спорящие высказывают самые разнообразные точки зрения. Все это нагромождение интриг, приключений и разговоров понадобилось Гуцкову для утверждения лишенного всякого реального значения лозунга «торжество духа». Весь этот грузный аппарат он приводит в движение, чтобы доказать, что никакие социальные учения, ни социализм, ни «индустриа-

---

Гуцкова. Спектакль Государственного ордена Ленина Академического Малого театра». М., 1940.

лизм», ни демократизм не могут уничтожить общественное зло. Эти течения воплощены в образах спятельного реформатора, предпринимателя-практика американского типа и «социалиста», каким себе его представляет Гуцков. Все они к концу романа равно терпят крушение.

Гуцков очень четко формулирует свое идейное задание: «В дни 1849 г., в период, когда господствовали вражда и преследование, озабоченный взгляд страстно искал у разных людей общих признаков благородного и гуманного мироощущения... и рука поэта сплетает цветочную цепь и заменяет ненависть любовью».

Это значит, что в своем романе Гуцков провозглашает спасением мира внеклассовое объединение «рыцарей духа», которые «силой любви и идеи» устранят все социальные противоречия. Эти отвлеченно идеалистические установки привели к замене классовой борьбы фальшиво-сентиментальной дружбой представителей разных классов.

Гуцков ставит «рыцарей духа» на службу «свободы», но еще бóльшая, нежели в 1830-е годы, расплывчатость и туманность этого термина не только лишает его в послемартовской Германии всякого реального содержания, но и придает утопическим иллюзиям Гуцкова почти комический характер.

Политической слепоте, проявившейся в «Рыцарях духа», соответствует наивный утопизм в романе «Римский волшебник» («Der Zauberer von Rom», 1858—1861). Гуцков и тут ставит перед собой поистине гигантскую задачу: описать те сложные пути и средства, при помощи которых католическая церковь обеспечивает свое господство. Он превращает свой роман в изображение цепи преступлений и интриг из истории Ватикана, развертывает картины борьбы папства с светской властью, не жалеет красок для описания жестоких преследований, вводит теоретические рассуждения на тему о прозелитизме, безбрачии, смешанных браках и т. д.

В заключение последний папа, Бонавентура, движимый «человечностью и чистой любовью», передает реформу церкви в руки Собора и осуществляет объединение народов и религий.

Таков был ответ былого вождя «Молодой Германии» на новые, возникшие после революции 1848 г. проблемы классовой борьбы, на воцарившуюся в Германии политическую и клерикальную реакцию.

Последним произведением, в котором Гуцков пытается еще отстаивать свои идеалистические теории, был педагогический роман «Сыновья Песталоцци» («Die Söhne Pestalozzis», 1870).

В обстановке после франко-прусской войны 1871 г. оптимистические иллюзии уже не были возможны, и в романе «Новые Серапионовы братья» («Die neuen Serapionsbrüder», 1877) Гуцков возвращается к ставшей архаической схеме ранних романов Лаубе — собирает в берлинском кафе старых гофмановских героев и заставляет их произносить желчные пессимистические речи на тему о «гибели духа» и «пагубном» росте пролетариата и материализма. Через год после выхода этого романа Гуцков умирает.

Недолгой была общественно-литературная роль «Молодой Германии», которую Белинский назвал «дружиной энтузиастов свободы» [40]. В 1830-е, а в лице Гуцкова и в 1840-е годы, она действительно, хотя и недостаточно целеустремленно, боролась за свободу, а в своей литературной практике делала первые попытки реалистического отражения действительности. Это определило ее место в истории немецкой общественной мысли и немецкой литературы.

---

[40] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 13 томах, т. XI, М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 577.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ

БЮХНЕР

Георг Бюхнер (Georg Büchner, 1813—1837) жил только двадцать четыре года, а все свои художественные произведения написал в течение двух лет. Тем не менее его вклад в европейскую литературу чрезвычайно значителен. Революционный деятель, пришедший к литературному творчеству от активной политической борьбы, он был одним из немногочисленных крупных реалистов в немецкой литературе XIX в.

Георг Бюхнер родился 17 октября 1813 г. в Годделау, близ Дармштадта (герцогство Гессенское), в семье доктора медицинских наук Эрнста Бюхнера. Младшие братья Бюхнера также стали впоследствии довольно заметными деятелями. Один из них, Людвиг Бюхнер (1824—1899), был известным философом, вульгарным материалистом, автором книги «Сила и материя» («Kraft und Stoff», 1855). Другой брат, Александр Бюхнер (1827—1904), известный историк литературы, мемуарист и новеллист. Их сестра, Луиза Бюхнер (1821—1877), известна как писательница. Мать Бюхнера была немецкой патриоткой, поклонницей Кернера, отец был поклонником Наполеона, что, впрочем, отнюдь не сделало его радикально мыслящим человеком и не помешало ему впоследствии отказаться от своего старшего сына Георга, когда тот стал «государственным преступником».

Политический радикализм Бюхнера складывается в годы его пребывания в Дармштадтской гимназии (1823—1831), особенно в самые последние годы, под влиянием Июльской революции во Франции. У Бюхнера рано появляется отрицательное отношение к рутинной гимназической науке, которую он называет «мертвым хламом». Его товарищи по гимназии рассказывали впоследствии, что, еще находясь в младших классах, Бюхнер стал атеистом. От неоформленного политического энтузиазма он переходит к мысли о необходимости революционного действия. Эта мысль облекается в античные образы — современность должна породить своих Муциев Сцевол, думает Бюхнер. В речи, произнесенной при выпуске из гимназии и посвященной теме самоубийства Катона Утического, он отвергает христианскую точку зрения и оправдывает самоубийство Катона, который не смог пережить падения Римской республики и победы Цезаря. Катон для него «огромный непостижимый колосс, высоко поднявшийся над уровнем своего времени и даже вообще над человеческим уровнем».

В гимназии Бюхнер прилежно занимается естественными науками, а также новыми языками, по преимуществу итальянским. Он знакомится с современной литературой, особенно с Тиком и Брентано, Гюго и Мюссе. Значительно позже он даже переводит сцены из драм Гюго «Лукреция Борджиа» (III, I) и «Мария Тюдор» (II, I). Еще в гимназии он начинает отдавать предпочтение перед остальными литературными явлениями Шекспиру, Гомеру, Гете и народной поэзии.

Около 1828 г. написаны ранние еще подражательные стихи Бюхнера «Лучшей матери», «Тленность», «Ночь». Их основной мотив — губящая сила времени — развертывается на фоне традиционных романтических аксессуаров: старинной башни, в которой летают летучие мыши и филины и завывает ночной ветер, и т. п. Бюхнер после этих стихов надолго прекращает поэтическую деятельность, возвращаясь к ней лишь в 1835 г.

После окончания гимназии Бюхнер изучает медицину и естественные науки в Страсбурге. Пребывание во Франции, только что пережившей революцию, было для него хорошей политической школой. Бюхнер вступает в соприкосновение со средой, которая способствует его политическому созреванию: позже это обогащение французским революционным опытом высоко поднимало его над соратниками по гессенскому движению, питавшимися только провинциальным общественным опытом своего княжества. Здесь же, в Страсбурге, Бюхнер внимательно изучает историю французской революции 1789—1794 гг.

В 1833 г. он возвращается на родину и начинает изучать в Гессене историю и философию. В это же время он переходит к практической революционной деятельности в Гессенском герцогстве.

В результате усилившегося общественного подъема и начавшегося наступления реакции в начале 30-х годов распадается либеральное оппозиционное движение, от него обособляется демократическое крыло. Одним из руководителей гессенского демократического движения был пастор Фридрих Людвиг Вейдиг (Friedrich Ludwig Weidig, 1791—1837), директор школы в Бухбахе, дядя В. Либкнехта. В 1832 г. в Штутгарте организуется буршеншафт, в котором участвуют лица, вошедшие впоследствии в созданное Бюхнером тайное общество. С октября 1833 г. Вайдиг издает периодический орган «Светоч и пояснитель для Гессена, или самооборона гессенцев» («Leuchter und Beleuchter für Hessen oder der Hessen Notwehr»). Подготовляются кадры для тайного общества. Оно было организовано Бюхнером в марте 1834 г. и называлось «Обществом прав человека».

Кроме руководителей — Бюхнера и Вейдига, в обществе участвуют журналист Август Бекер, по прозвищу Красный Бекер, Густав Клемм (оказавшийся предателем), Герман Трапп, Карл Миннигероде, Шюц, Фабер, Шнайдер и др. В конце марта 1834 г. одновременно с пятым выпуском «Светоча» выходит написанная Бюхнером брошюра-прокламация «Послание гессенским крестьянам» («Hessiche Landbote»). Эпиграфом прокламации был лозунг «Мир хижинам, война дворцам!» («Friede den Hütten, Krieg den Palästen»). Лозунг был заимствован из писем Шамфора, который в свою очередь взял его из переработки «Разбойников» Шиллера, сделанной в годы Французской революции,— из драмы Лемартельера «Роберт, атаман разбойников» («Robert, chef des brigands», 1791).

В своей прокламации Бюхнер не провозглашает отвлеченного требования свободы, а требует выведения народа из состояния материальной нужды. При помощи цифр он показывает, как государственный механизм гессенского княжества разоряет народ, обрекает его на нищету. «Князь — это голова пиявки, которая ползает по вас, министры — ее зубы, чиновники — ее хвост. Голодные желудки всех благородных господ, которым он раздает высшие места, это кровососные банки на теле страны». Единственным выходом для бедняков является народное восстание, переход к революционному насилию. Бюхнер указывает как на образец на французскую революцию 1789—1794 гг. «Тогда разгневанный народ поднялся во всей силе своей. Он подавил предателей и разбил наемников королей. Юная свобода выросла из крови тиранов, и ее голос потрясал троны и вызывал ликование народов».

Бюхнер смело разоблачает фальшь конституций и свобод, введенных

в некоторых немецких княжествах. «Что же это такое — эти дарованные конституции в Германии? Не более, как пустая солома, из которой зерна вымолотили для себя князья. Что такое наши ландтаги? Это неповоротливые телеги, которые раз-другой могут преградить путь разбойничьим набегам князей и министров, но из них никогда нельзя построить твердыню немецкой свободы. Что такое наши избирательные законы? Нарушение прав человека и гражданина для большинства немцев».

Выступая в качестве поборника материального освобождения масс и противника буржуазно-феодальных конституций, Бюхнер превращается в революционного демократа, борющегося не только против феодальных сил, но и против буржуазии, стремящейся к компромиссу и в лучшем случае не идущей дальше требования гражданской свободы. Бюхнер проповедует народную революцию.

На прокламации отразилась та борьба, которая велась внутри «Общества прав человека». Борьба шла между Вайдигом, который предлагал ориентироваться на интеллигентские слои и своеобразно сочетал умеренные тенденции с путчистскими настроениями, и Бюхнером, считавшим, что нужно опираться на массы бедняков. Вайдиг подверг прокламацию Бюхнера обработке — он заменил всюду слово «богатые» (die Reichen) словом «знатные» (die Vornehmen), смягчил некоторые места, вставил в текст несколько библейских цитат, а также мотивировал ряд положений прокламации Бюхнера дополнительными христианско-религиозными аргументами. Революционная логика Бюхнера перемежается в тексте прокламации более умеренными рассуждениями Вайдига.

Вскоре после выхода прокламации начались преследования членов тайного общества. Первым был арестован в августе 1834 г. студент Карл Миннигероде с пачкой «Посланий гессенским крестьянам». Вскоре были арестованы Вайдиг, Бекер и другие. Бюхнеру удается бежать. Он переходит французскую границу близ Вайсенбурга в марте 1835 г., а затем переезжает в Швейцарию. Он становится доцентом Цюрихского университета по кафедре сравнительной анатомии, а затем занимается историей философии.

После вынужденного прекращения политической деятельности Бюхнер, незадолго до бегства за границу, начинает свою литературную деятельность. Темы его основных произведений тесно связаны с его политическими идеями. Проблемой «Смерти Дантона» является трагедия буржуазной революции, неспособной принести массам полное освобождение от материальной нужды, проблемой «Войцека» — разрушение человеческой природы, совершаемое самим существованием буржуазного общества.

В начале 1837 г. Бюхнер заболевает и умирает 19 февраля 1837 г. Он был похоронен в Цюрихе, на его надгробном памятнике выбиты слова Гервега из стихотворения на смерть Бюхнера о песне, оборванной на полуслове.

Мировоззрение Бюхнера представляет собою явление чрезвычайно своеобразное и вместе с тем показательное для той переходной эпохи. Бюхнер по своим философским и политическим взглядам стоит выше многих современников, не только таких путаных и непоследовательных радикалов, как деятели «Молодой Германии», а также и выше деятелей утопического социализма. Бюхнер признает ведущую роль материального фактора в истории, отвергает мысль о переустройстве буржуазного общества при помощи реформ. Пройдя через знакомство с идеями сен-симонистов о делении людей на трудящихся и паразитов, о необходимости материального освобождения человечества и т. д., он развивает эти идеи далее, признавая необходимость революционного насилия со стороны народных масс. Но, превосходя во многих отношениях современников, Бюхнер не свободен от некоторой ограниченности, заключающейся в фа-

тализме, в отрицании роли личности в истории, что сказалось и на его творчестве.

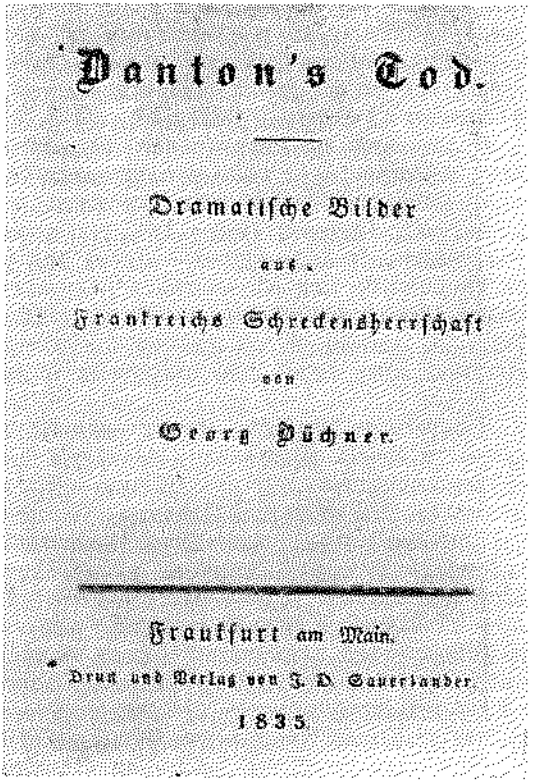
Бюхнер был материалистом по своим философским взглядам. Он интересовался Декартом и Спинозой, в его литературном наследии имеются начатые работы о системах этих двух философов. Но материализм его был механистическим, несколько родственным материализму его младшего брата Людвига Бюхнера. Философский материализм предопределил и детерминизм Бюхнера в общественно-исторических вопросах, и принцип объективного отражения действительности в его эстетических взглядах. Однако философские взгляды Бюхнера значительно менее интересны, чем его общественно-политические воззрения.

Бюхнер иронизировал над слабыми сторонами сен-симонистского учения, над его религиозной оболочкой. Вместе с тем он отмежевывался от младогерманцев, занимая особое положение среди современников. «...Я лично отнюдь не принадлежу к литературной партии Гуцкова и Гейне, к так называемой „Молодой Германии". Лишь при полном непонимании наших общественных отношений можно верить, что посредством текущей прессы осуществим коренной переворот в наших религиозных и общественных идеях» (письмо родным, 1 января 1836 г.) [1]. Бюхнер был убежден в том, что дело преобразования общества решают не кружковые споры и проекты, но материальные факторы. «...Только необходимые потребности широких масс могут привести к изменениям... всякие действия и крики отдельных лиц являются совершенно напрасной и безумной тратой сил... Я никоим образом не впутаюсь в гессенскую кружковую политику и детские революционные шалости» (письмо родным, июнь 1833) [2]. В одном из писем к Гуцкову (1836 г., без даты) он вступает в полемику с младогерманцами, резко отвергая всякие надежды на возможность реформ. «Реформировать общество при помощи идеи, силами образованного класса? Невозможно! Наша эпоха насквозь материалистична; чем прямее приступили бы вы к делу политически, тем скорее достигли бы той точки, когда реформа прекращается сама собой» [3]. Бюхнер отчетливо понимает, что либерализм, чуждающийся масс, не способен на разрешение революционных задач. «Вся революция разделилась на либералов и абсолютистов, но ее должны взять в свои руки массы необразованных и бедняков; отношение между богатыми и бедными есть единственный революционный элемент в мире» (письмо к Гуцкову, 1835 г., без даты) [4]. Однако, при правильном решении вопроса об определяющей роли масс в революции, Бюхнер в силу ограниченности исторических условий неверно определял источник революционности масс и не понимал, в силу каких исторических обстоятельств эта революционность появляется. «А сама широкая масса? Чтобы привести ее в движение, имеются два рычага: материальная нищета и религиозный фанатизм. Народная партия, которая сумеет нажать эти рычаги, победит» (письмо к Гуцкову, 1836, без даты) [5]. Бюхнер, действовавший за десятилетие до широкого подъема рабочего движения в Германии, не учитывал ни самостоятельного значения пролетариата, ни условий капиталистического производства, объединяющих пролетариат. Он под понятием массы объединил все угнетенные слои Германии.

Бюхнер признавал необходимость революционного насилия для преобразования общественного порядка. «Если в наше время что-нибудь может помочь, то только насилие... Упрекают молодежь в склонности при-

[1] Georg Büchner. Werke und Briefe. Wiesbaden, 1958, S. 408.
[2] Там же, стр. 371.
[3] Там же, стр. 411—412.
[4] Там же, стр. 396.
[5] Там же, стр. 412.

бегать к насилию. Но разве мы не живем в постоянной атмосфере насилия?.. Мы сидим в яме, со скованными руками и ногами и с кляпом во рту». Однако для ситуации середины 30-х годов, когда протекала его политическая деятельность, он справедливо считал революцию преждевременной, лишенной необходимых предпосылок. С его стороны вызывают осуждение наивный волюнтаризм и попытки опередить историю, перейти к открытым революционным действиям в неподходящей для этого обстановке. Но при этом Бюхнер впадает в своеобразный фатализм. Это не реакционный фатализм, утверждающий незыблемость наличных общественных отношений, это незрелое революционное мировоззрение, недооценивающее роль субъективного фактора. «Отдельный человек лишь пена на волне, величие — простая случайность, господство гения — кукольная комедия, смешная борьба с железным законом; познать его — высшее, что нам дано, подчинить его себе невозможно».


Danton's Tod.

Dramatiſche Bilder

aus

Frankreichs Schreckensherrſchaft

von

Georg Büchner.

Frankfurt am Main.

Druck und Verlag von J. D. Sauerländer

1835

Титульный лист первого издания драмы Георга Бюхнера «Смерть Дантона»

Против фатализма Бюхнера впоследствии выступил Плеханов, доказывая в борьбе с народниками, что диалектический материализм этого фатализма не разделяет. «Отдельная личность есть лишь пена на поверхности волны, люди подчинены железному закону, который можно лишь узнать, но который невозможно подчинить человеческой воле,— говорит Георг Бюхнер.— Нет, отвечает Маркс, раз мы узнали железный закон, от нас зависит свергнуть его иго...» [6].

В области искусства материалистическое мировоззрение вело к высокой оценке объективного реалистического момента. Бюхнер очень высоко ставил Гете и Шекспира, но мало ценил Шиллера. Среди своих современников он оказался одним из крайне немногочисленных радикалов, высоко ценивших Гете.

В письме из Страсбурга (к родным, 1 января 1836 г.) он отмечает: «Я иду своим собственным путем и остаюсь на поприще драмы, которое не имеет ничего общего со всеми этими спорными вопросами; я рисую свои характеры так, как они, на мой взгляд, созданы природой и историей...» [7]. В другом письме (к родным, 28 июля 1835 г.) он заявляет, что драматург должен быть историком особого рода. Он «вместо характеристик дает характеры, вместо описаний — образы», но «его высшая цель —

[6] Г. В. Плеханов. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю.— Избранные философские произведения в 5 томах, т. I. М., 1956, стр. 691.

[7] Georg Büchner. Werke und Briefe, S. 408.

как можно ближе подойти к истории, как она действительно совершалась» [8]. Образцом реалистического искусства для Бюхнера является Шекспир, именем которого он часто пользуется. «...За исключением Шекспира, все поэты стоят, как школьники, перед лицом природы» (письмо к Гуцкову 11 февраля 1835 г.) [9].

Объективно-познавательная цель реалистического искусства неотделима у Бюхнера от цели революционной. Этим он решительно отличается от большинства европейских критических реалистов своего века. В одном из писем к Гуцкову (март 1835 г.), говоря метафорически о революционном насилии и его орудии — петле для угнетателей, он рассуждает о своем творчестве как об элементе революционной борьбы. «О, если бы случился общий неурожай, и только пенька уродилась бы в изобилии! Это было бы весело, и мы сплели бы тогда хорошего удава. Мой „Дантон" это пока еще шелковый шнурочек и моя муза — переодетый Самсон» [10].

Первым и наиболее значительным произведением Бюхнера является драма «Смерть Дантона» («Danton's Tod», 1835). В письме к Гуцкову, сопровождающем эту посланную ему для напечатания драму, Бюхнер сообщает, что «Смерть Дантона» написана в течение пяти недель (письмо послано в конце февраля). Созданию драмы предшествовало изучение незадолго до того вышедших работ Тьера и Минье по истории Французской революции. Драма была напечатана Гуцковым в приложении к газете «Феникс» в сильно переработанном виде, с большими искажениями. Подобному же искажению драма подверглась в отдельном издании, вышедшем в том же 1835 г. Восстановление ее подлинного текста начинается с появления первого критического издания сочинений Бюхнера, которое предпринял Карл Эмиль Франсоз (1879) [11].

Основная проблема «Смерти Дантона» — исторические противоречия буржуазной революции, неспособной принести народу подлинное освобождение, и трагедия ее вождей, помимо своей воли впавших в заблуждение, отождествивших свои субъективные цели и представления с действительными историческими задачами. В «Смерти Дантона» с наибольшей реалистической глубиной, по сравнению с другими произведениями о французской буржуазной революции, показана противоречивость ее этических принципов, трагедия как ее своекорыстно-эпикурейской программы, так и уравнительно-аскетической.

Основная задача демократической революции должна была заключаться в выведении народа из тягчайшей материальной нужды. Но для решения этой задачи непригодна ни эпикурейская программа Дантона, ни аскетическая — Робеспьера.

Сторонники Дантона требуют от революции прав на радости и наслаждения. «Революция должна кончиться, республика должна начаться. В наших государственных принципах право должно стать на место долга, благосостояние — на место добродетели, защита личности — на место наказания». Для сторонников Дантона римская добродетель утратила свой смысл. Символами нового мира становятся афинские идеалы изобилия чувственных благ. «Мы хотим наших богов, вакханок, олимпийских игр, мелодичных губ; ах, срывающая покровы злая любовь! мы не будем мешать „римлянам" добродетельно сидеть в углу и варить репу, но пусть избавят они нас на будущее время от гладиаторских игр» (слова Камилла Демулена; д. I).

---

[8] Georg Büchner. Werke und Briefe, стр. 399.
[9] Там же, стр. 390.
[10] Там же, стр. 392.
[11] Georg Büchners sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamtausgabe. Frankfurt a. H., Sauerländer, 1879.

Сам Дантон остается скептическим созерцателем среди окружающих его эпикурейцев. Он видит, что реальной изнанкой афинских иллюзий являются роскошь, распущенность и пороки новых собственников, сделавших «республику — спекуляцией, а революцию — ремеслом». Поэтому он не разделяет надежд и восторгов своих единомышленников.

Обреченность и историческая неправота эпикурейского культа дантонистов заключается в том, что этот культ исповедуется своекорыстно, за счет народа, а основная задача революции остается неразрешенной. Дантонисты эгоистически использовали результаты революции, и это видит народ: «Они обобрали убитых, а мы по-прежнему бегаем босиком и мерзнем».

Реальное содержание этого эпикуреизма противоречит его фразе и лозунгу, его внешней оболочке, которая заключается в видимом демократизме, в мнимом распространении прав на наслаждение на все человечество. Когда Робеспьер упрекает Дантона в том, что тот не признает добродетели, Дантон отвечает: «И порока. Существуют только эпикурейцы и притом грубые и утонченные, Христос был самым утонченным из них. Вот единственная разница, которую я нахожу между людьми. Каждый поступает по своей природе, т. е. делает то, что ему приятно».

Такое же господство права на наслаждение провозглашает куртизанка Марион. «Не все ли равно, что доставляет человеку радость: тело, изображение Христа, цветы или детские игрушки? Ведь чувство одно и то же: кто более наслаждается, тот больше молится».

Но эта программа материального раскрепощения человека, всеобщей религии наслаждения утрачивает демократический смысл.

Дела дантонистов противоречат их заповедям. По существу, их эпикуреизм превращается в их собственную привилегию, а маска равенства на нем становится обманчивой. В силу этого изменяется внутреннее содержание их культа наслаждений. Этот культ становится ущербным, упадочным. Он переходит в цинизм, в апатию и полное пресыщение жизнью, в сладострастие боли и смерти. Циничные каламбуры, отождествляющие любовь и смерть, обыгрывающие предстоящую гибель, выражают безжизненность, обреченность эпикуреизма, ставшего антинародным.

Дантон видит обреченность своих сторонников, и это ставит его выше их. Благодаря этому, он в состоянии стать героем трагедии, осознающим свою историческую вину. Историческую неправоту Дантона, пытающегося приостановить революцию, ставшего контрреволюционером, клеймит Робеспьер. «Порок есть каинова печать аристократизма,— говорит он,— бывают времена, когда порок — государственная измена». В Робеспьере воплощено поступательное движение революции, ее мужество и героика. Робеспьер — приверженец суровой римской добродетели. Он и его сторонники говорят с латинской четкостью и выразительностью: «Только трус умирает за республику, якобинец убивает за нее». Робеспьер беспощадно борется с реакционерами и умеренными. Однако за его римской фразеологией объективно скрыто буржуазное содержание. Риторический пафос Робеспьера и Сен-Жюста также не ведет к действительному освобождению масс. И сходящий со сцены Дантон приобретает на одно мгновение правоту, замечая по адресу якобинцев: «Вы хотите хлеба,— говорит он народу,— а вам бросают головы, вы жаждете, а вас заставляют слизывать кровь со ступеней гильотины».

Поэтому и в облике Робеспьера проявляются черты обреченности. Он сомневается в своей правоте, свою историческую роль он рассматривает как муку уничтожения, а не как радость созидания. Он сравнивает себя с Христом, с той разницей, что тот «взял себе сладострастие боли, а я — муки палача».

В судьбе суфлера Симона трагедия якобинизма нашла свою комическую аналогию. Комизм сцен, связанных с Симоном, высок и лишен смешного. Эти сцены комичны в смысле снижения исторической трагедии до бытового, частного, буффонного проявления. Симон говорит «римскими» фразами, вспоминает Виргиния и Аппия Клавдия, стремится ввести в обиход древнеримские формулы и имена. Между тем его собственная жизнь находится в разительном противоречии с римским идеалом. Он пьянствует, семья его голодает, дочь занимается проституцией.

Основная историческая сила, действующая в драме Бюхнера,— это народ. Согласно теории Бюхнера, основным революционным стимулом является материальная нищета масс. Драма построена на непрерывном возбуждении народного гнева, толкающего революцию вперед. Глубоко проникая в суть противоречий буржуазной революции, Бюхнер тем не менее допускает ошибку, не видя ее относительно прогрессивных результатов. Последние сцены его драмы, изображающие предсмертные часы жирондистов и их идейную агонию («Мир — это хаос. Ничто — вот тот вселенский бог, который должен из него родиться»), а также сцены, рисующие перерождение народного гнева в садистическое любопытство к смерти, создают атмосферу зловещей жестокости и загадочности, истерии. Палачи, гильотина, разговоры и грубоватые шутки о смерти даны с шекспировской смелостью, однако смысл всего этого совершенно иной. В них ощущается некоторая бесперспективность. Реализм Бюхнера, отличающийся от современного ему европейского классического реализма емкостью своих форм и тенденцией к обобщению — историческим охватом событий, в то же время не обладает одинаковым с ним художественным значением и ограниченно использует свои относительные потенциальные преимущества, схематически ставя проблемы и не создавая полнокровных и многогранных образов.

После «Смерти Дантона» Бюхнер пишет повесть «Ленц» («Lenz»), героем которой является Якоб Михаэль Рейнгольд Ленц, драматург «Бури и натиска». Намерение написать о Ленце появляется осенью 1835 г., когда Бюхнер сообщает родным о своем желании «напечатать о нем статью в одном из немецких журналов». Повесть о Ленце, по-видимому, осталась незаконченной. Сохранившийся фрагмент рассказывает о пребывании Ленца в Вогезах, в доме известного пиетиста пастора Оберлина, и о начавшемся у Ленца психическом заболевании. Ленц был близок и интересен Бюхнеру реалистическими тенденциями своего творчества. Бюхнер в своей повести заставляет его отстаивать принципы реалистического искусства. Если произведение правдиво, не возникает вопроса, красиво оно или безобразно. «Чувство, что созданное жизненно, стоит выше обеих этих характеристик и есть единственный критерий в вопросах искусства». Но такая правдивость встречается редко: «У Шекспира находим мы это, в народных песнях оно звучало везде, у Гете кое-где; все остальное можно выбросить в печку». Идеалистическое искусство является, по словам Ленца в повести Бюхнера, результатом беспомощности: «Люди не в состоянии нарисовать собачьей конуры, и вот они берутся создавать идеалистические образы; но все, что я видел в этом роде, не более, как деревянные куклы. Этот идеализм есть позорнейшее пренебрежение человеческой природой».

Ленц выступает против эстетизации действительности. В искусстве «самое незначительное лицо производит более глубокое впечатление, чем голос ощущения красоты, и можно заставить образы выступить наружу из самих себя, не внося в них ничего внешнего...» [12].

---

[12] О взглядах Бюхнера на литературу см.: А. Л. Дымшиц. Эстетические взгляды Бюхнера.— «Известия отделения литературы и языка», 1960, вып. 6.

Психическое заболевание Ленца интересует Бюхнера-художника как потрясение, совершающееся в сознании человека, всегда мыслящего трезво и здраво. Рассуждения Ленца о реалистическом искусстве не случайное отступление, не повод для изложения взглядов самого автора. В них раскрывается сущность облика Ленца, не склонного к патологии, стремящегося к глубокому проникновению в действительность. Бюхнера, в отличие от позднейших декадентов, занимает не патологическое и больное само по себе, но духовное потрясение, явившееся результатом напряженного переживания, настойчивого осмысления действительности. Ленц не способен относиться к жизни холодно и бестрепетно. У него, как в разной мере у всех героев Бюхнера,— у Дантона, Робеспьера, Леонса Войцека,— душевная травма появляется в результате выхода за пределы обыденно-тривиального «нормального» и равнодушного отношения к действительности. Герои Бюхнера в известной мере «безумны» в силу того, что они прикосновенны к тайнам действительности, к ее глубоким социальным противоречиям. У Бюхнера это не патология, но метод своеобразного реалистического гротеска.

Как незаконченное произведение повесть «Ленц» не позволяет понять трагедию ее героя с такой же ясностью, с какой понятна, например, трагедия Дантона или Робеспьера. Вдобавок, та трагедия была создана вполне самостоятельно, на совершенно новой идейной и художественной основе. В «Ленце» же, внутри самой повести, в ходе ее действия, совершается переосмысление романтической традиции. Поэтому основная проблема дана в усложненной форме, а ее разрешение не доведено до конца.

Неясны ни причины, ни исходный пункт смятенности Ленца и его душевной тревоги. Первой попыткой найти успокоение для него является обращение к романтическому единению с природой и к христианской религии. Приверженность к правдивости в искусстве оставляет в его мировоззрении неразрешенные вопросы, здесь еще нет ни объяснения мира, ни активного отношения к нему. Когда пастор Оберлин знакомится с Ленцем и вспоминает, что читал его произведения, Ленц просит по ним не судить о нем. Решение проблемы искусства еще не есть для Ленца решение проблем жизни. Художественное творчество остается позади, когда Ленц вступает в мир со своей тревогой, когда начинается полоса его жизни, наиболее интересная для автора повести.

Ленцу кажется, что он нашел выход в романтическом слиянии с природой и «христианском оптимизме». «Это полнота веры, эти вечные небеса в жизни человека. Это бытие в боге!.. В этих божественных мистериях как близка природа человеку!» В воскресный день Ленц произносит в церкви проповедь, и ему представляется, что найден выход для всего угнетенного человечества, для освобождения от невзгод: его слова «принесут покой измученным сердцам..., ему удастся обратить к богу эти истерзанные материальной нуждой существа с их тупыми страданиями». Раньше, до этого весь мир представлялся ему истерзанным и израненным; это причиняло ему глубокую, невыразимую боль. Теперь все переменилось.

Но выход этот оказался ложным. Ленца продолжает мучать мысль об общей неустроенности мира, о бессмысленности протекающих в нем процессов. «Идти отсюда, все время куда-то идти? Я не понимаю этого: этим словом испорчен весь мир... Стремиться всегда вперед, бороться, вечно упускать то, что дает текущий миг, и неизменно терпеть нужду в надежде когда-то насладиться! Терпеть жажду, в то время как ключи чистейшей воды бьют на самой дороге!»

В конце концов в мире господствует скука. «Ведь большинство молится от скуки, другие влюбляются от скуки, третьи от скуки добродетельны, четвертые порочны». Мир начинает зиять перед ним чудовищ-

ным провалом, христианство с его верой в чудеса оказывается фикцией — после неудачной попытки оживить умершего ребенка Ленц становится атеистом.

Сохранившийся фрагмент заканчивается словами, в которых ощущается безнадежность и бесперспективность: «Он казался вполне разумным, разговаривал с окружающими. Он делал все, что делают другие: но в нем была ужасающая пустота...».

Бюхнер создает психологическую повесть и пытается показать внешнюю действительность с ее дисгармонией через историю сознания, через процессы, протекающие во внутренней жизни героев. Этим Бюхнер стремится достигнуть концентрированного отображения миропорядка в целом. В образе Ленца он переосмысляет проблему положительного романтического героя: тот уходит от дисгармонической действительности в область, созданную его фантазией. Ленц же всеми фибрами своего сознания откликается на дисгармоническое устройство мира, он не выключается из жизни с ее противоречиями, но погружается в нее. Однако Бюхнер не находит удачного разрешения своей задачи: внешний мир сильно отступил на задний план по сравнению с капризами и случайностями помраченного внутреннего сознания героя. Лишь кое-где мерцают крайне усложненные образы объективного мира, данные в абстрактной символической форме реакции на действительность.

«Ленц» является первым незавершенным наброском творческой темы Бюхнера, развернутой в двух его следующих произведениях. Этой темой является показ разрушения нормальной человеческой природы, совершаемого современным ему социальным строем.

Следующее произведение Бюхнера — комедия «Леонс и Лена» («Leonce und Lena», 1836). Литературная традиция ее довольно сложна — она восходит к комедиям Шекспира и Гоцци, воздействие которых опосредствовано побочным влиянием Брентано («Ponce de Leon») и Тика («Prinz Zerbino»).

На смысл комедии намекает ее эпиграф. В качестве эпиграфа автором избраны вымышленные девизы двух итальянских драматургов, Альфиери и Гоцци. «А слава?» (E la fama?) — говорит один; «А голод?» (E la fame?) — спрашивает другой. В этом сопоставлении вымышленных цитат раскрывается иронически-гротескная сущность комедии, заключающаяся в показе внешнего блеска действительности, ее наружной помпезности и одновременном разоблачении ее жуткой бессмыслицы.

Действие развертывается в карликовом государстве Попо, которым управляет король Петер, одержимый манией к выспренне-метафизическому философствованию. Государство настолько мало, что наблюдение за его границами ведется из окон королевского дворца. В день торжества, устроенного в честь свадьбы принца, дается приказание, чтобы подданные, «хорошо упитанные и с довольными лицами», выстроились вдоль дороги, по которой направится шествие. Но верноподданные перепиваются и нарушают предписанную им парадную торжественность. На каждом шагу сатирически подчеркивается несоответствие между наружным блеском и действительным ничтожеством карликового государства.

На фоне этой сатиры на немецкие мелкие княжеские дворы показана судьба принца Леонса. Его отец, король Петер, ослеплен своим мишурным титулом, превращающимся в фикцию в этом карликовом королевстве. Принц же представляет полную противоположность своему отцу. Он — скептик, он видит мишурный, «игрушечный» характер той действительности, которая его окружает. Это поднимает его над стоящими вокруг ничтожествами. Но вместе с тем Леонс — человек внутренне опустошенный. Он тоскует от праздности, его подавляют скука и бессмысленность собственного существования. В лице Валерио он находит себе

Георг Бюхнер
Литография Гофмана

своеобразного Санчо Панса — спутника, являющегося его сниженной аналогией. Как и Дантон, Леонс — упадочный эпикуреец. Как тот находил своеобразное наслаждение в ожидании смерти, в ощущении нелепости своего существования, так и Леонс наслаждается, скучая: «Ко мне, дорогая скука, твои поцелуи — упоительная зевота и каждый твой шаг — очаровательный зевок». В своих грезах Леонс подчиняется обаянию смерти, мысль о ней зачаровывает его. «О, умирающая любовь прекраснее зарождающейся. Я римлянин: за десертом роскошного пиршества золотые рыбки играют своими предсмертными красками. Прощай, прощай, моя любовь. Я хочу любить твой труп».

Леонс умерщвляет и хоронит свою любовь к Розетте — девушке, которую он любит, живя при дворе своего отца. Расставаясь с ней, он расстается со своим прошлым, с ущербным, упадочным эпикуреизмом, с «жизнью Калигулы и Нерона» и бежит из дворца вместе с Валерио накануне дня своей свадьбы, не желая связывать свою судьбу с принцессой Леной, невестой, назначенной ему отцом. С момента этого бегства для Леонса должна начаться новая жизнь. Валерио предлагает ему избрать любую карьеру — заняться наукой, стать героем, гением или «полезным членом человеческого общества». Но Леонсу не нравится ни наука, ни война с ее лазаретами и рекрутами. Не привлекает его и возможность стать поэтом. Как только общее поэтическое настроение, неопределенный поэтический энтузиазм превращаются в практическую деятельность, поэзия утрачивает свое очарование. Аромат поэзии исчезает бесследно, как только вырывают перья соловья поэзии и обмакивают их в чернила. Всякая конкретная, частная деятельность предстает как внешняя, произвольная по отношению к человеку, не вырастающая из его сущности. Она человека обедняет. Романтический праздный герой (Taugenichts) с недоумением останавливается перед миром, с которого совлечены романтические покровы, и отказывается от примирения с его законами и категориями. Он хочет отречься от романтического культа и праздности, которые развенчиваются как безжизненные, но в то же время не приемлет прозы окружающего общества, и в этом сложность его положения.

В комедии Бюхнера возрождается романтическая ирония: жизнь — игра и буффонада, всякое человеческое занятие — детская погремушка, которой человек забавляется до гробовой доски, или соломинка, на которой он скачет как на великолепном коне. Шаг вперед, сделанный Бюхнером по сравнению с создателями и поборниками романтической иронии, заключается в обнаружении ее нигилизма и тем самым в критике ее изнутри. Леонс, от имени которого действительность обыгрывается и ниспровергается, вступает на путь бесперспективного нигилизма. Смысл его ущербности заключается также и в том, что она означает объективное разоблачение романтической иронии.

Во время своего странствования Леонс встречается с Леной, также бежавшей накануне свадьбы и путешествующей инкогнито. По своему духовному складу Лена родственна Леонсу: «Я думаю, есть люди, которые несчастливы, неизлечимо несчастливы только потому, что они существуют». Месяц на небе кажется ей умирающим ребенком. «О, его сон — это смерть. Как мертвый ангел, покоится он на своей темной подушке, и звезды горят вокруг него, как свечи! Бедняжка! Он печален, мертв и так одинок».

Леонс и Лена полюбили друг друга. Их встреча — новая вспышка чувства, поэтизирующего смерть. «Прекрасная покойница,— говорит Леонс Лене,— ты так очаровательно отдыхаешь на черном покрывале ночи, что природа должна возненавидеть жизнь и влюбиться в смерть». И вместе с тем это чувство обновляет и перерождает обоих. Одновремен-

но с мыслью о самоубийстве у Леонса рождается ощущение красоты природы и жизни. «С какою свежестью, с какою сверкающей красотой подымается из хаоса навстречу мне творение!.. Эта капелька блаженства превращает и меня в драгоценный сосуд». Сама потребность в самоубийстве рождается из полноты жизнеутверждения: «Слишком много! В одном этом мгновении было все мое бытие. Теперь умри!» И после неудачного самоубийства Леонс приходит к вере в человека, которой раньше у него не было. «Знаешь ли ты, Валерио, даже самый ничтожный из людей настолько велик, что жизни не хватит, чтобы любить его!»

После того, как Леонс и Лена вступают в брак и раскрывают друг перед другом свое инкогнито, они мечтают установить в своем королевстве новый порядок. В нем должно воцариться наслаждение жизненными благами, но не прежнее, ущербное и сибаритское, а другое, родственное «эллинству» Гейне. «...Мы поставим вокруг нашей маленькой страны увеличительные стекла, чтобы в ней не было больше зимы, чтобы у нас было вечное лето, как в Исхии или на Капри, и круглый год мы будем сидеть среди роз и фиалок, среди апельсинов и лавров». Валерио же мечтает о том, что исчезнет проклятие, налагаемое современным общественным строем на человеческий труд. «...И будет издан декрет, что... всякий, кто работает через силу, привлекается к суду; что всякий, кто хвалится тем, что ест хлеб в поте лица своего, объявляется сумасшедшим и опасным для человеческого общежития; потом мы растянемся в тени и будем молить бога, чтобы он ниспослал нам мандарины, дыни, фиги, музыкальные глотки, античные тела и новую религию».

Так романтическая ирония подвергается своеобразному опровержению — не все оказывается неустойчивым, появляются подлинные реальные ценности. Вновь ставится проблема «Смерти Дантона», заключающаяся в дискредитации своекорыстного эпикуреизма господствующих классов и в защите эпикуреизма подлинно гуманистического. Проблему, «носившуюся в воздухе», возникавшую перед всеми сколько-нибудь передовыми течениями тогдашней Германии, Бюхнер ставит с большой демократической остротой. Социальное одиночество Бюхнера, жившего в годы, когда вопрос об общественном перевороте еще не стоял практически, приводило к тому, что в его произведениях на современные темы («Смерть Дантона», «Войцек») финал безысходно трагичен. Перспективный, оптимистический финал достижим лишь в фантастической комедии.

Перу Бюхнера принадлежит также драма «Флорентинец Пьетро Аретино» («Florentiner Pietro Aretino»), которая не дошла до нас, так как была сожжена его невестой Минной Егле из-за «богохульного содержания».

Последним, оставшимся незаконченным произведением Бюхнера является драма «Войцек» («Woyzeck», дата возникновения неизвестна, опубликована в 1879 г.). Драма была найдена после смерти автора, текст ее представлял собой неразборчиво написанную рукопись, в которой порядок сцен еще не принял окончательного вида — он был впоследствии реконструирован издателями. Что же касается самого текста, то ввиду лаконизма и фрагментарности стиля Бюхнера в этой драме, трудно судить о том, в какой степени этот текст может считаться незаконченным [13].

В этой драме Бюхнер обращается к теме, родственной двум его предшествующим произведениям. Он показывает разрушение духовной и физической природы человека под воздействием современных социальных

---

[13] Первоначально название драмы было расшифровано К. Э. Францозом как «Wozzeck». О творческой истории драмы, порядке сцен и вариантах см.: Hans Mayer. Georg Büchner, Woyzeck. Dichtung und Wirklichkeit. Frankfurt a. Main.— Berlin, 1963.

условий. Как и раньше, Бюхнер стремится изобразить одного типического представителя человечества, в судьбе которого проявляется эта разрушительная сила, тогда как реалисты других европейских стран воссоздают человечество в его социальном и профессиональном многообразии. На этот раз Бюхнер добивается значительно большей удачи, чем в двух предыдущих произведениях. Он находит такого героя, который в самой действительности практически является жертвой социального зла, в то время как Ленц и Леонс были лишь его идеологическими противниками. Основное содержание драмы составляет страдание угнетенного, лишенного нормальных человеческих благ и прав. Своеобразный реализм этой драмы заключается в том, что здесь определено общественное положение героя, обнаружены типические обстоятельства, в которых он вырастает, тогда как у Ленца и Леонса существенным было лишь их мироощущение, и автор не стремился уточнить, в какой социальной среде оно возникало.

Большой заслугой Бюхнера было то, что он тему, ставшую впоследствии излюбленной у натуралистов, трактует с максимальной антинатуралистичностью, оставаясь на высоте большого обобщения. Он чуждается внешнего правдоподобия и мелочной описательности. Он сумел понять типичность как полную свободу от обыденности и тривиальности. Типичность для него не сводится к утверждению тех или иных фактов в жизни, она заключается в том, что показана страшная бессмысленность существующего социального порядка, приводящего человека к безумию и гибели.

Герой драмы — полубезумный армейский парикмахер Франц Войцек, зарезавший свою жену за измену. Из патологического случая Бюхнер сделал глубокую социальную трагедию. Войцек несчастен, потому что он беден. «Нашему брату нет счастья ни на этом, ни на том свете. Я думаю, когда мы попадем на небо, нас заставят помогать грому греметь». На упреки в недобродетельном поведении, в том, что он отец ребенка, родившегося «без благословения церкви», Войцек отвечает, что у простого народа нет добродетели. «Ведь это должно быть хорошая вещь — добродетель, господин капитан. Но я только бедняк». Несмотря на болезненное состояние, Войцек не теряет большой социальной прозорливости. Капитан, которого бреет Войцек, именно напряженностью размышлений объясняет его душевное расстройство. «...Ты слишком много думаешь — это тебя гложет; ты выглядишь всегда таким возбужденным». В видении и бреду Войцеку постоянно чудятся мертвые головы, пустота под землей и заговор франкмасонов. Его охватывает мания преследования.

В таком состоянии на Войцека, кроме социальной трагедии, обрушивается трагедия личная. Войцек как бы предчувствует ее приближение. По городу проходит отряд солдат. Войцека пугают гул, звуки труб, облака пыли. Он видит в этом знамения какой-то надвигающейся катастрофы. Это не символика и не мистические предчувствия, но способ придать трагедии основного персонажа более широкий масштаб, изобразить все вокруг героя как бы находящимся в состоянии потрясения. Драматургическая поэтика Граббе и Бюхнера всюду носит следы поэтики Шекспира в трансформированном виде [14].

Отряд солдат проходит мимо дома Марии, жены Войцека, и тамбурмажор обращает на нее свое внимание. В образе Марии воплощена другая трагедия. Ее естественные влечения к счастью и красоте жизни подавлены ее положением. В силу ее принадлежности к трудящемуся и нуждающемуся классу даже те качества, которыми она наделена от природы, превращаются в мнимую величину. В увлечении тамбурмажором

---

[14] При спорности общей концепции многие важные наблюдения над стилем драм Бюхнера содержатся в книгах: H. Krapp. Der Dialog bei Georg Büchner. Darmstadt, 1958; G. Baumann. G. Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. Göttingen, 1961.

Мария находит вынужденный ложный выход. Войцек убивает ее, а сам кончает самоубийством, бросившись в пруд.

В трагической фабуле Войцека и Марии последовательно показано, как капитализм разрушает и извращает любовь, семью и самую физическую природу человека. Человек утрачивает смысл своего самостоятельного существования, все подчиняется обмену материальных ценностей и какому-то неотвратимому вечному кругообороту явлений. Войцек рассуждает: «И чем жил бы портной, если бы бог не привил человеку чувство стыда, и чем жил бы солдат, если бы бог не снабдил человека потребностью убивать? А потому отбросим всякие сомнения — да, да, это прекрасный мир, но все здесь на земле непрочно, даже деньги, и те — тлен и прах». Все естественные отношения кажутся перевернутыми, и человек подчинен профессиональным потребностям, своей социальной судьбе, законам общества.

Страшна не только трагедия труда, превращенного в проклятие. Одно из самых сильных ее выражений — сцена, где Войцек смотрит на своего спящего ребенка. «Ишь, капельки выступили на лбу; все-то здесь на земле труд. Даже сон — и тот заставляет потеть. Бедные мы люди!» Но наряду с этим страшна и отвратительная трагедия праздности. Если Войцек страдает душевным расстройством, потому что измучен трудом и нуждой, то капитан подавлен праздностью. Трагедия праздности также раскрывается в синтетическом образе. «И если ты на десять минут раньше кончишь меня брить, куда я дену это время? — спрашивает капитан.— Войцек, подумай-ка, ведь тебе предстоит еще тридцать длинных лет жизни. Тридцать лет! Ведь это триста шестьдесят месяцев, а сколько дней, часов, минут! Куда ты денешь такое огромное количество времени?» Страшная сила времени, которым человек не в силах распорядиться, подавляет капитана.

Разрушение физической природы человека и у Войцека и у капитана наблюдает доктор. Он ставит обоим диагнозы, находя, что один страдает aberratio mentalis partialis (частичным умопомрачением), а другому угрожает apoplexia cerebris (апоплексия мозга). Но так называемая положительная наука, воплощенная в образе доктора, анекдотически беспомощна в устранении зла. Доктор до такой степени предан интересам чистого наблюдения, что испытывает радость при встрече с патологическим явлением: «...Если даст бог, у вас будет частично парализован язык, мы проделаем бессмертный эксперимент». Создав сатирический образ доктора, Бюхнер продемонстрировал свое бесконечное превосходство над позднейшим европейским натурализмом, фетишизировавшим методы науки о природе и чистое наблюдение. В драме Бюхнера представитель и поборник такого грядущего натурализма выступает как комический персонаж. В сущности, в грубоватых речениях дрессировщика, выполняющего здесь функцию могильщиков в «Гамлете», больше глубины, чем в пустой амбиции доктора. Лошадь, которую выдают за «члена всех ученых обществ и профессора нашего университета», означает здесь также низведение человеческой сущности до животной и нигилизм самих социальных отношений, обращающих человека в прах. «Человек, будь естественным! Ты сотворен из праха, земли и навоза. Почему же ты хочешь быть больше, чем прах, земля и навоз?»

Драма «Войцек» впоследствии вызвала большой интерес как у натуралистов, так и у экспрессионистов. Автором первой оперы на текст Бюхнера явился австрийский композитор Альбан Берг (Alban Berg, 1865—1935). Постановка оперы в Берлине[15] и Праге вызвала большие споры. В 1927 г. она была поставлена Ленинградским театром оперы и балета.

[15] Опера А. Берга сохраняет свое место в репертуаре Берлинской оперы и в наше время (возобновлена в 1955 г. после восстановления здания оперного театра).

Драма «Войцек» свидетельствует не только об огромном даровании Бюхнера, но и о сложности и непоследовательности его художественного метода. Бюхнер был чрезвычайно противоречивым художником. Немногочисленные советские работы о нем упрощают его творческий облик. Если западноевропейское буржуазно-идеалистическое литературоведение (в частности, Гундольф) [16] провозглашает его художником, раскрывшим «дионисийскую природу» человека, художником, в драмах которого чувствуется «дыхание демонического» [17], то некоторые работы советских литературоведов стилизуют Бюхнера под реалиста обычного типа, делают его творчество чересчур социологизированным и начисто отрицают то, что составляет его индивидуальное своеобразие. Между тем при анализе драм Бюхнера надо учитывать и те стороны его творчества, которые впоследствии не случайно привлекли внимание как натуралистов, так и экспрессионистов.

Творчество Бюхнера предстает как гениальная заявка на реализм, чуждый внешнего правдоподобия, емко и целостно охватывающий действительность, не признающий раздробленного и атомизированного человека, стремящийся создать героя — представителя человечества. Эта попытка могла быть предпринята лишь в Германии 30—40-х годов, в ее особых условиях, с ее слабостью капитализма и нарастающей интенсивностью революционного движения, в котором участвовал сам Бюхнер. Но в то же время эта попытка не могла осуществиться достаточно реально и полноценно. Исторические условия лишь обнаружили богатейшие потенции некоторых художников, но не дали им полно и богато воплотиться на практике. Бюхнер добивался большого масштаба, широкого, емкого охвата действительности, но приходил зачастую к фрагментарности, к тому, что его рисунок давал лишь общие контуры явлений. Он стремился к глубокой и беспощадной критике современности, но часто впадал в безысходность и фатализм. Он переходил границы, поставленные трезвым позитивистским буржуазным рассудком, проникал в сущность явлений, но нередко оказывался у порога иррационального толкования действительности. Тем не менее его значение как художника, героически вырывавшегося из подчинения внешне-правдоподобному и житейски-обиходному, как художника, отстаивавшего высоко обобщающее искусство, весьма велико.

В богатой творческими индивидуальностями немецкой литературе XIX в. идейно-художественное наследие Георга Бюхнера заняло, бесспорно, важное место. Наряду с Г. Гейне, революционный демократ Бюхнер с наибольшей глубиной прозрения отразил в своем творчестве коренные противоречия не только немецкой действительности, но и общественного исторического процесса в период, предшествовавший революциям 1848 года [18].

---

[16] F. Gundolf. Romantiker. Berlin — Wilmersdorf, 1930.

[17] Karl Vietor. Die Tragödie des heldischen Pessimismus.— «DVS», 1934, N 12; A. Pfeiffer. G. Büchner. Vom Wesen der Geschichte des Dämonischen und Dramatischen, Frankfurt a. M., 1933. См. также: Г. Лукач. Бюхнер подлинный и фальсифицированный. В кн.: Г. Лукач. К истории реализма. М., 1939.

[18] Полное собрание сочинений Г. Бюхнера подготовлено Кр. Бергеманом в 1922 г. и с тех пор много раз переиздавалось, дополненное документами, биографическими материалами и воспоминаниями современников: G. Büchner. Werke und Briefe. Gesamtausgabe. Im Insel — Verlag, 1958; идентичные издания: Лейпциг (ГДР) и Висбаден (ФРГ). Наиболее полное исследование: H. Mayer. G. Büchner und seine Zeit. Berlin, 1960.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ

ГЕЙНЕ
(до 1840 года)

Великий немецкий поэт Генрих Гейне (Heinrich Heine, 1797—1856) сочетал в своем даровании глубокий лирический талант поэта, передающий тончайшие оттенки душевных переживаний, с публицистической страстностью трибуна. Поэт и публицист Гейне был и замечательным мастером художественной прозы.

В творчестве Гейне отразились существенные стороны социально-политического развития Европы первой половины XIX в. «Время и место,— писал Гейне в „Мемуарах",— также имеют важное значение: я родился в конце скептического восемнадцатого века и в городе, где в пору моего детства господствовали не только французы, но и французский дух» (9, 203) [1]. Для поэтического гения и личности Гейне, отразившего в своем творчестве переломную эпоху, характерна борьба противоречивых общественных и эстетических начал. Поэт-романтик, он подвергал трезвому анализу события окружающей его действительности; провозглашая принципы реалистического искусства, он считал себя приверженцем «вольной песни романтизма»; выступая страстным борцом за политические свободы, за народное благо, он говорил о прозе революционной борьбы подчас с брезгливостью эстета. Гейне писал: «Несмотря на мои смертоубийственные походы на романтизм, я все же всегда оставался романтиком и был им в большей степени, нежели сам подозревал. После того как я нанес романтической поэзии в Германии сокрушительнейшие удары, меня самого вновь охватило беспредельное томление по голубому цветку в призрачной стране романтики... Мною заканчивается у немцев старая лирическая школа, и мною же открывается новая лирическая школа, современная немецкая лирика» (9, 89).

Сложен вопрос о творческом методе Гейне. Великий поэт-романтик, с гордостью носивший звание романтического поэта, Гейне глубже других немецких писателей осознал закономерность заката романтизма и принял деятельное участие в борьбе за развитие того направления в немецкой литературе XIX в., которое со временем стало называться критическим реализмом. Не называя себя «реалистом», посмеиваясь над критиками, которые выступали с осуждением романтических традиций, Гейне стал одним из зачинателей немецкого критического реализма. Но в течение его творческого пути реализм и романтизм были связаны в его поэтике; упрощенный подход к проблеме творческого метода Гейне может только помешать пониманию его творческой индивидуальности. К его ис-

[1] Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах. Под общей ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. Гослитиздат, 1956—1959. Далее цитаты из произведений Гейне, за исключением специально оговоренных, приводятся по этому изданию.

Генрих Гейне
С портрета неизвестного художника, 1842

кусству в полной мере относятся наблюдения А. М. Горького над развитием реализма в европейской литературе XIX в. Как известно, Горький не раз говорил о том, что великие писатели-реалисты широко использовали завоевания романтизма и что великих романтиков многое связывает с реализмом.

Эта сложность определяется, конечно, не столько индивидуальным своеобразием таланта Гейне, сколько бурным становлением нового века, у колыбели которого — Великая французская революция 1789—1794 годов. С другой стороны, в противоречиях творчества Гейне сказалось отставание Германии от передовых стран Европы.

В произведениях позднего Гейне, как и многих других представителей передовой литературы середины XIX в., появляется тема «утраченных иллюзий» как отражение процесса умирания буржуазной революционности, острого разочарования в результатах событий, развернувшихся в 1848 г. в странах континентальной Европы.

Гейне, раньше других писателей постигший революционный смысл диалектики Гегеля, был одним из мыслителей Европы, которые в 40-х годах XIX в. близко подошли к пониманию исторической роли рабочего класса.

И как бы ни был сложен творческий путь Гейне, какие бы горькие ноты не звучали в его песнях, он действительно мог сказать о себе «я — меч, я — пламя». Великий лирик, создавший новую главу в истории мировой поэзии XIX в., он был и пламенным певцом немецкой революционной

демократии. Энгельс с полным основанием назвал его «наиболее выдающимся из всех современных немецких поэтов» [2].

Генрих Гейне родился 13 декабря 1797 г. в Дюссельдорфе, в небогатой купеческой еврейской семье. Мать поэта Бетти Гейне была образованной женщиной, усвоившей многие идеи французских просветителей. Отец Гейне, во время наполеоновских войн — интендантский офицер, был легкомысленным, добродушным человеком, не добившимся процветания своего торгового предприятия.

Воспоминания раннего детства связаны у Гейне с освобождением французами Рейнской области и его родного города. Кампоформийский мир 1797 г. установил власть Директории над левым берегом Рейна. Французские войска вновь пришли на Рейн в 1806 г., и хотя на этот раз они вступили на немецкую землю под сенью императорских орлов, они все же несли с собой прогрессивные для феодальной Германии преобразования.

Окончив лицей, Гейне некоторое время занимался в коммерческой школе, изучал во Франкфурте-на-Майне ведение банковских и торговых операций. Вскоре пошатнувшиеся материальные дела семьи заставили родителей обратиться за поддержкой для сына к богатому дяде Соломону Гейне.

К этому времени Соломон Гейне, некогда пришедший в Гамбург с несколькими талерами в кармане, был крупным банкиром. В доме этого толстосума и поселился в 1816 г. Гейне. На долгие годы поэт оказывается в унизительной зависимости от гамбургского миллионера. Неразделенная любовь к кузине Амалии, дочери банкира, мучила молодого Гейне больше, чем его неуспехи на торговом поприще. Избалованная девушка считала бедного кузена недостойным своей любви и предпочла ему богатого жениха. Горечь и страдания, связанные с любовными переживаниями, стали первой лирической темой стихотворений Гейне.

В 1816 г. в гамбургских газетах появились первые стихи поэта, подписанные замысловатым псевдонимом Фрейдгольд фон Ризенгарф. Осенью 1819 г. Гейне поступил в университет в Бонне. Он увлекся изучением литературы и истории, хотя должен был заниматься юриспруденцией. С увлечением слушал Гейне лекции А. В. Шлегеля. Позже он продолжил свои занятия в Геттингенском университете, а с 1821 г.— в Берлинском; здесь он посещал лекции Гегеля.

В Берлине поэт попал в оживленную атмосферу общественной жизни, он был принят в литературных салонах Рахели Фарнгаген и Элизы фон Гогенгаузен, переводчицы Байрона. Гейне сблизился с литераторами, группировавшимися вокруг критика Фарнгагена фон Энзе. В этом кругу был и Адельберт Шамиссо, с большой симпатией отнесшийся к молодому поэту. В Берлине начинается систематическая литературная деятельность Гейне [3]. Издательство Маурера издает книгу «Стихотворения Гейне», вошедшую впоследствии в «Книгу песен».

В 1823—1824 гг. Гейне путешествует по Германии, лечится на морском побережье, живет в Люнебурге, предпринимает большую прогулку

---

[2] Ф. Энгельс. Быстрые успехи коммунизма в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 521.

[3] Указываем некоторые работы, посвященные жизни и творчеству Гейне, а также важнейшие собрания его сочинений: W. Victor. Marx und Heine. Berlin, 1951; A. Strodtmann. Heines Leben und Werke. Bd. 1—2. Berlin — Wien — New York, 1867—1869; G. Karpeles. Heinrich Heine und seine Zeitgenossen. Berlin, 1888; W. Wadepuhl. Heine-Studien. Weimar, 1956; H. Heine. Sämtliche Werke. Kritisch hrsg. von E. Elster. 1877—1907, 7 Bd. А. Дейч. Поэтический мир Генриха Гейне. М., 1963; Ф. П. Шиллер. Генрих Гейне. М., 1962.

по Гарцу. Он накапливает впечатления о жизни страны, которые впоследствии использует в «Путевых картинах».

В июне 1825 г. Гейне принимает лютеранство. Это позволило ему, окончив университет, получить степень доктора прав. Однако попытки получить профессуру в Берлинском университете или адвокатскую практику в Гамбурге кончились неудачей.

В 1827 г., после поездки в Англию, Гейне обосновался в Мюнхене, где по предложению издателя Котта редактировал периодическое издание «Новые политические анналы».

Основными произведениями первого этапа творчества Гейне (1816—1831) были «Книга песен» и «Путевые картины».

В 1831 г. Гейне уехал в Париж, не предполагая, что эта поездка превратится в вынужденную эмиграцию. Угроза полицейских преследований заставила Гейне почти всю дальнейшую жизнь провести во Франции.

Париж увлек поэта бурной политической жизнью, новым широким кругом знакомств; Гейне быстро стал известен в литературных и артистических кругах Франции и завоевал почетное место в том пестром международном мире искусств, который складывался в 30-е годы в Париже. Гейне женился на Матильде Мира, работавшей продавщицей в небольшом обувном магазине своей тетки. И хотя Матильда не проявляла интереса к творчеству мужа, в то время уже знаменитого поэта, Гейне был доволен женитьбой и с заботой относился к жене.

Июльская революция 1830 г. во Франции, эмиграция Гейне в Париж определили начало второго периода в его творческом развитии. Важным моментом в этом втором этапе (1831—1839) была публицистическая деятельность Гейне, охватившая широкий круг общественно-политических, литературно-эстетических и философских вопросов («Французские дела», «К истории религии и философии в Германии», «Романтическая школа»).

С конца 30-х годов намечается перелом в эволюции Гейне. Его проза («Людвиг Берне», «Лютеция») отмечена глубоким анализом общественной обстановки в Европе, в поэзии главенствующее место занимает политическая лема («Современные стихотворения», «Германия. Зимняя сказка»). На этом третьем этапе творчества (1839—1848) Гейне выступает как один из ведущих политических поэтов Германии.

Весной 1848 г. на Гейне обрушился тяжелый недуг. Потянулись годы мучительной борьбы с болезнью, которая постепенно отнимала у него способность двигаться, зрение, слух. В таком положении встретил Гейне весть о поражении революции 1848 года.

Многим надеждам поэта приходит конец, возвращение на родину оказалось невозможным. Так начинался четвертый период творческого развития поэта (1848—1856). В сборнике стихотворений «Романсеро», в лирике 1853—1856 гг., в публицистике и в работе над автобиографией, фрагменты которой, дошедшие до нас, останутся образцом немецкой реалистической прозы, он стремится осмыслить трагический опыт своей эпохи, подвести итоги тому, что он пережил как поэт и мыслитель вместе со всей Европой, вместе со своей страной.

Ранние произведения Гейне отразили протест против господства феодально-монархической и клерикальной реакции и подъем освободительного движения 20-х годов.

Уже с детства Гейне, сын небогатого еврея, часто ощущал себя парией в своем окружении. В дальнейшем он перенес немало обид и разочарований из-за столкновений с националистически настроенными кругами немецкого филистерства и чиновников. Из воспоминаний детства и рассказов современников поэт создал идеализированную картину политических и гражданских свобод, принесенных французами на его родину. Оппозици-

онность Гейне на этом этапе часто была романтическим бунтарством. Естественно, что многие стороны творчества Гейне определялись традициями немецкого романтизма. Влияние романтизма способствовало развитию лиризма поэта, вызвало активный интерес Гейне к немецкой народной песне. Явственно чувствуется воздействие романтиков с их тяготением к «универсальному жанру» и в прозе Гейне. Но как самобытный художник, стоявший на новых идейно-эстетических позициях, Гейне создал своим творчеством особый этап в развитии немецкого романтизма [4].

В ранней статье «Романтика» («Die Romantik», 1820) Гейне выступает сторонником романтизма, однако он призывает к созданию в поэзии материальных «пластических» образов, осуждая тем самым мистицизм. В статье осуждаются попытки упрочить влияние на литературу христианской идеологии. Свои суждения об искусстве Гейне тесно связывает с радикальными политическими взглядами.

В юношеских драмах «Альманзор» («Almansor», 1821) и «Вильям Ратклиф» («William Ratcliff», 1822) Гейне еще не смог осуществить программу, намеченную в статье «Романтика». Протест против немецкой реакции носит в них абстрактный характер, выражен в индивидуалистической форме, чувствуется заметное влияние «трагедии рока».

Конфликт между героем и обществом в драме «Ратклиф» возникает из противоречий между нищетой и богатством. Русский революционер-демократ М. Л. Михайлов, талантливый переводчик Гейне, не преувеличивая значения драмы, зорко подметил в ней новые тенденции. Помимо сильного влияния «Разбойников» Шиллера, Михайлов видел в этом произведении переход к «новой реальной поэзии».

«Книга песен» («Buch der Lieder», 1816—1827) [5] — крупнейший вклад Гейне в развитие лирики XIX в. Продолжая лучшие традиции романтических лириков, связанные с народным творчеством, с Бюргером и Гете, Гейне открыл новые пути для развития лирической поэзии. С любовью изучая немецкую песню, он создает стихотворения глубоко народные и неповторимо индивидуальные, тонко передающие мысли и переживания молодого поэта. В предисловии (написанном, по-видимому, самим Гейне) к первому изданию его стихотворений, появившемуся в 1821 г., подчеркивается связь «Книги песен» с народной поэзией: «...почти все стихотворения этого сборника... написаны, следуя духу и простому, скромному тону немецкой народной песни» (1, 338).

«Книга песен» создавалась в течение более чем десяти лет. Она состоит из нескольких циклов стихотворений: «Страдания юности» (1816—1821), «Лирическое интермеццо» (1822—1823), «Опять на родине» (1823—1824), «Из путешествия по Гарцу» (1824), «Северное море» (1825—1826). У каждого из названных циклов есть свой колорит, свой поэтический аромат, но в целом они составляют единство: перед нами лирическая исповедь, отражающая формирование и развитие личности поэта. В интимно-лирической теме, являющейся основой большинства стихотворений «Книги песен», поэт отразил существенные черты своего современника — молодого человека 10—20-х годов XIX в., оппозиционно настроенного по отношению

---

[4] О народности «Книги песен» см. комментарии Н. Я. Берковского (к первому тому Собрания сочинений Г. Гейне в 12 томах). Специальных исследований о связях Гейне с немецким романтизмом нет. Отдельные замечания по этому вопросу содержатся в кн.: Martin Greiner. Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte im Zeichen Heinrich Heines. Leipzig, 1954; P. Beyer. Der junge Heine. Eine Entwicklungsgeschichte seiner Denkweise und Dichtung. Berlin, 1911; L. Markuse. Heinrich Heine. A life between past and future. London, 1934.

[5] Характеристика лирики Гейне, в том числе и «Книги песен», содержится в кн.: А. Дейч. Поэтический мир Генриха Гейне. М., 1963; С. П. Гиждеу. Генрих Гейне. М., 1964.

к окружающей действительности. История несчастной любви, рассказанная Гейне в стихах, одновременно выражает протест против ханжеской дворянско-бюргерской морали. Умение тонко раскрыть настроение человеческой души сочетается с мотивами гражданского протеста.

В самых ранних стихах Гейне не смог полностью преодолеть традицию стилизации в духе фольклорных источников, характерную для немецкой романтической поэзии. В стихах Гейне встречаются архаические лексические формы. Рифма традиционна. Лексика нередко напоминает о художественных средствах «готической» романтики. «Зловещий сон», «мрачный сын ночи», «саван», «мертвец» — образы, характерные для поэзии молодого Гейне.

В «Страданиях юности» «реальная поэзия», о которой так хорошо сказал Михайлов, выступала из-за условных декораций. Она сказалась в таких стихотворениях, как баллада «Валтасар», в которой звучит мотив обреченности и неизбежности гибели тирана, и особенно «Гренадеры». В них острее, чем в других стихах, ощущается нараставшая общественная тенденция поэзии Гейне. Баллада «Гренадеры», написанная в 1816 г.,— один из шедевров юношеской поэзии Гейне. Поэтизируя ветеранов Наполеона через год после образования Священного союза, эта баллада была вызовом, брошенным реакции. Замечательно и то, что этот вызов вложен в уста простого солдата; образы наполеоновских ветеранов, возвращающихся на опозоренную и побежденную родину,— свидетельство реалистической линии в поэзии молодого Гейне. Тонкие стилистические наблюдения над этой балладой сделал А. Блок в статье «Гейне в России», подчеркнув реалистичность поэтических средств баллады и отметив, что в известной музыке Шуберта на слова Гейне тема «Марсельезы», победоносно завершающая балладу, возникает вполне органично [6].

В следующих циклах книги — «Лирическом интермеццо» и «Опять на родине» — поэтическое мастерство Гейне достигает полного расцвета. Краски любовной лирики поэта обогащаются, ее музыка делается более самобытной и смелой. И в «Интермеццо» и в «Опять на родине» поэт уже не ищет в смерти утешения от любовных невзгод. Ему «мила земная услада», он не бежит от нее в поэтические грезы, ибо самое прекрасное и поэтическое — это жизнь, живая возлюбленная поэта.

Дорогая, что же это:
Не пустой ли призрак ты,
Что возник в мозгу поэта
В пору летней духоты?

Нет! Такой улыбки чистой,
Глаз, такой струящих свет,
Красоты такой лучистой
Не придумает поэт.

Пер. В. Коломийцева [7]

В цикл «Опять на родине» входит одно из лучших стихотворений всей книги — «Лорелея», которое завоевало необычайную популярность, стало немецкой народной песней.

«Лорелея» — это и новое воссоздание романтической рейнской саги, созданной Брентано (см. гл. XI), и лирическое стихотворение, глубоко личное по своим настроениям, по восприятию мира. Гейне, подобно Брен-

---

[6] Александр Блок. Собрание сочинений в 8 томах, т. 6. М.— Л., Гослитиздат, 1962, стр. 116—128.

[7] Г. Гейне. Полное собрание сочинений в 12 томах. Под общей ред. Н. Я. Берковского и И. К. Луппола, т 1. М., 1938, стр. 65.

тано, сплавил фольклорную традицию и индивидуальные художественные средства. Сказочный образ Лорелеи и картина вечернего Рейна органически слиты в сложной психологической обрисовке; так развивается новая для европейской поэзии XIX в. лирика настроения, возникающая как синтез зрительных образов, музыки стиха и неповторимых поэтических интонаций.

В балладе Гейне эпическое, повествовательное начало дается не столько через изображение действия, сколько через поэтический образ, через поэтическое описание: златоволосая красавица на фоне вечернего неба над величественно живописным Рейном в закатном золоте солнца — вот тот образ, который вносит эпическое начало в субъективно-лирические интонации баллады Гейне. Но ее содержание по существу лирично — оно не в развитии действия, а в выражении чувства, в трагическом порыве корабельщика, зачарованного красотой Лорелеи и платящего за это смертью.

Насыщенность зрительными образами, разработка ритмов немецкого стиха, гибко передающего оттенки чувства, виртуозная мелодичность, глубина содержания, заключенного в небольшом стихотворении, делали балладу Гейне подлинным шедевром поэзии, открывали перед немецкой лирикой новые перспективы.

Все более значительное место в ранней поэзии Гейне занимают мотивы гражданской лирики. Даже возлюбленной поэт говорит, что его страдания — это недуг, мучающий многих людей в Германии, тяготящихся своим политическим бесправием.

«Дитя, я поэт немецкий,
Известный в немецкой стране.
Назвав наших лучших поэтов,
Нельзя не сказать обо мне.

И той же болезнью я болен,
Что многие в нашем краю.
Припомнив тягчайшие муки,
Нельзя не назвать и мою».

Пер. С. Маршака

Поэт насмехается над учеными филистерами, которые ночным колпаком пытаются затыкать дыры мироздания, с иронической издевкой говорит о реакционной прусской военщине. Характерно, что цикл «Опять на родине» завершается стихотворением «Сумерки богов», являющимся откликом на реакционную политику Священного союза. В «Горной идиллии» («Из путешествия по Гарцу») Гейне с гордостью заявляет, что он принадлежит к армии рыцарей свободы.

Самое чувство любви в «Книге песен» все чаще насыщается протестом против уродства морально-этических «норм» немецкого феодально-мещанского общества. Об этом говорят стихотворения «Филистеры бродят,— в воскресный они облачились наряд...», «За столиком чайным в гостиной...», раскрывающиеся как миниатюрные лирические сатиры.

В развитии поэтического мастерства Гейне важное место занимает цикл стихотворений «Северное море» (1825—1826). Создавая величественную, полную красок и звуков картину моря, Гейне обращается к свободному стиху. Он стремится передать всю необузданную силу и мощь моря. Гейне часто прибегает к звукописи («Сумерки», «Буря»). Некоторые стихотворения представляют собой патетические гимны природе («Коронование», «Приветствие морю»). Море — как у Байрона, Пушкина или Гюго — нередко оказывается воплощением свободы, символом непокорной стихии, мятежа («Буря»). Поэт мыслит космическими образами, сердце его вели-

ко, как море и небо («Ночь в каюте»). Грандиозность образов, поэтическая гипербола характерны для стихотворений «Северного моря».

Небо темнеет — сердце мятежней во мне,
И сильной рукой, в норвежских лесах
Я рву из земли высочайшую ель
И ее погружаю
В Этны пылающий зев, и этим
Гигантским пером, огнем напоенным,
Пишу я по темному своду неба:
«Агнеса, я люблю тебя!».

Пер. М. Михайлова[8]

Читая стихотворения циклов «Северное море», нетрудно заметить, что их патетическая приподнятость удивительно сочетается с иронической манерой, неизбежно присущей Гейне («Ночь на берегу», «Морское видение», «Мир» и др.). Ирония была существенной стороной художественного метода молодого Гейне. Получившая теоретическое обоснование во «Фрагментах» Фр. Шлегеля и воплощение в творческой практике Людвига Тика, романтическая ирония явилась своеобразной формой умозрительного протеста против убожества немецкой действительности. Гейне придает иронии уже совсем иные функции — он развенчивает бесплодные романтические иллюзии, их несостоятельность в столкновении с действительностью. В «Книге песен» Гейне пользуется этим приемом для осмеяния сентиментальных мечтаний немецкого филистера. Постепенно его ирония становится все более резкой, направленной на самые характерные проявления немецкого убожества, немецкой реакции.

Поэт и к себе относится с некоторой иронией. Его поэзии свойственны психологические нюансы, отражающие не только противоречия, но и их осознание, что вело к их преодолению в дальнейшем. В стихотворении «Разговор в падерборнской степи» Гейне, передавая диалог двух друзей — романтика-мечтателя и трезвого реалиста, широко пользуется ироническим аспектом изображения с его диалектичностью, многогранностью, амплитудой от дружеского смеха до сарказма. Реалист как будто побеждает в этом веселом споре, где каждый романтический образ немедленно снижается иронической интерпретацией, констатирующей подлинную сущность вещей. Но хотя романтик высмеян как наивный фантазер, все стихотворение заканчивается лукавым финалом, в котором поэт становится на сторону романтика. В здоровом критицизме иронии Гейне заложена возможность разносторонней оценки изображаемого явления, стремление оценить его независимо от сложившихся предрассудков.

Композиция «Книги песен», место каждого стихотворения в общем контексте строго продуманы автором. Взятые сами по себе, вне связи с данным местом книги, стихотворения проигрывают, выпадая из того единства образов и идей, который создает неповторимый в своей прелести колорит книги.

По существу «Книга песен» — своеобразный лирический вариант истории молодого человека XIX столетия. Гейне понимал, что открыл новые пути развития немецкой лирики, и выражал твердую уверенность в правильности этих путей, несмотря на осуждение многих критиков. В письме к Келлеру от 1 сентября 1822 г. он писал: «Со всех сторон я слышу, что вызвал и продолжаю вызывать большие толки (как поэт). Хвалят ли меня, бранят ли, мне это безразлично. Я не схожу с той дороги, которую раз навсегда признал наилучшей. Некоторые говорят, что она заведет меня

[8] Г. Гейне. Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 1, стр. 163.

в нищету, другие — на Парнас, а третьи, что она ведет прямо в ад. Как бы там ни было, путь этот новый, а я ищу приключений» (9, 288).

Непосредственность чувства «Книги песен» Гейне привлекла многих композиторов. Шуберт, Шуман, Лист, а за ними Григ создали музыку на слова Гейне. В России Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Бородин обращались к стихотворениям «Книги песен». Романсы на слова Гейне стали любимыми песнями немецкого народа. Нацисты, будучи не в силах бороться с популярностью песен Гейне, выдавали их за анонимные стихи, принадлежащие «неизвестному автору».

Новым важным этапом в развитии мировоззрения и творчества Гейне были «Путевые картины» («Reisebilder», 1824—1830). В 1826 и 1827 гг. вышли отдельными книгами первая и вторая части, куда среди прочего были включены «Путешествие по Гарцу» и «Идеи. Книга Ле Гран». В 1827 г. Гейне побывал в Англии. На основе впечатлений от этой поездки были написаны «Английские фрагменты», в значительной части опубликованные в 1827 г. в периодической печати. В 1830 г. «Английские фрагменты» были дополнены и завершены как четвертая часть «Путевых картин». Совершив в 1828 г. путешествие в Италию, Гейне начал работать над третьей частью «Путевых картин», которая вышла в 1829 г.

Гейне считал, что в прозе он сможет выразить свое резкое неприятие феодально-монархической и филистерской Германии. «Проза принимает меня в свои широкие объятия,— пишет он поэту В. Мюллеру,— и в ближайших томах „Путевых картин" вы найдете много прозаически дикого, жестокого, колкого и гневного и особенно много полемики. Время наше уж очень скверное; и тот, в ком есть сила и прямодушие, обязан мужественно вступать в борьбу с надутой скверной и с несносно кичливой посредственностью, которые все больше распространяют свое влияние» (9, 413—414).

В «Путешествии по Гарцу» еще нет призывов к борьбе, но критика немецкого убожества наталкивает на поиски путей для борьбы с ним. Саркастический юмор, с которым Гейне пишет о филистерской Германии, не снимает общего оптимистического звучания книги. Путевые впечатления даются на фоне картин прекрасной природы; солнце льет свои праздничные лучи, весело щебечут лесные птицы, ласково журчат ручьи, «непринужденно и грациозно низвергается Ильза с причудливых утесов..., а внизу перебегает по мелким камням, как резвая девушка» (4, 59).

Беспощадно высмеивал Гейне самодовольных бюргеров, претендовавших на просвещенность: «Это был упитанный обыватель из Гослара, с лоснящимся, одутловатым, дурацки-умным лицом; вид у него был такой, словно он изобрел эпизоотию... Он обратил также мое внимание на целесообразность и полезность всего в природе. Деревья зелены потому, что зеленый цвет полезен для глаз. Я согласился с ним и добавил, что бог сотворил рогатый скот потому, что говяжий бульон подкрепляет человека; что ослов он сотворил затем, чтобы они служили людям для сравнений, а самого человека он сотворил, чтобы он питался говяжьим бульоном и не был ослом» (4, 32).

Жалкое состояние раздробленной Германии не вызывает пессимизма у Гейне. На фоне подъема революционного движения в Европе, полной еще отзвуками революционных событий во Франции, Гейне осмысляет свое время как эпоху преобразований: «Мы живем в особо знаменательные времена: тысячелетние соборы срываются, а императорские троны сваливают в чуланы» (4, 26).

В «Путешествии по Гарцу» наметились характерные особенности прозы Гейне. Эпическое повествование постоянно перебивается у Гейне лирическими отступлениями, звучащими почти как стихи в прозе; причудливость образов сочетается с острой публицистичностью. Читатель все

время видит и то, о чем рассказывает ему веселый странник, умеющий быть таким злым, и самого рассказчика, непринужденно беседующего с ним. Автор «Путевых картин» усвоил завоевания немецких романтиков и обогатил их новыми средствами. Он широко пользуется образно-эмоциональными средствами поэтического жанра. Проза Гейне отличается большой ритмичностью и музыкальностью. Как и в «Книге песен», романтические мотивы и образы причудливо сочетаются с антиромантическими, ирония разрушает романтические иллюзии.

Прозе Гейне присущи яркая образность и необычайно широкое использование неожиданной метафоры. Внезапный сатирический эффект создается также сочетанием совершенно различных понятий: «Город Геттинген, знаменитый своими колбасами и университетом... Оба университета замечательны тем обстоятельством, что в Болонье самые маленькие собачки и самые большие ученые, а в Геттингене наоборот — самые маленькие ученые и самые большие собачки» (4, 8, 253).

«Путевые картины» блестяще остроумны. Гейне видел в остроте изложения серьезное оружие художника-публициста. «Остроту я готов принять только тогда,— писал он своему другу Мозеру 1 июля 1825 г.,— когда она покоится на серьезной основе» (9, 389).

Революционный характер романтизма молодого Гейне четко проявился во второй части «Путевых картин» — «Идеи. Книга Ле Гран» («Ideen. Das Buch Le Grand», 1826), в которой поставлен вопрос о революции: Гейне призывал следовать примеру французов. Барабанщик Ле Гран, олицетворяющий собой героический французский народ, совершивший революцию, и тема «красного марша гильотины» стоят в центре всей книги. Романтическое возвеличение Наполеона как носителя идей французской буржуазной революции было в Германии тех лет выражением оппозиционных и даже революционных настроений. Гейне отдавал себе отчет в ограниченности «революционности» Наполеона. Уже в «Путешествии от Мюнхена до Генуи» Гейне говорит, что он «любит» Наполеона только до 18 брюмера, до того как он предал свободу.

Революционные мечты Гейне, романтика великих битв, в которых рушилась старая феодальная Европа, тесно связаны с вполне реальным образом французского барабанщика. Именно он, солдат великой армии, недавний солдат революции, стал «учителем истории» для мальчика Гейне в те годы, когда французские армии, занимая рейнские провинции Германии, несли с собою новые законы, новые идеи. Характерно, что и название книги «Ле Гран» (великий) относится не к Наполеону, а к рядовому солдату, представляющему демократические массы Франции.

Поэт понимал, что в самой Германии еще не сложились условия, в которых он мог бы услышать «марш гильотины» не в воображении, а наяву. Отсюда рождаются щемящие интонации, придающие меланхолическую окраску книге. Именно здесь Гейне писал о «зубной боли в сердце», о которой вспоминал молодой Горький, переживая тяжелый душевный кризис.

«Книга Ле Гран» в своем роде пророческая книга. В художественной форме она воплотила нарастающее беспокойство, охватившее накануне 1830 г. страны Европы, брожение, порожденное упорной и длительной борьбой народов против политики Священного союза.

О росте критического взгляда Гейне на развитие буржуазных отношений свидетельствует заключительная часть «Путевых картин» — «Английские фрагменты» («Englische Fragmente», 1828). Приехав в Англию, поэт разочаровался в надеждах увидеть свободу в стране парламентской «демократии», был поражен противоречием между роскошью и нищетой, столь характерным для этой конституционной буржуазной страны: «Всюду бросается в глаза богатство и знатность, бедность вытеснена в отдален-

ные улочки и темные, сырые переулки, где и ютится со своими лохмотьями и слезами» (4, 375).

С симпатией наблюдает Гейне за жизнью трудового люда. Он обстоятельно рассказывает о серебряных рудниках в Клаустале, с сочувствием пишет о шахтерах и тяжелых условиях их труда. Гейне с горечью отмечает покорность немецких рабочих своей судьбе, их верноподданническое отношение к князьям. Ярче и полнее раскрывается в «Путевых картинах» тема народа. Здесь, в частности, формируются и определенные черты народности Гейне, в корне отличающейся от идеализации патриархального убожества у реакционных романтиков. «Путевые картины» обращены к немецкому демократическому читателю; они призваны пробудить его, дружески встряхнуть, вывести из опасной апатии.

Лучшие произведения Гейне, создававшиеся в 30-х годах, были вызваны к жизни новыми общественными событиями, оказавшими сильнейшее воздействие на развитие поэта: обострение общественных противоречий во Франции, рост оппозиции в Германии, польское восстание, выступления французского и английского рабочего класса.

Значительно расширяется кругозор писателя. В своих письмах из Парижа он шутил, что когда рыбу в воде спрашивают о том, как она себя чувствует, то она отвечает: «как Гейне в Париже». Гейне устанавливает связи с выдающимися деятелями передовой французской литературы и искусства, тесно соприкасается с борьбой литературных течений. Бальзак, Беранже, Жорж Санд быстро завоевывают его симпатии. Будучи принят в домах многих финансовых и политических деятелей Франции, Гейне имеет возможность изучить жизнь французского буржуазного общества в годы Июльской монархии.

Гейне близко сходится с сен-симонистами, завязывает тесные личные связи с вождями их школы: Базаром, Анфантеном, Мишелем Шевалье. Анфантену впоследствии была посвящена «Романтическая школа». Гейне, ревностно посещающий собрания сен-симонистской общины, увлекается утопическими идеями социального переустройства, провозглашенными последователями Сен-Симона. Гейне близка была антикапиталистическая настроенность «жрецов новой религии». Жизнелюбие писателя, отвращение к христианской аскезе и потусторонней мистике реакционных романтиков подготовили его увлечение философско-эстетической стороной сен-симонизма. Культ природы, «эмансипация плоти», наслаждение здоровой чувственной жизнью — эти философские идеи сен-симонистов наложили значительный отпечаток на последующие произведения Гейне. В политической программе он поднялся, однако, выше последователей Сен-Симона, признав необходимость революционного насилия и приблизившись к пониманию исторической роли пролетариата.

К 30-м годам относятся цикл стихов «Новая весна» (1831), книги «Флорентийские ночи» (1836), «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского» (1834). Значительное место в творческом наследии Гейне занимают такие философские, публицистические и эстетические работы, как «Французские дела» (1831—1832), «К истории религии и философии в Германии» (1834), «Романтическая школа» (1836).

Цикл стихов «Новая весна» («Neuer Frühling» все еще полон отзвуками «Книги песен», но вместе с тем чувствуется, что позади осталась романтика юности, а время настойчиво требует введения в лирику новых общественных мотивов, отвечающих новым задачам политической борьбы.

Цикл «Разные» («Verschiedene», 1833), в котором Гейне воспел свои многочисленные парижские увлечения, носит печать поверхностно воспринятых сен-симонистских идей об «эмансипации плоти». Такое толкование материалистических идей было в еще большей степени свойственно

Генрих Гейне
Портрет Людвига Гримма, 1827

младогерманцам, находившимся под влиянием Гейне, на что и указывает Энгельс в работе «Александр Юнг. „Лекции о современной литературе немцев"»: «Мысль о полноправности чувственного начала понималась, по примеру Гейне, грубо и плоско» [9].

Хотя стихотворениям «Новой весны», как и сборнику «Разные», присущ светлый оптимизм, твердая вера в земное счастье, Гейне чувствовал себя разочарованным в своем поэтическом творчестве: «Время стихов вообще прошло для меня...,— писал он в 1837 г.— Я давно уже заметил, что со стихами у меня не ладится, и потому обратился к доброй прозе» [10].

Это временное неверие в свой поэтический талант было связано с поисками новых идейных и эстетических позиций, с пониманием того, что важнейшие общественные сдвиги, происшедшие в начале 30-х годов в Европе, определили ограниченность и бесперспективность романтизма в условиях нового этапа развития общества.

В неоконченной сатирической повести «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского» («Aus den Memoiren des Herren Schnabelewopski»), Гейне, продолжая сатирические традиции «Путевых картин», высмеивает гамбургских толстосумов и филистеров, высказывает свое враждебное отношение к немецкой буржуазии, наглой, пошлой, претенциозной.

Корреспонденции Гейне 1831—1832 гг. в аугсбургскую «Всеобщую газету», названные им «Французские дела» («Französische Zustände»), отразили первые впечатления Гейне от Июльской монархии. Несостоятельными оказываются многие иллюзии Гейне. Трехцветное знамя и «Марсельеза», звавшие в июле 1830 г. народ на борьбу против Реставрации, стали официальными символами монархии промышленных магнатов и финансовых воротил.

Письма во «Всеобщую газету» отражают непоследовательность политических позиций Гейне, но они проникнуты сочувствием к французскому народу, обманутому буржуазией и ее королем, для которого Гейне находит резкие слова осуждения: «Луи Филипп, который обязан короной народу и булыжникам июльских мостовых,— неблагодарный человек, и его отступничество тем более прискорбно, что с каждым днем становится все более ясно, какому грубому обману здесь поддались» (5, 255). В книге дана неприглядная картина Июльской монархии с ее диктатурой банкиров. И. Гейне делает вывод о том, что революция 1830 г. не завершена.

Яркие впечатления были связаны у Гейне с июньским восстанием 1832 г., инициатором которого было левое крыло республиканской партии. Он сочувствует участникам этого восстания — героям Сен-Мерри, как называл их Энгельс.

Описывая французские события, Гейне не забывал, однако, что корреспонденции его адресованы соотечественникам. Это обстоятельство и цензурные условия заставляли его порой смягчать критические замечания по адресу Июльской монархии, дабы не содействовать этим реакционной партии в Германии. Гейне напоминает немцам, что они должны повести решительную борьбу против дворянства: «...ни одна писаная конституция не в силах помочь нам, пока мы до основания не уничтожим дворянства» (5, 365).

Предисловие к «Французским делам» посвящено целиком делам немецким. Гейне выражает горькое сожаление по поводу верноподданнических чувств немецкого народа к своим государям и осуждает Фридриха Вильгельма III, обманувшего народ обещанием конституции. Острие критики он направляет против Пруссии, «этого долговязого лицемерного набожного героя в гамашах и с просторным желудком, большою пастью и капраль-

[9] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 480.
[10] Г. Гейне. Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 8, стр. 159.

ской палкой, которую прежде чем ударить ею, он опускает в святую воду» (5, 241).

Композиция очерка в новой книге Гейне приобретает более стройный характер. Уменьшается количество отступлений, внимание сосредоточивается на определенных политических идеях. Особенно строгим становится стиль изложения там, где Гейне описывает героические июньские события 1832 г.

В книгах «К истории религии и философии в Германии» и «Романтическая школа» Гейне знакомит французов с историей культуры своей родины, с ее современной литературой, касаясь и политической обстановки. Полемическая заостренность обеих работ против реакционных партий Германии сделала их в большей степени обращенными к немцам, нежели к французам. Смелые книги Гейне звали немцев к сопротивлению, к борьбе против «вампира», который «страшно медленно и скучно сосет сердце немецкого народа».

Значение работы «К истории религии и философии в Германии» («Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland», 1834) было раскрыто Энгельсом: «Подобно тому как во Франции в XVIII веке, в Германии в XIX веке философская революция предшествовала политическому перевороту,— писал Энгельс.— Однако то, чего не замечали ни правительства, ни либералы, видел уже в 1833 г., по крайней мере, один человек; его звали, правда, Генрих Гейне» [11].

Философия в понимании Гейне неотделима от борьбы политических идей, от практических насущных задач общественной жизни. Гейне пишет не только о классической немецкой философии конца XVIII — начала XIX в., он отмечает прогрессивную роль Реформации в истории немецкого народа.

Ни о ком из деятелей прошлого Гейне не отзывался с таким уважением, как о Лессинге. «Со времен Лютера,— пишет он,— Германия не произвела более значительного и более прекрасного человека, чем Готгольд Эфраим Лессинг. Оба они — наша гордость и наша любовь» (6, 87). Гейне посвятил немало строк оценке полемического таланта Лессинга-публициста; его в Лессинге привлекали качества революционного борца, которые не всегда были присущи самому поэту,— цельность и последовательность в борьбе [12]. Обращает внимание исполненный глубокого уважения отзыв Гейне о «гражданине Георге Форстере».

В этой книге Гейне продолжает борьбу с официальной церковью и католицизмом, называет христианство религией рабов и угнетенных. Он разоблачает эксплуататорскую порабощающую роль церкви: «Не только римские, но и английские, прусские, словом все привилегированные представители духовенства заключили союз с цезарем и его поборниками с целью порабощения народов» (6, 70). В книге заметно влияние Гегеля — в частности в построении схемы развития и смены религиозно-философских учений.

Небольшая книга «Романтическая школа» («Die Romantische Schule», 1836) во многом близка к предшествующей. Подвергнув критике немецкий идеализм, Гейне выступает в «Романтической школе» против реакционных течений в немецкой литературе. Он наносит удар по основной силе, тормозившей развитие прогрессивной литературы,— по эпигонам реакционных романтиков.

Выступив в этой книге принципиальным противником реакционного

---

[11] Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 273—274.

[12] См. Н. П. Банникова. Вопросы литературы немецкого Просвещения в литературно-критических работах Генриха Гейне. Автореферат канд. дис. М., 1953.

романтизма и его эстетической системы, черты которой он раскрыл на примере Новалиса, Гейне обрисовал противоречивость многих писателей этого направления. Он изобразил сложность развития немецкого романтизма и образно охарактеризовал творческую индивидуальность его представителей.

Многие страницы посвящены творчеству Гете. Для Гейне он великий национальный писатель Германии. Гениальность Гете в «Фаусте» проявилась, по мнению Гейне, в том, что взяв для своей поэмы сюжет народного сказания, Гете сумел воплотить в ней чаяния немецкого народа. Однако Гейне осуждает Гете за устранение от актуальных проблем общественно-политической жизни. «...Мы порицали бесплодность его слова,— пишет он о Гете,— эстетизм, по его вине водворившийся в Германии, воспитавший молодежь в духе квиетизма, столь пагубного для политического возрождения нашей родины» (6, 178—179). Критикуя Гете, Гейне призывает приблизить литературу к нуждам народа.

В книге Гейне представлены прогрессивные силы в немецкой литературе. Гейне указал на Адельберта Шамиссо как на писателя, коренным образом отличавшегося от реакционных романтиков, справедливо отмечая нарастание прогрессивных общественных тенденций в его творчестве как раз в середине 30-х годов. Гейне нашел художественные образы и верные определения для характеристики дарования Э. Т. А. Гофмана, отметив и трагизм и величие его творчества. Если Гейне несколько переоценил значение «Молодой Германии», то на ее примере он призвал писателей отказаться от романтического бегства в средневековье.

В «Романтической школе» выражены эстетические взгляды Гейне. Эстетический критерий, которым он руководствуется при оценке творчества писателя,— это степень отражения в нем реальной действительной жизни. «...Как гигант Антей оставался непобедимым, пока касался ногами матери-земли, и потерял силу, как только Геркулес поднял его на воздух, так и поэт бывает силен и могуч до тех пор, пока не покидает почвы действительности, и становится бессильным, как только начинает парить в голубом тумане»,— пишет Гейне (6, 219). Гейне дает новое объяснение иронии как средства выражения политического протеста в условиях реакции: «Она (ирония) только символ нашей политической угнетенности... Писатели, томящиеся под цензурным и всяким иным духовным гнетом и никогда не могущие отречься от своих заветных взглядов, особенно вынуждены прибегать к иронически-юмористической форме. Это единственный исход, остающийся для их честности...» (6, 208—209).

Дальнейшее формирование реалистических взглядов Гейне характеризует серия этюдов по поводу французской драматургии и театрального искусства: «О французской сцене» («Uber die französische Bühne», 1837), появившаяся в четвертой части сборника статей Г. Гейне «Салон» [13], и серия характеристик «Девушки и женщины Шекспира», написанная Гейне для издания рисунков, изображавших героинь Шекспира.

Статьи о французской сцене, изобилующие верными замечаниями о поверхностном, сентиментальном характере буржуазной развлекательной драматургии периода Июльской монархии, содержат в себе положения, дающие основание думать, что Гейне ждал от драматургии XIX в. появления произведений, которые показали бы подлинную драму современности — драму социальную, драму народа в тяжких условиях, созданных развитием буржуазных отношений.

Поэтичны и проникновенны этюды Гейне о женщинах и девушках Шекспира («Shakespeares Mädchen und Frauen»). В этих набросках Гейне

---

[13] Под этим условным названием, напоминающим о «Салонах» Д. Дидро, Гейне публиковал статьи о французском искусстве.

обнаружил замечательное понимание Шекспира-психолога, создателя сложных и вместе с тем цельных женских образов.

Живя во Франции, Гейне, однако, становился все более значительной фигурой немецкой литературной жизни 30-х годов. Его поэтическое творчество, смелая борьба за прогрессивные традиции немецкой культуры, стремление поведать немецкому читателю о кипучей общественной и культурной жизни во Франции — все это в целом делало его наиболее авторитетным писателем Германии. Передовая немецкая литература после смерти Гете ориентировалась на суждения Гейне и на его понимание задач, стоящих перед литературой и искусством. Положение писателя, более свободного от цепей цензуры, которыми была опутана литература в странах Германии, особенно способствовало растущему значению Гейне, влиянию его слова.

В сложном пути, которым шел Гейне в 30-х годах, в его творческом методе, сочетавшем романтическое и реалистическое начала, отражались общие закономерности развития немецкой литературы, двигавшейся от романтизма к реализму.

В 40-х годах Гейне занял почетное место в рядах представителей передовой немецкой литературы, вступившей в новый этап своего развития — в этап предреволюционный. (См. гл. XXXI настоящего тома.)

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

РЕВОЛЮЦИЯ 1848 ГОДА И НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Одним из наиболее ярких периодов в истории немецкой литературы XIX в. были 40-е годы — «предмартовские» (Vormärz), как их именуют немецкие историки и литературоведы — годы бурного общественного подъема, предшествовавшего мартовской революции 1848 года.

Такого политического подъема Германия не знала со времен Великой Крестьянской войны 1525 г. И хотя буржуазно-демократическая революция, 1848—1849 гг. потерпела поражение и лозунг предмартовского десятилетия «свобода и единство!» не был осуществлен, борьба народа и его передовых сил не была напрасной. Огромный след в литературе оставила и деятельность выдающихся поэтов и писателей, выступавших накануне и во время революции.

Демократическое движение 40-х годов XIX в. в Германии обладало своей национальной спецификой.

Феодально-абсолютистская Германия была в эти годы одной из отсталых стран Европы; она была по-прежнему раздроблена, и вопрос о единстве оставался коренным вопросом ее национального развития. Но буржуазно-демократическая революция назревала в Германии в совершенно иных исторических условиях, чем в 1649 г. в Англии и в 1789 г. во Франции. Мартовской революции 1848 г. предшествовало восстание силезских ткачей, широкое распространение утопических социалистических идей и в те же годы было дано обоснование научного социализма К. Марксом и Ф. Энгельсом, организован «Союз коммунистов» и вышел в свет «Манифест Коммунистической партии».

Борьба общественных, философских и эстетических идей в такой противоречивой обстановке приобрела поэтому особенно сложный характер, своеобразно отражая интересы разных классов и социальных групп немецкого общества: феодального дворянства, буржуазии, мелкой буржуазии, крестьянства, ремесленников, рабочего класса.

После длительного, продолжавшегося четверть века общественного застоя, в 40-х годах стремительно нарастает темп событий, и за одно десятилетие страна проходит большой путь в своем политическом развитии.

Хотя в немецкой литературе продолжают выступать многие литераторы 30-х годов, в том числе Гейне и такие деятели «Молодой Германии», как К. Гуцков, основной тон задает новое поколение поэтов и писателей, творчество которых возникло и получило развитие в условиях нового демократического подъема.

В первую очередь развиваются жанры, непосредственно связанные с общественной борьбой,— публицистика и политическая поэзия.

В публицистике сохраняется преемственность с традицией 30-х годов; в первые годы десятилетия особенно часто упоминается имя Людвига Берне. В статье Г. Гервега и Р. Пруца на страницах «Галлеских ежегод-

ников» и «Рейнской газеты» имя Берне произносится с глубоким уважением. Молодой Энгельс, назвавший его «знаменосцем свободы», очень точно передает характер восприятия наследия Берне.

Публицистика 40-х годов отличается богатством тематики и различием подхода к ней, отражающим всю пестроту идейных течений эпохи. Вопреки всем цензурным запретам появляются журналы, сборники, брошюры, в которых страстно обсуждаются злободневные вопросы. Многие издания большими тиражами печатаются за границей, главным образом в Швейцарии, и немедленно проникают во все уголки Германии. Ловко используется пункт прусского закона, согласно которому предварительной цензуре подлежали издания объемом менее 20 листов. Гамбургский издатель Ю. Кампе соглашался, например, издавать «Германию. Зимнюю сказку», при условии, что книга будет не меньше этого объема. Когда прусские власти в 1842 г. запретили основанный Гервегом журнал, статьи, предназначавшиеся для него, были собраны в один том и выпущены под заглавием «21 лист из Швейцарии».

С начала 40-х годов активно выступают буржуазные демократы Р. Блюм и Р. Пруц.

Будущий вождь левого крыла Франкфуртского собрания Роберт Блюм (1807—1848) был организатором и редактором ряда изданий, в которых неутомимо боролся против феодальных порядков. В одной из статей 1840 г. он писал: «Каждый гражданин участвует в этой борьбе между старым и новым, силы каждого имеют значение..., каждый должен высказаться за или против» [1].

В ежегоднике «Вперед» («Vorwärts», 1843—1847), который Блюм издавал совместно с Ф. Штегером, много внимания уделялось вопросам литературы. Блюм был организатором шиллеровского общества в Германии, и ежегодные чествования Шиллера под его руководством неизменно проходили под знаком борьбы за освобождение Германии.

Плодовитый публицист, критик, историк литературы Роберт Пруц [2] особенно много сделал для утверждения новых эстетических принципов: защиты тенденциозности в литературе, обоснования высокого значения политической поэзии (см. гл. XXXII настоящего тома.)

В работе «Политическая поэзия немцев» («Die politische Poesie der Deutschen», 1845) Р. Пруц тесно связывает задачи литературы с задачами борьбы народа за свободу, отвергает самую мысль о поэзии, стоящей над партиями, и требует от поэтов, чтобы они были способны не только петь о свободе, но и своими руками бороться за нее.

В 40-е годы продолжаются и обостряются философские споры, начавшиеся в конце 30-х годов. Левые гегельянцы пробудили дух критицизма, но сами не удержались на уровне требований эпохи. Тем временем новое слово произнес Л. Фейербах (о философской борьбе на рубеже 30—40-х годов см. гл. XIX). А молодые Маркс и Энгельс, участвуя в этих спорах, творчески осмысляя наследие Гегеля и материалистические идеи Фейербаха, уже выковывали оружие нового метода, вырабатывали основы нового мировоззрения. Именно в эти годы складываются основные черты их публицистического стиля. Они шли к общей цели, опираясь на разные литературные традиции. Ф. Энгельс, начав с литературно-критических работ, развивал дальше традиции Лессинга и Берне. К. Маркс оттачивал свое перо, проходя школу гегелевской философской прозы.

---

[1] Цит. по кн.: В. Либкнехт. Р. Блюм и революция 1848 года в Германии. СПб., Изд-во «Просвещение», 1906, стр. 46.

[2] Ф. П. Шиллер. Р. Пруц — политический поэт и младогегельянский критик. В кн.: Ф. П. Шиллер. Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX в. М., 1913; М. Шмуловиц. Литературная критика младогегельянцев в 1830-е годы.— «Ученые записки Рижского пединститута», 1958, стр. 221—246.

Опыт Ф. Энгельса весьма примечателен тем, что в обстановке нарастающего демократического подъема литературно-критическая деятельность становилась органической частью общественной борьбы [3].

Художественное творчество 40-х годов наиболее ярко представлено политической поэзией, впервые так богато расцветающей на немецкой почве. Среди политических поэтов видное место занимают Гофман фон Фаллерслебен, Р. Пруц, Г. Гервег, А. Глассбреннер, Ф. Фрейлиграт, Г. Веерт, а из старшего поколения Г. Гейне. Насыщенная политическими страстями эпохи, в значительной мере порвавшая с традицией романтического субъективизма, смело говорившая от имени передовых сил нации, немецкая политическая лирика предмартовского десятилетия приобрела огромное значение.

Повествовательные жанры развивались неравномерно. В Германии не создалось условий для школы реалистического романа, и роман не занял ведущего положения, как это имело место в эти годы в литературах Англии и Франции. В жанре романа выступали разные писатели, нередко весьма далекие друг от друга. Исторические романы продолжал публиковать В. Алексис, появилось несколько романов писателей «Молодой Германии». Новым явлением было возникновение социального романа, связанного с изображением рабочего класса (Э. Вильком, Л. Отто).

Несколько особняком стоит художественная проза Г. Веерта. Она очень органично выросла из очерка. Недаром сам автор рассматривал многие свои художественные опыты как «наброски» (Skizzen) — так даже были им названы две основные его книги.

В драматургии, как и в романе, не сложилось единого направления. Театр оказался менее всего затронутым общественным движением главным образом потому, что он не обрел еще национального характера, как литература. Ощутимее здесь было и вмешательство цензуры (книгу можно было издать за границей, спектакль нельзя было поставить нелегально).

«Рейнская газета» справедливо выступала против плоского безыдейного воспроизведения семейного быта и призывала показывать на сцене человека, «который борется, погибает или побеждает во имя таких интересов, которые выходят далеко за пределы малодушно-эгоистической повседневности» [4].

В известной мере этому требованию отвечала деятельность самого значительного и популярного драматурга 40-х годов — К. Гуцкова.

Комедии Гуцкова «Коса и меч» (1844) и «Прообраз Тартюфа» (1845) убедительно, остроумно, с бесчисленными намеками на факты современной политической жизни рисовали самоуправство правящей верхушки, ханжество, лицемерие, многочисленные проявления моральной нечистоплотности, порожденные «патриархальным деспотизмом».

Большой интерес представляет обращение Гуцкова к теме крестьянского восстания. При всех слабостях как исторического, так и драматургического характера, драма «Пугачев» (1844), написанная в год силезского восстания ткачей, была смелой попыткой представить современникам исторический пример народного восстания против угнетателей.

Мировую известность получила трагедия Гуцкова «Уриель Акоста». Созданная в канун революции, она изображала именно такой героический характер, какой хотела видеть на сцене «Рейнская газета». В трагедии «Уриель Акоста» Гуцков блистательно возрождал традицию шиллеровского пафоса, приобретавшего особое значение в предреволюционные годы (см. гл. XXIV).

---

[3] См. в кн.: Macháčkova V. Der junge Engels und die Literatur. Berlin, 1961.
[4] «Rheinische Zeitung für Politik, Handel und Gewerbe» (Köln). № 23, 23.I 1842.

Обращение к исторической теме в это время часто служит выражением оппозиционных настроений. В частности, можно отметить драму Р. Готшаля «Ульрих фон Гуттен» (1843), не отличающуюся высокими художественными достоинствами, но примечательную самим интересом к образу мужественного писателя XVI в.

В 40-е годы были созданы многие произведения другого крупного немецкого драматурга — Ф. Геббеля, открыто враждебного общественной тенденции К. Гуцкова (о Ф. Геббеле см. в IV томе «Истории немецкой литературы»).

Антагонизм двух крупнейших драматургов был выражением двух разных эстетических концепций, разных подходов к задачам искусства. Геббель стоял в стороне от демократического движения, долгое время сознательно игнорировал события дня, а во время революции стал на сторону ее врагов. Его библейская драма «Юдифь» (1844) и особенно «Генофефа» (1843) почти не связаны с общественными проблемами, которые волновали немецких зрителей. В драме «Мария Магдалина» (1844), написанной на современную немецкую тему, Геббель реалистически изображая крушение патриархального ремесленного уклада, остается в узкой сфере морального конфликта. Как справедливо отмечает Ф. Меринг, «„Мария Магдалина", несмотря на производимое ею глубокое действие, вызывает чувство чего-то совершенно чуждого, как образ совершенно угасшего мира»[5].

В 40-е годы были предприняты попытки создания сатирической драмы на темы дня («Политический родильный дом» Р. Пруца, «Каспар-человек» А. Глассбреннера, его же многочисленные пьесы-шутки, драматическая пародия «Антигона в Берлине»). Но они не получили широкого резонанса, тем более, что не были предназначены для сцены.

В целом сатира властно проникает почти во все жанры. Смех был испытанным и весьма грозным оружием в борьбе против феодально-монархической реакции. Неодинаковы были позиции, с которых выступали сатирики, разными художественная манера и приемы обличения, но все они энергично помогали расшатывать старый порядок. Изящные и вместе с тем едкие поэтические миниатюры Гофмана фон Фаллерслебена как бы выхватывали из окружающего мира примеры неразумия, несообразности, дикости и варварства. Смелые, поистине разрушительные поэмы Г. Гейне не оставляли камня на камне в лагере противника. Неисчерпаемо богат арсенал сатирических средств Адольфа Глассбреннера — бытовые очерки, жанровые сцены, аллегории, пародии, каламбуры, шуточные объявления. Целая галерея комических персонажей наглядно демонстрировала убожество немецких условий и многое объясняла в трагическом ходе революционных событий 1848—1849 гг.

Сатира Веерта блистательно сочетала незаурядную обличительную силу с пафосом утверждения коммунистических идей.

Литературу предмартовского десятилетия характеризует еще одна особенность — стремительность развития. Не было почти ни одного поэта, который бы за этот относительно короткий срок оставался неизменным в своем творчестве.

В этом динамическом процессе можно наметить три этапа.

Первый этап (1840—1844) датируется началом выступления немецкой либеральной буржуазии. Это период бурных философских споров, деятельности младогегельянцев и почти одновременно — Фейербаха; период формирования политической лирики и защиты ее эстетических принципов, в том числе партийности, понимаемой в самом общем значении — служения партии прогресса. Ведущее место занимают политические поэ-

[5] Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, т. II. М.—Л., 1934, стр. 158.

ты, выступающие с широкой демократической антифеодальной программой, и критики-младогегельянцы. Их важнейшим теоретическим центром была «Рейнская газета».

Второй этап (1844—1847) начинается с восстания силезских ткачей. Это период формирования научного социализма Маркса и Энгельса, создания «Союза коммунистов». Социальная тема становится ведущей в немецкой лирике, появляется образ пролетария, не только страдающего (у поэтов «истинных социалистов» и у романиста Вилькома), но и борющегося (у Веерта и Фрейлиграта). Эти годы отмечены также крупнейшими успехами сатиры («Германия. Зимняя сказка» Гейне, «Новый Рейнеке Лис» Глассбреннера).

Титульный лист «Комического календаря» Глассбреннера

Третий этап связан непосредственно с событиями революции 1848—1849 гг. Обострение классовой борьбы вызывает сложный процесс размежевания в лагере политических поэтов. В авангарде революционной поэзии — поэты «Новой Рейнской газеты». Необычайно расцветает массовая поэзия. Сатирики энергично разоблачают врагов революции.

Начало 40-х годов было отмечено появлением новых поэтических имен. В 1840—1841 гг. публикует «Неполитические песни» Гофман фон Фаллерслебен, которого до этого знали преимущественно как ученого-филолога. В 1840 г. выходят «Песни космополитического ночного сторожа» Ф. Дингельштедта. В 1848 г. появляются «Беглецы от цензуры» Р. Готшаля. Политические стихотворения включает в свой сборник 1843 г. Р. Пруц. В том же году сатирические стихи публикует А. Глассбреннер.

Событием большого политического значения явился выход в свет сборника Георга Гервега «Стихи живого человека» (1841). Несмотря на цензурный запрет, сборник получает широкое распространение во всех концах страны. По словам Ф. Энгельса, в песнях Гервега «прекраснее, чем где бы то ни было, выражены чувства, одушевляющие новое поколение» [6].

Впервые в истории немецкой общественной мысли книга стихов оказывалась в центре внимания всей демократической Германии, а ее автор становился героем дня. Гервегу удалось найти слова и образы, ярко передававшие настроения немецкой демократии на этом раннем этапе революционного подъема, когда еще не обнаруживались в полной мере противоречия в антифеодальном лагере.

---

[6] Ф. Энгельс. Скитания по Ломбардии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II (1931), стр. 93.

Гервег был сразу признан как «знаменосец политического направления в литературе» (Г. Веерт).

И когда Фрейлиграт в 1841 г., не ощущая еще потребностей времени, заявил, что поэт имеет право стоять вне политики, именно Гервег ответил ему патетически-страстными строфами стихотворения «Партия», и все передовые люди Германии поддержали его. Это стихотворение было опубликовано в «Рейнской газете», ведущем демократическом органе печати этих лет.

«Рейнская газета политики, торговли и ремесла» («Rheinische Zeitung für Politik, Handel und Gewerbe», Кёльн, январь 1842 г.— март 1843 г.) занимает видное место в немецком литературном движении 40-х годов. Как указывали позднее Маркс и Энгельс, газета, основанная как оппозиционный орган, явилась плодом союза между рейнской буржуазией и младогегельянцами. Она сразу же стала притягательным центром для многих литераторов, выступавших с критикой существовавших порядков [7]. С апреля 1842 г. в газете начал сотрудничать К. Маркс, 16 октября он стал ее редактором. Маркс стремился придать газете боевой революционно-демократический характер. Под руководством К. Маркса «Рейнская газета» стала влиятельнейшей немецкой газетой.

Наряду с вопросами «политики, торговли и ремесла» много внимания на ее страницах уделялось литературе и искусству. Два-три раза в неделю на первой странице печатались стихотворения современных авторов, ежедневно (за редкими исключениями) публиковались рецензии на новые книги, спектакли, художественные выставки.

Несмотря на то, что состав сотрудников газеты не отличался единством и на страницах ее выступали представители разных направлений антифеодальной оппозиции, через все статьи и заметки художественного отдела проходит одна центральная мысль: искусство и литература должны служить задачам современности, поэты и художники призваны занять место в ряду активных политических бойцов.

Газета решительно порицает позицию беспартийности, в частности, в ряде обзоров современной немецкой печати она убедительно показывает, что так называемые беспартийные газеты, на словах отгораживаясь от партийной борьбы, по существу служат партии реакции.

1 февраля 1842 г. газета приветствовала Георга Гервега за его стихотворение «Партия», резко порицая при этом «лосчастную идею беспортийности» и заявляя, что «нельзя быть беспартийным по отношению к Пилату и Ироду, к Альбе и палачам человечества».

Месяц спустя (3 марта) «Рейнская газета» писала в заметке о Дингельштедте: «Поэт не имеет права оставаться только художником, он должен быть политиком, чтобы выражать суждения о политических предметах». Она напоминала о том, что нельзя быть «нейтральным космополитом», и выражала надежду, что поэт, находясь на чужбине, сумеет почувствовать нужды своей родины, своего народа.

Газета не ограничивается декларациями в пользу политической поэзии и пропагандой идеи партийности. На страницах «Рейнской газеты» эти общие положения получают конкретную разработку при рассмотрении отдельных вопросов искусства и литературы.

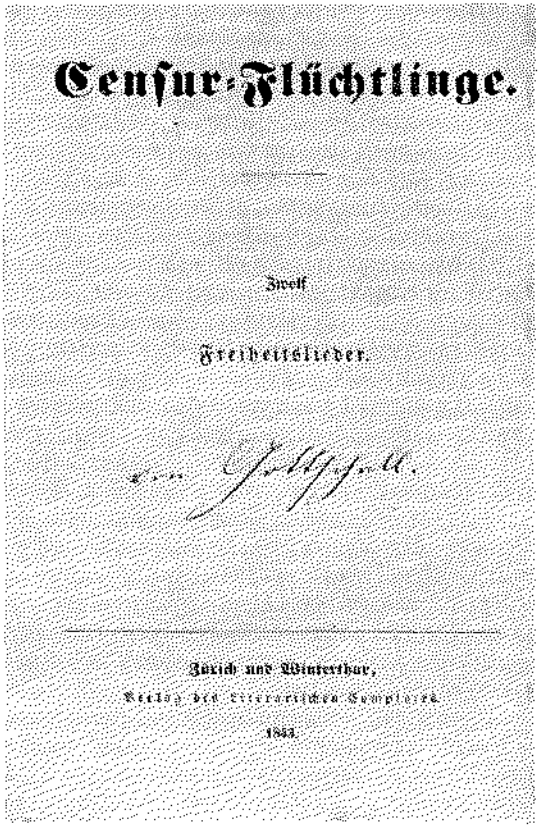
В рецензиях на театральные постановки и в статьях по вопросам драматургии «Рейнская газета» ставила ответственные задачи перед немецким театром. Особенно интересна в этом плане статья «О невозможности создания немецкой комедии» [8].

---

[7] Об этом с тревогой сообщала агентура Меттерниха. См. Karl Glossy. Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz.— «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft». Wien, 1912, Jahrgang XXII, S. 303.

[8] «Rheinische Zeitung», № 70, 11.III 1842.

«Немцы любят ссылаться на классиков»,— говорит автор в начале статьи и называет Аристофана «классика комедии». «Но какова та область, в которой действует его комическая муза? Это — область политики. Он не щадил даже своих богов». «Попробовал бы Аристофан представить афинянам наши нелепые семейные истории!» — восклицает автор. Это не значит, что надо во всем подражать Аристофану. Но следуя традиции Аристофана, немецкая национальная комедия должна заниматься современными вопросами, которые волнуют немецкий народ. А волнуют народ прежде всего вопросы политические, государственные.


Cenſur-Flüchtlinge.

Zweif

Freiheitslieder.

Zürich und Winterthur,

1843.

Титульный лист сборника стихов Готшаля

Заслуживает внимания трактовка понятия трагического и комического в применении к немецким историческим условиям. «„Прикованный Прометей“ не может дать сюжета для комедии. Но Прометей освобожденный, пожалуй, может смеяться над оковами, которые он носил и от которых, может быть, еще остались раны на его теле». Так, вопрос о судьбах национальной комедии решается в политическом плане: условием расцвета театра является общественный переворот, завоевание свободы. Те же мысли содержатся в рецензии Карла Штара на сборник «Новые лирики» (№ 76, 17 марта 1842 г.): «Чем свободнее и совершеннее личность, чем свободнее и многообразнее жизнь человека, тем совершеннее и богаче любовная поэзия».

Много внимания «Рейнская газета» уделяет вопросам классического наследия.

Из великих немецких гуманистов XVIII в. «Рейнская газета» чаще всего обращается к Гете и Шиллеру. Однако они занимают неодинаковое место в художественной программе газеты. В статьях и рецензиях нет того отрицания Гете, которое было характерно для Берне и других писателей 30-х годов. Но идеи Гете не могли получить и программный характер. Гете цитируется с неизменным уважением, хотя эти ссылки носят нередко случайный характер.

В одной из программных статей «Немецкая пресса» (№ 131, 11 мая 1842 г.) «Рейнская газета», призывая народ к борьбе за свободу слова, обращается к авторитету великого Гете: «Мысль не должна оставаться в голове, она в виде живого слова должна отправиться в мир, чтоб оплодотворить души других и порождать новые мысли. „Что пользы от меча в арсенале“,— говорит Гете. Какой толк от нашей мысли, если она в оковах».

Иначе звучит на газетных полосах имя Шиллера.

В ноябре 1842 г., сообщая о праздновании годовщины со дня рождения Шиллера, газета с удовлетворением отмечает, что этот юбилей вылился в «политический праздник». Ораторы, выступавшие на нем, не стали на путь «водянисто-эстетических» разглагольствований, а прославили Шиллера как провозвестника нового идейного движения, защитника свободы совести, как борца за истину, право и свободу (№ 326, 22 ноября 1842 г.).

Центральное место в литературном отделе газеты занимала пропаганда современной политической поэзии.

Программным поэтом «Рейнской газеты» был Георг Гервег. Имя его почти не сходит со страниц газеты, оно постоянно называется среди «благороднейших душ нации». Часто печатаются произведения Гервега, стихотворные послания, ему адресованные; подробно освещается пребывание его в различных городах во время поездки по Германии. Высокий моральный дух и сила характера, воплощенные в поэзии Гервега, противопоставляются «лирике какого-нибудь Гейне и его прозаических последователей» (№ 32, 1 февраля 1842 г.). Гервег в 1842 г. пользуется несомненно большей популярностью, чем Гейне, как это отмечал А. И. Герцен[9].

Гервег оказывает большое влияние на современную ему политическую поэзию. На страницах «Рейнской газеты» печатаются многочисленные стихи, чаще всего анонимные, в которых звучат мотивы, напоминающие «Стихи живого человека». Патетические строки, призывающие к борьбе за свободу, прославляющие наступающую весну человечества, при всей неопределенности политической программы исполнены боевого революционного оптимизма.

И как бы отвечая на известное послание Гейне («Георгу Гервегу»), который усомнился в праве поэта воспевать весну свободы в тогдашней Германии, «Рейнская газета» писала 12 марта 1842 г.: «Одна ласточка не делает весны, но столько певцов, которые одновременно выступают и, не сговорившись, поют на один мотив, конечно — признак перемены погоды».

Младогегельянская критика, в первую очередь в лице Р. Пруца, отстаивая право на существование политической поэзии, трактующей актуальные вопросы современности, резко выступала против традиции романтизма. С этим связано критическое отношение к творчеству Гейне.

«Рейнская газета» опубликовала (без подписи) рецензию на поэму Гейне «Атта Тролль» в последнем номере, вышедшем под редакцией К. Маркса (№ 76, 17 марта 1843 г.; окончание — 24 марта 1843 г.). Давая высокую оценку деятельности Гейне и положительную характеристику поэмы, газета вместе с тем отмечала, что «Атта Тролль» обнаруживает не только силу, но и слабость поэта. Эту слабость газета видит в том, что поэт пытается подняться над схваткой, которую он изображает, не замечая того, что он тем самым ставит себя вне борьбы. «Объективное изображение событий он сочетает с субъективной игрой фантазии», «он кокетничает с классической Дианой и романтической феей Абундой ...с назареянами, язычниками и философами, с аристократами, либералами и коммунистами, не обнаруживая своей истинной любви ни к одним, ни к другим». Вместе с тем газета берет Гейне под защиту от нападок со стороны тех, кто торопится объявить его «предателем».

«Рейнская газета» широко предоставляла свои страницы для поэтических выступлений многих малоизвестных авторов. Часто в ответ на опубликованное в газете стихотворение Гервега или Пруца печаталось стихотворение, поступившее от читателя.

---

[9] См. А. И. Герцен. Былое и думы.— Собрание сочинений в 30 томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 243.

Газета приобрела популярность далеко за пределами Рейнской области. В марте 1842 г. было, например, напечатано стихотворение «Марсельеза железной дороги», присланное французским автором. Железная дорога воспевалась как символ братства, соединяющего народы Франции и Германии. Это был недвусмысленный ответ на разнузданную шовинистическую кампанию против Франции, нашедшую отражение в многочисленных песнях о «немецком Рейне» [10].

Во многих стихотворениях, напечатанных в газете, обличается деспотический режим Николая I. В октябре 1842 г. газета опубликовала цикл стихотворений Г. Пютмана «Черкесские песни». Поэт изображает борьбу черкесов на Кавказе как борьбу против царского деспотизма.

«Рейнская газета» может служить примером того, какую выдающуюся, можно сказать, ведущую роль приобретала в эти годы в немецкой литературе публицистика.

Основополагающее значение имели в 40-е годы и те эстетические принципы, которые так энергично отстаивала «Рейнская газета», пропагандируя поэзию, которая служит партии прогресса.

Середина 40-х годов характеризовалась дальнейшим углублением кризиса феодально-абсолютистской политической системы, еще большим расширением фронта демократического движения.

«Общественная жизнь в немецкой провинции 1844 года похожа на русскую в начале 20 века, перед революцией 1905 года,— писал В. И. Ленин.— Все рвется к политике, все кипит оппозиционным возмущением против правительства...» [11]

Выдающимся событием этих лет было восстание силезских ткачей.

Весной 1844 г. в горных деревнях Петерсвальдау родилась суровая песня, в которой безымянный автор воплотил все, что наболело на душе тысяч и тысяч ткачей, униженных и ограбленных хозяевами. Песня называлась «Кровавый суд» («Das Blutgericht») и рассказывала о страданиях народа, о труде, превращенном в пытку.

Простые, ясные строфы этой песни были исполнены ненависти к эксплуататорам. Автор песни уже понимал, что с этим «сатанинским отродьем» невозможен никакой компромисс, «здесь не помогут ни просьбы, ни мольбы». Ткачи помнили, что на их жалобы однажды уже последовал наглый ответ хозяина: «Жрите траву, если хлеб вам не по карману!».

Песня ткачей — художественный документ потрясающей силы. В ней было и голодное отчаяние, и ненависть к поработителям, и угроза кровавого суда над ними. У силезских ткачей не было ни организации, ни политической программы — их объединяла эта песня, она была для них и программой и боевым кличем. Первым политическим выступлением ткачей было исполнение «Кровавого суда» перед окнами хозяев. Арест одного из исполнителей песни послужил непосредственным поводом к восстанию. Вооружившись для освобождения арестованного, ткачи начали разгром хозяйской усадьбы.

Откликаясь на силезские события, Маркс упоминает и боевую песню ткачей [12], «этот смелый *клич* борьбы, где нет даже упоминания об очаге,

---

[10] В 1840 г. небольшой дипломатический конфликт с Францией вызвал волну националистических демонстраций. Н. Беккер (1809—1845) написал стихотворение, начинавшееся словами: «Они никогда не будут владеть им, свободным немецким Рейном», которое сразу приобрело популярность, и автор его неожиданно прославился. Затем последовало множество подражаний «Песне о Рейне», заполнивших газеты и альманахи.

[11] В. И. Ленин. Переписка Маркса с Энгельсом.— Сочинения, т. 19, стр. 504.

[12] Текст песни, его историю и варианты см. в кн.: W. Steinitz. Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Bd. I. Berlin, 1954, S. 230—243.

фабрике, округе, но где зато пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляет во всеуслышание, что он противостоит обществу частной собственности» [13].

Силезское восстание 1844 г. знаменовало важный этап развития демократического движения в Германии накануне революции 1848 г.— выход на историческую сцену революционного пролетариата.

В эти годы складываются взгляды Маркса и Энгельса, оформляется теория научного социализма. В опубликованном в 1844 г. томе «Немецко-французских ежегодников» Маркс пишет, что оружие критики не может заменить критики оружием и что материальная сила должна быть опрокинута материальной же силой.

Во второй половине 40-х годов образ пролетария властно входит в немецкую поэзию как один из центральных героев нового времени.

Однако эта пролетарская по тематике поэзия в большинстве случаев идейно связана с различными направлениями домарксовского социализма, в котором находили отражение и отсталость экономического развития и неразвитость социальных отношений в Германии.

Наибольшее распространение в предреволюционный период получили идеи так называемого «истинного социализма».

По словам В. И. Ленина, «истинные социалисты» — «полукультурники, нереволюционеры, герои мудреных рассуждений и отвлеченной проповеди» [14].

В основе «истинного социализма» лежали идеалистические представления о характере социальных явлений. Младогегельянские идеи о решающей роли «самосознания» «истинные социалисты» сочетали с абстрактно-идеалистическими рассуждениями о Человеке, почерпнутыми в «Антропологии» Л. Фейербаха.

Разоблачая в «Немецкой идеологии» эклектическую философию «истинного социализма», К. Маркс и Ф. Энгельс отмечали и тот развязно-снисходительный тон, в котором «истинные социалисты» рассуждали о французском и английском социалистических учениях, самоуверенно заявляя, что только немцы, опираясь на свои философские традиции в изучении «сущности человека», способны сформулировать «истинный» социализм.

«Истинные социалисты» не только не видели незрелости социальных отношений в Германии и не понимали, что отсутствие четкого размежевания классовых интересов — результат экономической отсталости Германии (в сравнении с Францией и Англией), но, наоборот, метафизически абстрактный характер немецкой идеологии, порожденный этими условиями, рассматривали как свидетельство национального превосходства немцев.

Критикуя «Рейнские ежегодники», К. Маркс и Ф. Энгельс приводят сатирические строки из «Германии» Гейне о том, что Британия царит над морями, французы и русские владеют землей,

А мы — воздушным царством грез,
Там наш престиж бесспорен.

Пер. В. Левика

В многочисленных изданиях «истинных социалистов»: «Зеркало общества» («Gesellschaftsspiegel»), «Немецкая гражданская книга» («Deutsches Bürgerbuch»), «Рейнские ежегодники» («Rheinische Jahrbücher») и других, наряду с теоретическими статьями и заметками, печатались

---

[13] К. Маркс. Критические заметки к статье «Пруссака».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 443.

[14] В. И. Ленин. Как рассуждает т. Плеханов о тактике социал-демократов?— Сочинения, т. 10, стр. 430.

рассказы, очерки и стихи, посвященные преимущественно изображению бедствий и страданий трудящихся.

Наиболее заметными среди «истинных социалистов» были поэты К. Бек (1817—1879), Г. Пютман (1811—1894), публицист К. Грюн (1817—1887).

Беспросветная нужда, голод, умирающие дети, страдающие матери, соблазняемые богачами бедные девушки — вот основные темы и образы многочисленных стихотворений, написанных в жалобно-элегических тонах, нередко окрашенных религиозными настроениями. Образ бедняка соответствует той смутной социальной характеристике, которую дают «истинные социалисты» и рабочему, и ремесленнику, и крестьянину-сезонному, и батраку, не всегда еще выделяя пролетария.

Выражая сочувствие труженику, оплакивая его страдания, «истинные социалисты» не только не понимали роли народа в истории, но, видя в нем только жертву и объект сострадания, тем самым принижали его, низводили до уровня бессловесной массы, над которой возвышаются критически мыслящие носители «истинного» сознания.

Подмена исторически-конкретной оценки действительности абстрактно-идеалистической схемой «человека» вообще определяет художественную слабость многих произведений этих поэтов. Они или ограничиваются регистрацией несчастных случаев, «социальных казусов» или предаются беспочвенным философским рассуждениям.

«Истинный социализм» в своей неопределенности делает невозможным установление связи между отдельными фактами, о которых нужно рассказать, и общими условиями, чтобы, таким образом, выявить в этих фактах все, что в них есть яркого и значительного» [15]. Беря отдельные факты, рисуя страдающего бедняка, «истинные социалисты» не поднимаются до изображения типического и, конечно, не в состоянии раскрыть исторические судьбы пролетариата как класса.

Важной заслугой поэтов «истинного социализма», однако, было то, что они настойчиво привлекали внимание к судьбе простого человека, ввели в немецкую политическую лирику образ пролетария, в частности, выдвинули вопрос о силезских ткачах как один из центральных общественных вопросов своего времени. Восстание ткачей вызвало многочисленные отзвуки в немецкой публицистике, поэзии и художественной прозе [16].

В среде «истинных социалистов» несколько выделяется как своим поэтическим талантом, так и более энергичным тоном Г. Пютман, который откликнулся на восстание несколькими стихотворениями: «Арестованные», «Зима», «В Силезии». В суровых строфах переданы и тяжкая нужда ткачей и их грозное негодование против угнетателей. Поэт говорит от имени осужденных участников восстания: они с достоинством принимают этот приговор, тюрьмой запугать их нельзя — жизнь на воле хуже тюрьмы...

В стихотворениях поэтов Э. Дронке, Л. Пфау, А. Штродтмана почти полностью исчезает жалостная интонация, свойственная «истинным социалистам», и все чаще звучит голос, призывающий к мести, к борьбе. Появляется мотив проклятия, которое ткачи обрушивают на головы тех, кто виновен в их несчастьях.

Большую популярность завоевало стихотворение Гейне «Силезские ткачи», в котором этот мотив проклятия приобретает большой обобщающий смысл: пролетарии выступают как грозные мстители, ткущие саван

---

[15] Ф. Энгельс. Немецкий социализм в стихах и прозе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 218.

[16] Большой фактический материал на эту тему собран в кн.: S. Liptzin. The weavers in German Literature. Göttingen — Baltimora, 1926. См. также: H. Schneider. Die Wederspiegelung des Weberaufstandes von 1844 in der zeitgenossischen Prosaliteratur.— «Weimarer Beiträge», 1961, № II, S. 255—277; С. В. Тураев. Георг Веерт и немецкая литература 1848 года. М., 1963.

старой Германии. Тема силезского восстания занимает значительное место в лирике Г. Веерта; ему одному из всех немецких поэтов удалось раскрыть эту тему в ее широком историческом аспекте: он нашел простые и ясные слова, чтобы сказать о солидарности, связывающей рабочих Йорка и Ланкашира с пролетариями далекой для них Силезии.

Демократический подъем в стране вызвал к жизни творчество многих безымянных поэтов, нашел большой и многообразный отклик в немецкой народной песне.

Имена авторов многих стихотворений известны, но часто они оставались авторами только одного произведения, и такие стихи могут рассматриваться в одном ряду с песнями, возникшими в народе и не сохранившими имен своих создателей, как уже упомянутая песня силезских ткачей [17]. Как и у поэтов «истинных социалистов», многие песни имеют характер жалобы, горестного рассказа о тяжкой доле труженика.

Отдельные песни возникали как отклик на то или иное событие. Например, популярна была песня о бургомистре чехе, совершившем в июле 1844 г. неудачное покушение на прусского короля Фридриха Вильгельма IV.

Тема освобождения рабочего класса полнее и ярче находила отражение в публицистике. На страницах тех же журналов и сборников «истинных социалистов», где печатались их сентиментальные стихи, были опубликованы статьи и очерки Ф. Энгельса, Г. Веерта, В. Вольфа, в которых те же социальные проблемы ставились острее и глубже.

Так, в сборнике «Немецкая гражданская книга» (1845) был опубликован очерк В. Вольфа «Нужда и восстание в Силезии», написанный по материалам, собранным непосредственно по следам событий июня 1844 г.[18].

Большую популярность в Германии имели сочинения идеолога ремесленников, утопического социалиста В. Вейтлинга, в частности его «Евангелие бедного грешника» (1843), в живой форме излагавшее главные принципы его учения.

Особняком среди публицистических работ, посвященных рабочему классу, стоит сочинение Беттины Брентано — «Эта книга принадлежит королю» (1843). В изображении жизни рабочих берлинского предместья Беттина проявляет трезвость и проницательность, которых так недоставало «истинным социалистам». Особенно покоряет здесь глубокое уважение к пролетарию. Любые проявления жалости и снисхождения к рабочим вызывают возмущение автора; она негодует против унижающей человека благотворительности.

Социальная тема главенствует и в художественной прозе 40-х годов. Из крупных прозаиков можно назвать только Виллибальда Алексиса, который и в эти годы продолжал идти своим путем, создавая романы на темы из отдаленного прошлого.

Если антифеодальная тема имела в немецкой литературе очень богатую традицию, то в разработке социальной темы, порожденной новыми буржуазными отношениями, писатели 40-х годов выступали в известной мере пионерами. Из писателей 30-х годов ближе всего к этой теме подошли Иммерман, задумавшийся над последствиями развития промышленности, и Бюхнер, в драме которого «Войцек» речь шла о горе четвертого сословия.

Подходы к новой социальной теме были различными, что было связано с разными идейными позициями авторов.

Художественная проза «истинных социалистов» не представляет боль-

[17] В. Штейниц в упомянутом выше издании приводит тексты нескольких народных песен, явившихся откликом на восстания рабочих в других частях Германии.

[18] О публицистике В. Вольфа см.: В. А. Смирнова. В. Вольф — человек, которому Маркс посвятил «Капитал». М., 1963.

шого интереса. Можно назвать лишь Эрнста Дронке, которому, кроме публицистической книги «Берлин» (1846), принадлежит несколько рассказов, в том числе и рассказы из жизни трудящихся (сборник «Из народа», 1846). Но, как справедливо отмечал Ф. Энгельс, в них Дронке не поднимается над сентиментально-наивным уровнем, характерным для «истинных социалистов» [19]. (Вскоре, однако, Э. Дронке отошел от «истинного социализма», вступил в «Союз коммунистов» и в 1848—1849 гг. был членом редколлегии «Новой Рейнской газеты»).

Заметным явлением немецкой прозы 40-х годов был социальный роман Эрнста Вилькома. В романах «Железо, золото и дух» (1843) и «Белые рабы» (1845) нашли отражение новые приметы немецкой действительности и прежде всего все более усиливающийся контраст между побеждающей силой денег, накоплением огромных богатств и ужасающей нищетой рабочих масс. Этим произведениям Вилькома близки по содержанию романы Л. Отто «Замок и фабрика» (1846) и Р. Пруца «Ангелочек» (1851). В каждом из них есть выразительные страницы, посвященные изображению тяжелого жребия рабочих. В романах «Железо, золото и дух» Вилькома и «Ангелочек» Пруца проступает недоверие к машине, стремление представить ее источником зла, непосредственной причиной разорения рабочих. Во всех названных романах резко отталкивающими обрисованы хозяева предприятий; все они жадны, эгоистичны, жестоки, глухи к страданиям тех, кто на них работает.

В этом подчеркивании личных черт сказалось еще непонимание сущности капиталистической эксплуатации. Характерно, что в финале романов, как правило, злодеи погибают самым ужасным образом, и на их место во главе производства становятся хорошие гуманные люди, под началом которых рабочим живется значительно лучше. В романе Пруца «Ангелочек» после гибели преступного хозяина новый владелец фабрики возвращается к ремесленному производству, заменяет машинный труд ручным.

Но при всей нежизненности (и даже экономической бессмыслице) подобных выводов романы Э. Вилькома, Л. Отто и Р. Пруца должны быть отмечены как важный этап в развитии немецкой литературы: они привлекали внимание немецких читателей к новой для них теме [20]. В известной мере это относится и к роману Александра фон Унгерн-Штернберга «Пауль» (1845), в котором новое социальное зло, однако, оценивается с позиций феодального дворянства [21].

На этом раннем этапе художественной прозы, посвященной рабочему классу, уже можно говорить о становлении нового героя литературы. Изображение пролетария как жертвы несправедливых порядков и недобрых хозяев правдиво отражало уровень общественного сознания немецкого рабочего класса тех лет. Понятны и те иллюзии, которые были связаны с ремеслом и рушившимися патриархальными отношениями. Поэтому Р. Пруц делает старого ткача, приверженца ремесла, главным антагонистом фабриканта Вольстона.

Но центральной фигурой в социальном романе 40-х годов становится фабричный рабочий, который уже задумывается над своим положением и отказывается с ним мириться. Характерна фигура рабочего Мартелла в романе «Белые рабы». Суровый опыт разрушил всякие надежды и иллюзии. Мартелл полон ненависти к угнетателям и жаждой мести. Он заявляет, что нельзя благодарить бога за муки, которые испытывают проле-

---

[19] См. Ф. Энгельс. «Истинные социалисты».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 576—578.

[20] Об общественном значении романов Вилькома см.: J. Kuczinski. Die Geschichte der Lage der Arbeiter unter dem Kapitalismus, Bd. 10. Berlin, 1960, S. 136 ff.

[21] H. Schneider. Die Wiederspiegelung des Weberaufstandes von 1844 in der zeitgenossischen Prosaliteratur.— «Weimarer Beiträge», 1961, № II, S. 165—268.

тарии: «Я думаю, что нет никакого бога или же существует бог только для богатых» [22].

В романе Л. Отто «Замок и фабрика» исторически правдиво намечены два образа рабочих: Франца и Вильгельма. Спор между ними — спор о путях борьбы за права рабочих. Франц — сторонник мирных средств, он призывает действовать, не нарушая закона. Вильгельм уже понимает, что собственники добровольно не пойдут на уступки — их надо заставить. В образе Вильгельма, правда, несколько схематичном, уже запечатлен опыт силезского восстания и других активных выступлений молодого рабочего класса Германии.

Подлинным новаторством отмечен художественный опыт Г. Веерта, создавшего образ механика Эдуарда в своем неоконченном романе. Его герой — это уже сознательный рабочий, готовый к бескомпромиссной борьбе против фабрикантов. В Эдуарде мы узнаем способного ученика чартистских агитаторов: он негодует против настроений покорности и примирения со злом и стремится внести новый дух в среду немецких рабочих.

Большой общественный опыт и передовое мировоззрение определили исторический оптимизм Веерта. Эдуард верит, что будущее принадлежит ему. Всем ходом изображаемых событий утверждается мысль, что перед мощным порывом пролетариата «некогда умолкнут все пушки и мортиры» угнетателей [23].

При всем многообразии идейно-художественных позиций, на которых стояли передовые немецкие поэты и прозаики 40-х годов в их творчестве неизменно проявлялось стремление ответить на вопросы современности, высказаться на темы, которые были поставлены самой жизнью, эпохой подготовки революции.

Однако в эстетическом плане этот ответ выражался разными художественными средствами.

Как уже сказано выше, младогегельянская критика конца 30-х — начала 40-х годов весьма энергично повела борьбу против романтической традиции и прежде всего против связанного с ней субъективизма.

Авторитет романтизма был поколеблен. Но романтическая литература заявляла о себе новыми произведениями. Продолжали свой творческий путь Эйхендорф, Уланд и Гейне; в Австрии — Грильпарцер и Ленау.

Крупнейший революционный поэт Генрих Гейне пользовался романтическими средствами и в своих больших поэмах 40-х годов. С романтических позиций он иронизировал по адресу тенденциозных поэтов в «Атта Тролле», но два года спустя сам убедительно отстаивал политическую тенденцию в поэме «Германия. Зимняя сказка», смело сочетая реалистические и романтические образы.

Черты романтического пафоса можно обнаружить в политической лирике Гервега и Пруца, в драматургии Гуцкова. Романтическая героика выражена в одном из лучших стихотворений Фрейлиграта «Мертвые живым».

Таким образом, многие поэты продолжали успешно развивать романтический метод на революционной основе.

Романтические черты можно обнаружить и в творчестве «истинных социалистов». Но здесь романтизм проявляется иначе: он был выражением пассивной мечтательности, проявлением разлада между неприглядной действительностью и социальной утопией, иллюзией примирения борющихся сил. Это был — в отличие от революционного романтизма Гейне —

---

[22] E. Willkomm. Weiße Sklaven oder die Leiden des Volkes, T. IV. Leipzig, 1845, S. 28.

[23] G. Weerth. Sämtliche Werke, Bd. II. Berlin, 1956, S. 340.

пассивный романтизм, уводивший от реальных задач борьбы, несмотря на субъективно честные намерения авторов.

Наряду с романтизмом (и не обязательно в борьбе с ним) в литературе 40-х годов развивались реалистические тенденции. Они были сильны в лирике Г. фон Фаллерслебена, Г. Гервега, Ф. Фрейлиграта, многих других политических поэтов, они побеждали в повествовательной прозе Э. Вилькома, Р. Пруца, Л. Отто, В. Алексиса. Но и в реалистической по ее основной направленности прозе романтизм не был преодолен.

Характерно, что немецкий социальный роман 40-х годов развивался под влиянием французских романтиков Э. Сю и Ж. Санд. Из критических реалистов наибольшее внимание привлекал Диккенс, который некоторыми аспектами своего мировосприятия так же был близок романтикам.

Социальные романы Э. Вилькома несут в себе многие черты романтизма: романтическая заостренность в изображении добра и зла, торжество духовного начала над материальным, поиски утопического решения реальных конфликтов. Вместе с тем писатель настойчиво стремится к изображению характерных процессов современности в конкретных живых образах, убедительно и ярко раскрывает мир материальных отношений; показывает зависимость современного человека от обстоятельств жизни, новую роль собственности в жизни общества.

Реалистический метод уже выкристаллизовался, но еще не находил полного выражения в масштабах, свойственных английской и французской литературам того времени.

На этом фоне было особенно примечательным развитие Г. Веерта как художника. Ученик романтиков в поэзии и прозе, он вобрал в своем творчестве многие художественные завоевания романтизма, отбросив все то, что мешало ясному, не замутненному никакими иллюзиями взгляду на жизнь. Острый публицист и темпераментный очеркист, он вырабатывал новый художественный метод, в котором реализм сочетался с боевой страстностью, активным вторжением в жизнь. А накануне революции его новым мощным оружием стала сатира. Так в немецкой литературе 40-х годов, еще не успевшей выдвинуть своей школы критического реализма, возникали первые наметки художественного метода литературы революционного пролетариата. Георг Веерт явился ранним предшественником литературы социалистического реализма.

18 марта 1848 г. в прусской столице начались баррикадные бои. Рабочие, ремесленники составили основную массу восставшего народа. На следующий день король капитулировал, согласился вывести из Берлина войска и создать гражданское ополчение. Дрожащего от страха, его заставили выйти на балкон и обнажить голову перед трупами павших в борьбе за свободу.

Уже февральская революция в Париже вызвала многочисленные поэтические отклики в Германии. Маркс называл эту революцию «прекрасной революцией всеобщих симпатий». В самом деле, энтузиазм, охвативший широкие слои общества после февральских и мартовских событий, радость победы над реакционным режимом Священного союза — все это порождало множество иллюзий. Ораторы говорили о «весне народов», о братстве, о заре счастья.

Безымянный автор восторженно приветствовал в стихотворении «Республика» победу французского народа и провозглашал «мир народам всей земли». Написанное в патетической манере Гервега, стихотворение заканчивалось призывом ко всем нациям: «К черту скипетры и короны!»

Революцию приветствует Р. Готшаль в «Песнях баррикад». Он пишет о победе «прав человека» над царством зла и преступлений, убежденный, что революция открыла народам путь к счастливому будущему.

Цикл стихотворений «Весна народов» создает будущий драматург Отто Людвиг.

Одним из первых откликнулся на известие о февральской революции Фердинанд Фрейлигграт, находившийся в то время в Лондоне. Рисуя величественный образ лавины, которая в своем стремительном движении захватывает все новые и новые страны, Фрейлигграт одновременно воссоздает яркие картины баррикадных боев и образы блузников Сен-Антуанского предместья, сбросивших с престола Луи Филиппа. Однако, хотя Фрейлигграт в эти недели и не избежал иллюзий, позиция его решительно отличается от позиции буржуазных демократов. Как и Гервег, он требует провозглашения республики, и потому мартовские бои в Берлине для него лишь прелюдия к новым боям. Он требует продолжения революции:

На место павшим мы спешим,
Вас заменить готовы,
С противником клинки скрестим.
И бой начнется новый!

Пер. М. Зенкевича

Замечательным откликом на берлинские события были стихотворения Людвига Пфау (1821—1894) и Людвига Зеегера (1810—1864), близко стоявших к позициям революционной демократии [24].

Л. Пфау воспроизводит в стихотворении «К 18 марта» эпизод из первых дней революции, когда народ заставил короля выйти на балкон.

Разгневан голос тысяч:
Король, сюда сойди!
И он в честь мертвых держит
Фуражку на груди.

Пер. В. Щепетова

Траурную процессию, проходящую по улицам Берлина и остановившуюся перед дворцом, изображает и Л. Зеегер в песне «Мести!» (этим словом завершается каждая строфа стихотворения). Короткий и грозный рефрен «Rache!» («Месть!») звучит, как приговор истории. Песня приобрела большую популярность во время баденского восстания 1848 г. Это восстание, поднятое в апреле 1848 г. вождями буржуазно-республиканской партии Геккером и Струве, не нашло широкой поддержки в массах, политически еще не подготовленных ходом событий к вооруженной борьбе. Само восстание было также плохо организовано. Отряды Геккера, Струве, Энгеля, а также Георга Гервега, который сформировал во Франции отряд немецких эмигрантов, были разгромлены. Однако смелая борьба горстки республиканцев против войск контрреволюции произвела огромное впечатление на всю Германию.

Среди народных песен, получивших наибольшую известность в революционные годы, Энгельс назвал и «Песню о Геккере».

По германскому по Рейну
Песня дивная звучит:
Весь народ благоговейно
Имя Геккера твердит.
Жизнь ему не дорога
Смело он разит врага.

1 июня 1848 г. вышел под редакцией К. Маркса первый номер «Новой Рейнской газеты». В составе ее редакционной коллегии значились имена

[24] Обстоятельный анализ всех поэтических откликов на революционные события см. в кн.: Ф. П. Шиллер. Поэзия германской революции 1848 г. М., 1934, стр. 270.

Баррикады в Берлине. Март 1848 года
С современной гравюры

поэтов Г. Веерта и Э. Дронке. Позднее, 12 октября, в ее состав введен Ф. Фрейлигграт, который сотрудничал в газете с первых дней ее существования.

«Новая Рейнская газета» выступала как боевой штаб германской революционной демократии. Интересы пролетариата повелительно требовали на данном историческом этапе объединения всех прогрессивных сил страны для борьбы против феодальной реакции и разоблачения предательской политики немецкой либеральной буржуазии, которая уже во время мартовских боев пошла на сговор с реакцией.

Стихотворения Фрейлигграта и фельетоны Веерта составляли органическую часть боевого содержания газеты. Каждое их выступление отвечало насущным задачам германской революции, воплощая в яркой художественной форме решающие политические лозунги, выдвигавшиеся Марксом. Стихи «Новой Рейнской газеты» постоянно перепечатывались другими газетами демократического направления и распространялись в листовках.

В статье «Маркс и „Neue Rheinische Zeitung“» Ф. Энгельс отмечает, что основной тон газеты не был торжественным или восторженным: «У нас были одни только презренные противники, и мы относились ко всем им, без исключения, с крайним презрением»[25]. Это — монархия, придворная камарилья, дворянство, новые, созданные революцией кумиры: мартов-

[25] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 18.

ские министры, Франкфуртское и Берлинское собрания. Поэтому в газете видное место занимала сатира. Первый номер газеты открывался главой из «Юмористических набросков из немецкой торговой жизни» Г. Веерта. Далее почти еженедельно печатались его сатирические стихи и фельетоны, осенью 1848 г. был опубликован сатирический роман о рыцаре Шнапганском, имевший исключительное политическое значение, ибо Шнапганский воплощал типические черты самого реакционного класса — прусского дворянства.

Генрих Гейне в это время был уже прикован тяжелой болезнью к постели и не мог ответить на приглашение Маркса принять непосредственное участие в работе «Новой Рейнской газеты». Однако имя Гейне не сходило с ее страниц. Ядовитые строки его сатирических произведений, остроумные политические характеристики, меткие образы, в которых запечатлены многие типичные явления немецкой действительности,— все это продолжало жить и действовать как грозное оружие.

Обсуждая программу немецких буржуазных партий и вопрос о единстве страны как один из центральных, К. Маркс (№ 7 от 7 апреля 1848 г.) цитирует слова Гейне, направленные против идеи объединения Германии сверху:

А мы... если трезво на вещи смотреть,
На кой нам дьявол кайзер?!

Пер. В. Левика

Через несколько дней в статье Маркса вновь появляется образ Гейне — медведя Атта Тролля как живая образная параллель к действиям мелкобуржуазного радикала Арнольда Руге (№ 13 от 13 июня 1848 г.).

Пафос революционной эпохи ярче всего передавали стихотворения Фрейлиграта. Выдающееся место среди них занимает «Мертвые живым» — одно из наиболее значительных произведений революционной поэзии 40-х годов.

«Ни одна из немецких газет — ни раньше, ни позже — не обладала подобной силой и влиянием, не умела так электризовать пролетарские массы, как „Neue Rheinische Zeitung“»,— писал Ф. Энгельс [26].

Творчество поэтов «Новой Рейнской газеты» представляло собой вершину политической поэзии 40-х годов. «Новая Рейнская газета» выдвинула новый тип писателя, писателя-борца, активного участника революционного переустройства общества.

Сочетая критику врагов революции с утверждением идей «Манифеста Коммунистической партии», поэзия «Новой Рейнской газеты» и в первую очередь Георга Веерта несла в себе новое качество. «Новая Рейнская газета» намечала тот путь, на котором в будущем стала развиваться литература социалистического реализма.

Творчество Веерта явилось художественным подтверждением мысли, выраженной в «Манифесте Коммунистической партии» о том, что немецкая буржуазная революция может стать непосредственным прологом пролетарской революции.

В немецкой поэзии 1848—1849 гг. находят отражение все основные этапы революционной борьбы тех лет. В многозвучном хоре газет, листовок, сатирических журналов взволнованно звучат голоса не только ведущих профессиональных поэтов, но и многих рядовых участников революции, которые облекают в стихотворные строфы свои чувства и мысли, свою политическую программу.

---

[26] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 22.

Тематика этой лирики многообразна, она отражает разные этапы революции и передает настроения различных слоев немецкого общества.

Одной из популярных песен становится песня о Шлезвиг-Гольштинии, национально-освободительная борьба которой вызывала сочувствие всех демократических кругов Германии.

Много песен было посвящено франкфуртскому Национальному собранию. Передовые поэты тех лет с большей или меньшей проницательностью подвергали критике эту беспомощную и ничтожную по результатам парламентскую говорильню.

Среди анонимных публикаций 1848 г. следует отметить стихотворение-листовку: «Баррикадные бойцы Национальному собранию». Это — настойчивое напоминание об ответственности собрания перед народом, перед революцией.

В советской критике[27] правильно отмечалось, что оценка Национального собрания в массовой поэзии отражает влияние на широкие массы «Новой Рейнской газеты», которая последовательно разоблачала трусливую антинациональную позицию Собрания с первых шагов его деятельности.

Чутко реагировала массовая поэзия на каждый шаг реакции. Осадное положение в Берлине, расстрел Роберта Блюма в Вене, кровавое подавление восстаний в Австрии, в Южной Германии отзываются то гневно-суровыми, то элегически скорбными строфами.

Полна ненависти и презрения к врагам народа листовка, авторы которой спрашивают: «Кто самый подлый в Германии?». Называются имена Меттерниха, палача Вены Виндишгреца, кровавого вождя хорватских помещиков Елашича, полицей-президента Берлина фон Хинкельдея и др. Но подлее всех, говорится в листовке, придворная камарилья и ее многочисленные ставленники.

На исходе революции, после кровавого подавления баденского восстания в мае 1849 г. возникла «Баденская колыбельная песня».

Жанр колыбельной песни был широко распространен в политической лирике. Образом матери, оплакивающей свою горькую долю, неоднократно пользовались в домартовский период поэты «истинного социализма». В «Баденской колыбельной песне» мать внушает сыну ненависть к прусскому солдату, который убил его отца. В последних строках песни звучит не только угроза палачам, но и вера в победу правого дела.

Особого внимания заслуживают в массовой поэзии голоса немецких пролетариев. При всей расплывчатости их политической программы, отражающей незрелость немецкого рабочего движения, в этих песнях явственно выступает на первый план осознание пролетариатом своих классовых задач в революции.

В одной из этих песен говорится, что из земли, словно свежие всходы, пробиваются новые силы, пробуждается четвертое сословие, пролетариат, и пусть о нем не забывают те, кто живет в изобилии.

Любопытным памятником анонимной поэзии периода революции является стихотворение 1849 г. «Бык и утренняя заря». Хорошо упитанный, породистый бык отправляется рано утром на водопой. В реке он вдруг видит отраженье утренней зари. Красные отблески этого отражения приводят в ярость «чистокровное животное»: как известно, эта скотина не переносит красного цвета. В слепой ярости бык бросается на отражение зари и тонет. Безымянный автор стихотворения обобщает типичные явления, характеризующие социально-политическую борьбу периода революции. Образ «утренней зари» был излюбленным образом предмартовской лирики, начиная с Георга Гервега, который призывал «вперед заре на-

[27] Ф. П. Шиллер. Поэзия германской революции 1848 г., стр. 153.

встречу». В мартовские дни образ зари соответствовал идее «революции всеобщих симпатий», которую прославляла мелкобуржуазная демократия.

Но даже расплывчатая программа демократических преобразований наталкивалась на упорное сопротивление немецкой буржуазии, которая из страха перед «красной» республикой пошла на сговор с прусско-юнкерской реакцией. Немецкая реакция легко разгадала опасный сатирический смысл «идиллии» «Бык и утренняя заря». Распространение ее текста сурово преследовалось немецкими властями и в последующие десятилетия, в годы действия исключительного закона против социалистов [28].

В ходе революции все больше и больше обнажались социальные и политические противоречия в немецком обществе. Июньское восстание пролетариата в Париже, октябрьское восстание в Вене и его разгром войсками контрреволюции, переход в наступление прусской реакции в конце 1848 г.— все эти события привели к еще большему размежеванию сил в немецкой политической поэзии.

Перед суровой правдой этих решительных схваток рушатся февральские иллюзии. Уже летом 1848 г., когда Фрейлиграт в стихотворении «Мертвые живым» выступил от имени мартовских баррикадных бойцов, ему резко ответили поэты из правого лагеря.

Народное восстание в Вене Фридрих Геббель характеризует как хаос и смуту. Он мечтает о покое и надеется, что этот покой принесут войска Виндишгреца, подавившего восстание. Франц Дингельштедт приветствует контрреволюцию в лице другого ее «деятеля» — Радецкого, Карл Бек пишет верноподданнические стихи австрийскому императору.

Умеренные буржуазные демократы, такие, как Р. Пруц и Г. фон Фаллерслебен, в конце 1848 г. выражают в своих стихах растерянность перед лицом непонятных для них событий. Не поддерживая реакции и не призывая к решительной борьбе с нею, они пытаются найти какие-то способы мирного разрешения конфликта.

Расплывчатой фразеологии и политической смятенности поэтов буржуазной демократии противостоит ясная, цельная программа революционного действия поэтов «Новой Рейнской газеты». Чем больше наглеет реакция, тем решительнее и бескомпромисснее звучит голос газеты, тем сильнее и беспощаднее наносят свои удары по реакции ее поэты — Ф. Фрейлиграт и Г. Веерт.

Позиции революционной демократии поддерживает Р. Готшаль, который посвящает революционным защитникам Вены цикл стихотворений. По-прежнему ядовито и зло расправляется с немецким Михелем берлинский сатирик Адольф Глассбреннер. К продолжению революции призывает Людвиг Пфау. Георг Гервег еще выражает надежду, что весна 1849 г. принесет победу народу. Он верит, что будет отомщена кровь Роберта Блюма и грозный набат восстания прозвучит от Кельна до Вены.

Между тем реакция одерживала победу. 19 мая 1849 г. вышел последний номер «Новой Рейнской газеты».

Многие поэты, принимавшие участие в революции, вынуждены были эмигрировать. В первые годы эмиграции творчество их продолжает сохранять связь с событиями 1848—1849 гг.

Исполнен агитационного пафоса голос Фрейлиграта. Стихотворение «Революция» (1851) утверждает тот же революционный оптимизм, что и в период «Новой Рейнской газеты».

Полно горечи и гнева стихотворение Гейне «В октябре 1849». Ядовитая насмешка по адресу немецкого обывателя, строки, разящие тех, кто

[28] См.: «Die Achtundvierziger. Ein Lesebuch für unsere Zeit». Weimar, 1952, S. 367.

примирился с победой реакции, сливаются с вдохновенным гимном героям борьбы за свободу. С глубоким волнением поэт пишет о героической Венгрии:

О, как моя вскипает кровь
При слове «Венгрия». Мне тесен
Немецкий мой камзол, и вновь
Я слышу зов трубы, зов знакомых песен.

Пер. В. Левика

Но период революционного подъема в Германии окончился. Вместе с тем завершился и один из самых боевых периодов в развитии немецкой поэзии.

Немецкое буржуазное литературоведение во второй половине XIX в. приложило немало усилий, чтобы вычеркнуть из памяти народа яркое и разнообразное творчество поэтов 1848 года. Те самые немецкие профессора, девизом которых, по словам Гервега, было: «молись, работай и ползай», пренебрежительно писали о «тенденциозных» поэтах, вмешивавшихся в партийную борьбу и подчинивших свое перо «преходящим» событиям дня. В официальной истории литературы имя Веерта не упоминается совсем, Фрейлиграт изображается преимущественно как поэт «львов и пустынь». Тенденциозно характеризуется творчество великого поэта революционной демократии Генриха Гейне.

Один из официальных немецких бардов в годы Бисмарка Юлиус Гроссе писал вскоре после смерти Гервега, что тот, кто возводит хулу на кайзера и империю, заслуживает одного — «чтобы навсегда вычеркнуть его имя из анналов немецкой литературы» [29].

Но история распорядилась иначе — она вычеркнула Гроссе. А имена замечательных поэтов революции 1848 года с каждым десятилетием сверкают все ярче и призывнее.

---

[29] Aus dem Archiv der deutschen Schillerstiftung. Heft 5/6. Weimar, 1963, S. 62.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ

ПОЭТЫ — БУРЖУАЗНЫЕ ДЕМОКРАТЫ

Наряду с крупнейшими представителями революционной демократии (Гейне, Гервег, позднее Фрейлиграт) в 40-е годы активно выступали поэты, стоявшие на умеренных позициях буржуазной демократии. Их роль была весьма значительна. Как бы ни были робкими их политические требования, они являлись глашатаями антифеодальной борьбы, объективно подготавливая умы для революции. Преследования прусских властей умножили их славу. Г. фон Фаллерслебен, Р. Пруц и даже весьма умеренный Ф. Дингельштедт приобрели широкую известность по всей Германии.

Нередко они выступали единым фронтом с революционными демократами. Так Р. Пруц сотрудничал в «Рейнской газете» и по своей боевой позиции был некоторое время близок Гервегу.

ФАЛЛЕРСЛЕБЕН

Август Генрих Гофман, принявший литературное имя Гофман фон Фаллерслебен (Hoffmann von Fallersleben, 1798—1874), вырос в семье купца и бургомистра. В Геттингенском университете он изучает теологию, затем классическую филологию, наконец, по совету Якоба Гримма, обращается к германистике. С 1823 г. Гофман — библиотекарь в Бреславле, в 1830 г. получает профессуру в университете (по кафедре немецкого языка и литературы). Он публикует ряд древненемецких памятников, пишет работы по истории литературы («История немецкой духовной песни до Лютера», «Очерк немецкой филологии» и др.), собирает народные песни.

Летом 1840 г. вышли в свет «Неполитические песни» («Unpolitische Lieder») Гофмана фон Фаллерслебена — один из первых сборников политической поэзии. В 1841 г. появился второй том «Неполитических песен». Прусское правительство вскоре реагировало на это приказом об увольнении автора из университета; он был вынужден покинуть Бреславль.

Начинаются скитания поэта по разным городам страны. Из Берлина он был в 1844 г. выслан; немецкие государства одно из другим отказывают ему в убежище, и лишь в Мекленбурге, где по закону право гражданства мог предоставлять каждый город и даже любой дворянин, владелец поместья, Гофман фон Фаллерслебен находит приют у одного из друзей в имении Бухгольц. Вслед за «Неполитическими песнями» выходит ряд сборников стихов: «Немецкие песни из Швейцарии» («Deutsche Lieder aus der Schweiz»), «Гофманские капли» («Hoffmann'sche Tropfen»), «Немецкие уличные песни» («Deutsche Gassenlieder»), «Дьяволини» («Diavo-

Глава написана Павлом Готлибовичем *Тонбергом* (1910—1944) в 1939 г., когда он был аспирантом Ленинградского университета. Он погиб во время Великой Отечественной войны.

lini») и др. Путешествуя по городам, он охотно сам поет свои песни за чашей в кругу друзей, подобно средневековому странствующему менестрелю. Разнообразные встречи с деятелями литературы и искусства, политическими деятелями описаны Гофманом фон Фаллерслебеном в его мемуарах «Моя жизнь» («Mein Leben», 1868—1870).

К событиям революции 1848 года Гофман отнесся пассивно. Революция отодвинула в сторону его политическую поэзию, практические лозунги революции оказались несравнимо шире. Основное время Гофман уделяет теперь германистике, работе над мемуарами. Наряду с этим он выпускает несколько сборников стихов, особое место среди которых занимают стихи для детей.

В своих «Неполитических песнях» Гофман фон Фаллерслебен выступает как принципиальный сторонник политической поэзии. Он издевается над бездумными стихами о любви и соловьях, над «придворными поэтами», которые, подобно павлину, за зернышко демонстрируют весь блеск своего оперенья. Жестокой насмешке подвергаются Фрейлиграт, Гейбель, получившие пенсию от короля.

Острие сатиры «Неполитических песен» направлено против феодально-абсолютистского уклада Германии. Поэт обрушивается на реакционные феодальные учреждения, высмеивает дворянство, кастовую военщину, церковников, полицию, цензуру.

Глашатай борьбы за «единство, справедливость и свободу» Гофман фон Фаллерслебен далек от того, чтобы оставаться в пределах общих формул. В отличие от Гервега, он чрезвычайно обстоятелен в изложении своей конкретной политической и экономической программы. «Неполитические песни» требуют свободы печати, равенства прав для всех сословий, конституции, ограничивающей абсолютизм. В стихотворении «Тоже девушка с чужбины», пародирующей по своей теме известное стихотворение Шиллера («Das Mädchen aus der Fremde»), конституция представлена в образе феи, появление которой сулит государству силу, мощь, довольство народа. Одно из основных политических требований поэта — единство Германии. Характерна обстоятельность, с которой Гофман фон Фаллерслебен излагает экономические требования буржуазии 40-х годов.

Стихотворение «Морская торговля» — панегирик рынку. «Смотрите, мы меняем, ссужаем и берем взаймы,— мы создаем, трудимся и заботимся, чтобы пробудилась сила нации, чтобы выявились искусство и прилежание, чтобы уменьшилась бедность и расширилось благосостояние... Мы стремимся к преуспеванию всех сословий, к подъему искусства и индустрии, к оживлению рынка». Стихотворение содержит ясный и точный призыв: разве не может каждый при свободе производства показать не только на море, но и на суше свое прилежание и свои товары?

Мир низменной буржуазной практики, презираемый Гервегом, победоносно вторгается в поэзию Гофмана фон Фаллерслебена. В «Немецком таможенном союзе» поэт преклоняется перед победным шествием товара — этой материальной основы немецкого единства. Само стихотворение состоит наполовину из перечисления разных товаров: спички, сыр, бумага, шерсть, табак, мыло, кожа, соль и т. д. (всего 33 предмета — сравнительно подробный прейскурант немецкого рынка тех лет). В своей практической программе Гофман фон Фаллерслебен доходит до таких подробностей, как единство мер и весов («Равенство»), беспошлинная торговля солью («Соленое»).

Призывая немцев перейти от размышлений к делу, поэт отнюдь не подразумевает под последним революционного действия. В противоположность Гервегу, Гофман фон Фаллерслебен — умеренный идеолог буржуазной демократии. Его политический идеал — общественный строй Англии. «Лишь Великобритания,— говорит он в одном из своих стихотворений,—

отражает солнце свободы». Даже куцую баденскую конституцию он воспевает как «дерево жизни и счастья», красу немецких лесов (сборник «Немецкие салонные песни» — «Deutsche Salonslieder»).

Классовый мир, а не вражда — цель Гофмана фон Фаллерслебена. Он обращается к сословиям Германии с призывом подать друг другу руки. Он полон надежды на добрую волю короля.

Интересно в этом отношении само обрамление «Неполитических песен» Первый том делится на семь «заседаний» (по дням недели), каждое из которых начинается застольной песней. Дружеская пирушка — такова форма, в которой преподносится содержание сборника: это не боевые песни, но вольные шутки за чашей. Впрочем, в этом был и тайный умысел: обмануть бдительность цензуры.

Гофман фон Фаллерслебен немало занимался изучением немецкого фольклора, рылся в архивах, библиотеках, собирал песни среди крестьян и ремесленников. Он выпустил несколько сборников народных песен, опубликовал справочник по фольклору — «Unsere Volkstümlichen Lieder». В своем справочнике Гофман фон Фаллерслебен различает народные песни (Volkslieder) и песни, пришедшие из литературы и получившие широкое распространение в народе (Volkstümliche Lieder). И последним, заявляет Гофман, пора уделить то внимание, которое они заслуживают наряду с народными песнями. «Народные песни и те песни новейших поэтов, которые усвоены народом,— пишет Гофман,— являются его собственной изящной литературой, и большей частью — единственным участием, которое он принимает в немецкой поэзии,— это, собственно говоря, и есть наша национальная литература».

В своем творчестве Гофман фон Фаллерслебен широко использует элементы народной песни — ее размеры, лексику, интонации. Это сыграло немалую роль в популярности Гофмана. Интерес к фольклору отличает его от большинства современных политических поэтов, ориентировавшихся на гражданскую поэзию Шиллера, поэтов 1813 года, Платена.

Но нередко Гофман, заимствуя лишь внешние черты, проходит мимо основного содержания народной устной поэзии. В его стихах нет трагических коллизий — от противоречий действительности Гофман фон Фаллерслебен часто спасается в область идиллии, философский оптимизм народной поэзии в этом случае вырождается в наивное добродушие. В отдельных песнях Гофмана фон Фаллерслебена звучат мотивы самоограничения, покоя, упования на судьбу.

В стихотворении «Тик-так» (1843) поэт тоскует в своей комнате, куда не доносятся звуки из лесов и полей,— он слышит лишь тиканье часов. И когда он начинает сетовать, часы говорят ему: «Успокойся! Мир богат радостью и болью, в каждом доме стоят они на посту, одна рука распределяет их. Слушай „тик-так“ часов, он означает: будь весел, будь весел, не плачь!»

Гофман фон Фаллерслебен не может пройти мимо общественных диссонансов, но от сатиры он быстро переходит к идиллии. Примечательно стихотворение «Они и я», помещенное в первом томе «Неполитических песен». «Вы — владетели замков и дворцов,— говорит поэт,— в ваших домах золото и драгоценные камни, я здесь чужой, гость гостей, ни один покрытый травой холм не могу я назвать своим». Но поэт быстро утешается. «Мне принадлежат высокий небосвод, весна и солнечный свет. Сохраните ваши замки и дворцы! Я пою — и мир мой».

Социальная проблематика полностью выпадает из политической поэзии Гофмана фон Фаллерслебена. В ряде ранних стихов Гофмана, написанных в конце 30-х годов, звучат мотивы народной нужды («Слепой шарманщик», «Просьба бедняков», «Песня бедных ткачей» и др.). Но и здесь поэт не замечает антагонистичности противоречий буржуазного общества.

Гофман фон Фаллерслебен

Рисунок Фрелих по фотографии

«Бросьте луч солнца в нашу темную долину,— говорят бедняки богачам,— ибо здесь темно, лишь нужду и горе видим мы... Будьте нашей утренней звездой, вы, прекрасные дамы и богатые господа». «Полна забот и лишений судьба ткачей, их жизнь не знает весны, но утешением им служит надежда, что бог пошлет однажды весну» («Песня бедных ткачей»). На худой конец, утешение в тяжелом труде и лишениях приносит чарка вина («Застольная горняков»).

Поэзия Гофмана фон Фаллерслебена лишена высоких, хотя расплывчатых идеалов Гервега. Она определенна, конкретна, и в требованиях касается частных тем и эпизодов политической борьбы. Язык Гофмана фон Фаллерслебена нарочито прозаичен.

Мир Гофмана фон Фаллерслебена не только материален, но и, в общем, устойчив. Конечно, речь может и должна идти о некоторых, всем понятных изменениях, но основы остаются незыблемы. Это накладывает на лирику Гофмана неизбежный отпечаток благодушия. Пафос, страсть отсутствуют в ней, она однотонна, в ней нет ярких красок. Даже любовная поэзия Гофмана не знает страсти.

С общими особенностями мировоззрения Гофмана фон Фаллерслебена связано своеобразие его сатиры. Лишенная обличительного пафоса, она большей частью сводится к отдельным ироническим выпадам. Типичным для его сатиры является стихотворение «Немецкое национальное богатство». Уезжая в Америку, немцы берут с собой багаж, без которого им не мил Новый свет: мундиры, кокарды, камергерские ключи, орденские лен-

ты, парики, кондуиты, паспорта и квитанции, цензорские инструкции и полицейские мандаты. Удар приходится по мишуре. Дворянство подвергается осмеянию не как негодный, паразитический нарост, а как класс, материально оскудевающий («Родословное древо»), церковники — как недостаточно добродетельные христиане («Попы»).

Среди политических поэтов 40-х годов Гофман фон Фаллерслебен — наиболее ярый пропагандист лозунга «единого отечества». Он — автор «Песни немцев» («Deutschland, Deutschland über alles» — «Германия, Германия, превыше всего»), ставшей гимном германской буржуазии.

Любовь к отечеству — мотив многих песен Гофмана. Любовь эта безоговорочна, она должна быть выше всего, разделяющего народ. «Смерть старому, смерть новому, всему, что может нас разъединить» («Старое и новое»). Все истинно немецкое окрашивается для Гофмана в розовый цвет. В результате Германия превращается в «страну радости, страну песни, прекрасное, светлое отечество», Гофман шлет проклятие всем, кто поносит его страну. «Лишь в Германии, лишь в Германии я хотел бы жить всегда» («В пути»). Пиетет перед родиной подавляет протест Гофмана против отечественных порядков. В «Песне утешения уволенного профессора» (1842) Гофман фон Фаллерслебен, лишенный университетской кафедры, находит удовлетворение в том, что теперь он может думать и творить с полной свободой. «Профессор похоронен, родился свободный человек — чего мне еще желать? Да здравствует отчизна!» Это звучит как пародия, но написано всерьез. Заточение в тюрьму или смерть милей поэту, чем изгнание с родины («Последнее желание»).

«Песня немцев» была написана Гофманом фон Фаллерслебеном в августе 1841 г. во время отдыха на острове Гельголанде. 29 августа Гофман читал «Песню немцев» посетившему его Кампе. Опытный гамбургский издатель быстро оценил достоинства песни. Через несколько дней Гофман получил первый оттиск стихотворения, изданного отдельной листовкой с нотами и портретом автора. Вскоре уже во всех песенниках стали печатать «Песню немцев» на первом месте. Десятки композиторов писали музыку на ее текст. Гимном патриотической немецкой буржуазии эта песня стала однако лишь во время франко-прусской войны 1870—1871 гг., когда произведение Гофмана фон Фаллерслебена снова было поднято на щит. В 1871 г., при жизни поэта, ему был поставлен памятник в Гамбурге.

Формула Гофмана фон Фаллерслебена «Германия превыше всего» не раз использовалась в корыстных целях германским империализмом. К чести Гофмана надо заметить, что подобное истолкование отнюдь не вытекает из содержания его песни. Песня, созданная им накануне революции 1848 года, должна была служить делу объединения немецкого народа. В «Песне немцев» Гофман требовал «единства, права и свободы» для своего отечества. В противоположность большинству современных ему поэтов буржуазной демократии Гофман фон Фаллерслебен и под конец жизни не изменил своим идеалам. В частности, он никогда не примирялся с Бисмарком. В стихотворении «Немецким военным поэтам 1870 и 1871 гг.» Гофман обращается к поэтам, которые усердно «сражались своими языками» за создание Германской империи, с призывом включиться в более великую битву — за свободу мысли. «Но в эти значительные дни вы молчите, вы равнодушно сидите дома»,— упрекает их поэт.

Борьба Гофмана фон Фаллерслебена за единство выражала общие интересы немецкого народа.

ПРУЦ

Роберт Эдуард Пруц (Prutz, 1816—1872) родился в Штеттине в семье виноторговца. Окончив в 1834 г. гимназию, он изучает философию, историю и литературу в университетах Берлина, Бреславля и Галле. В 1838 г. Пруц получает степень доктора философии и магистра античной литературы. В Галле он сблизился с кругом «Галлеских ежегодников» и скоро стал деятельным сотрудником этого журнала. Стихи Пруца стали появляться в печати уже в 1834 г., но широкую известность поэту принесли первые политические стихотворения, написанные им в 1840 г. Как политический поэт он принимает активное участие в «Рейнской газете» (1842—1843). В 1843 г. выходит первый сборник его политических стихов. В том же году Пруц приступает к изданию журнала «Литературно-историческая карманная книга» («Literarhistorisches Taschenbuch», 1843—1848). Неоднократно пытается Пруц получить профессорскую кафедру, но его литературная деятельность, вызывавшая репрессии со стороны немецких правительств, препятствует этому — кафедру Пруц получает лишь после революции, в 1848 г.

Статьи Пруца в «Галлеских (Немецких) ежегодниках» характеризуют его как убежденного защитника левогегельянских позиций.

Опираясь на принципы гегелевской «Эстетики», Пруц рассматривает историю литературы как закономерный процесс. Он подчеркивает, что «Галлеские ежегодники» при оценке литературных явлений «покинули широкую столбовую дорогу так называемого эстетического рассуждения и попытались все свои выводы основать на единственно надежном базисе исторического познания и развития» [1]. Конечно, историческое развитие Пруц, подобно Гегелю, понимает идеалистически.

Расценивая романтизм как проявление феодальной идеологии в области литературы, Пруц жестоко обрушивается на эпигонов романтизма, их страсть к средневековью, миру сказок и привидений. Печать романтизма критик видит и на творчестве писателей «Молодой Германии», которые «восприняли на свою погибель несчастное наследство лишенной одушевления иронии, наглого эгоизма, романтической абстракции» [2]. Критикуя поэзию мировой скорби и романтического произвола (Ленау, Рюккерта, раннего Фрейлиграта, Гейне), Пруц призывает поэтов «оставить праздное копание в бессодержательных душевных переживаниях и обратиться к поэтическому овладению внешним миром, действительностью, историей» [3]. В конце 1841 г., после того как вышли сборники политических стихотворений Гервега, Дингельштедта, Гофмана фон Фаллерслебена, Пруц объявляет создание исторической и политической поэзии великой задачей будущей литературы.

В исследовании «Политическая поэзия немцев» («Die politische Poesie der Deutschen», 1843) Пруц уже мог констатировать наличие массовой политической поэзии, которая «стремится как общественная сила воздействовать на историю». Величайшие произведения искусства, утверждает Пруц, создавались не аполитичными художниками, а людьми, которым дороги были передовые идеи своего времени. Пруц указывает на поэзию греков и римлян, выросшую на политических основах, на творчество Данте и Шекспира, на современную французскую и английскую поэзию. Немецкая литература, говорит Пруц, знает также немало образцов политической поэзии. Пути современной политической лирики проложены Шиллером. Пафос его поэзии — свобода. «С солнцем нашей свободы,— пишет Пруц в

[1] «Hallische Jahrbücher», 1840, S. 1535.
[2] Ibid., S. 1787.
[3] Ibid., S. 848.

работе «Геттингенский союз поэтов» («Der Göttinger Dichterbund», 1841),— взойдет и прекрасное, радующее сердца светило новой поэзии, появление которого возвестила заря шиллеровского творчества» [4].

В своей юношеской поэзии Пруц находился под влиянием В. Мюллера, Шамиссо, Гейне, охотно подражал народной песне. Обращение к политическим темам коренным образом меняет характер его лирики — она ориентируется на образцы гражданской поэзии немецкого классицизма. В одной из статей Пруц критикует стихи Уланда как «подражание отзвучавшей народности».

В декабре 1840 г. Пруц пишет стихотворение «Рейн», направленное против националистической «Песни о Рейне» Н. Беккера. Стихотворение приобрело большую популярность; высокую оценку ему дают в своих письмах Гервинус, Руге, Фейербах.

Интересно написанное в 1841 г. стихотворение Пруца «Мать казака». Основной мотив его взят Пруцем из «Истории Пугачева» Пушкина — с этой книгой Пруц познакомился в переводе Брандвейса (1840 г.). В пятой главе Пушкин рассказывает о разгроме войск Пугачева под крепостью Татищевой. С весенней оттепелью тела убитых под Татищевой поплыли мимо крепостей. «В Озерной,— пишет Пушкин,— старая казачка каждый день бродила над Яиком, клюкою пригребая к берегу плывущие трупы и приговаривая: „Не ты ли, мое детище? не ты ли, мой Степушка? не твои ли черные кудри свежа вода моет?“ и, видя лицо незнакомое, тихо отталкивала труп» [5]. Героиня Пруца — мать трех сыновей, двое из них погибли от руки царицы. Казачка благословила третьего сына отомстить за братьев. Среди плывущих по реке трупов она находит тело сына, которое увлекает ее с собой в море. Позже Пруц прибавил к стихотворению еще строфу, в которой описываются ночные кошмары царицы.

Обращение Пруца к теме пугачевского восстания не случайно. В середине XIX в. царская Россия служила оплотом всей западноевропейской реакции. Политические стихи многих немецких поэтов 40-х годов наполнены инвективами по адресу русского царизма, на силу которого опирались реакционные правительства Пруссии и Австрии. Внимание Пруца привлекали подспудные социальные силы, выступавшие против царизма внутри самого «северного колосса». Ярким свидетельством наличия этих сил была пушкинская «История Пугачева».

В 1843 г. вышел в свет сборник политических стихов Пруца, значительная часть которых была раньше напечатана в «Рейнской газете». Книга быстро разошлась; в том же году она вышла вторым изданием.

В политическую поэзию 40-х годов Роберт Пруц входит как соратник Гервега. В посвященном Гервегу стихотворении «Дикие розы» поэт восклицает:

«О, если б мог я в этот день,
Что ныне лишь в тумане зрится,
С тобою рядом если б мог
Собратом по оружью биться!».

Вспоминая встречу с Гервегом (во время поездки по Германии в 1842 г. Гервег две недели гостил у Пруца), поэт пишет: «Мы грезили о том и сем, о страсти, что нема, и ненависти, что красноречива, о днях грядущих, о которых не смеют даже думать короли... и о мечах, что будущее точит». («Л. Фоллену»).

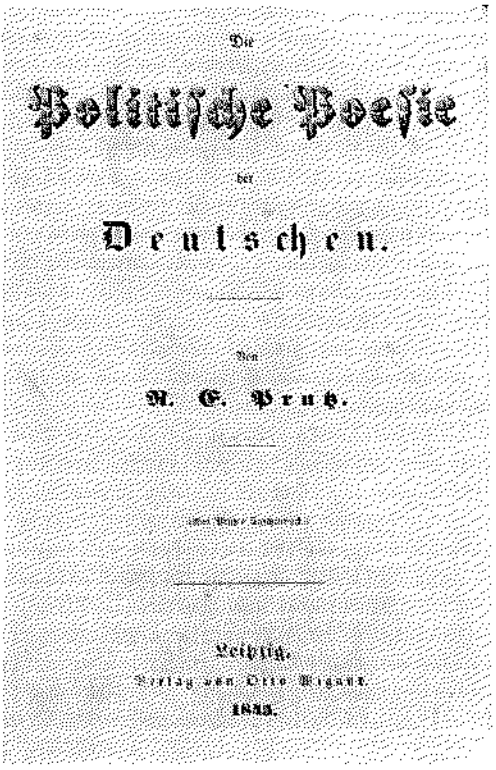
Как и Гервега, Пруца меч не пугает. «Мы ценим лишь одно право,— говорится в стихотворении «Объявление войны»,— право клинка». Прочь

[4] R. Prutz. Der Göttinger Dichterbund. Leipzig, 1841.
[5] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, в 10 томах, т. VIII. 1936, М.— Л., Изд-во АН СССР, стр. 217—218.

все серое, половинчатое. Свобода стучится в двери, она пробует лезвие меча, проверяет пороховницы, ревнивым взором следит за песком, отсчитывающим минуты («Ночью»). Услышав звук барабана, мальчик бросает игрушки, юноша покидает объятия любимой, отец семейства берется за меч («Знамение времени»). «Так веселее в бой! — призывает поэт.— Кто хочет победы, должен уметь умирать».

Как и у Гервега, в стихах Пруца пафос борьбы сливается с пафосом самопожертвования. Поэт призывает весну, даже если ее розы должны быть окрашены кровью, даже если сам он должен пасть весенней жертвой («Весна»). Розы, окрашенные кровью,— этот образ настойчиво повторяется. Когда герои Пруца идут под градом пуль, о пулях говорится, что в воздухе словно роятся лепестки роз («Мертвым»).

Черты патетического стиля Гервега — мужественный ритм, рефрены, обилие риторических вопросов и восклицаний — можно обнаружить во многих стихах Пруца.


Die

Politische Poesie

der

Deutschen.

Von

R. E. Prutz.

Leipzig.

1845.

Титульный лист книги Р. Пруца «Политическая поэзия немцев», 1845

При всем этом на творчестве Пруца лежит печать рассудочности. Если поэзия Гервега адресована к чувству, стихи Пруца прежде всего обращаются к логике. Стихотворение «Оправдание», написанное в защиту политической поэзии, по своему построению ничем не отличается от статей Пруца на эту тему. Поэт вначале излагает взгляды противника, затем полемизирует с ним и наконец определяет свое кредо. Аргументация целиком повторяется потом в «Политической поэзии немцев». Ясность мысли, простота изложения — основные качества лирики Пруца.

Сила «Стихов живого человека» Гервега была в пафосе отрицания, положительная программа поэта не шла дальше абстрактного понятия свободы. Пруц, подобно Гофману фон Фаллерслебену, охотно подчеркивает конкретное содержание буржуазно-демократических требований. Одно из стихотворений Пруца прямо называется «Чего мы хотим». Каждая строфа здесь — пункт программы. Поэт требует единого отечества — от Рейна до берегов Балтийского моря, королевской власти, основанной на началах справедливости, законов, обязательных и для короля, министров, понимающих требования века, свободной печати, свободных наук и т. д. В «Сказке-небылице» Пруц рисует идеальное государство, где нет армии и полиции, где у трона стоят не бароны, а мещанин и крестьянин, где не нужны паспорта для проезда, не ограничены права народных депутатов, отсутствует цензура, философы участвуют в государственных делах, не в почете сервилизм и пиетизм.

Призывая народ к мечу, Пруц обрушивается на половинчатость либералов. Это, однако, не мешает ему воспевать Дальмана, Велькера и других лидеров «всеподданнейшей оппозиции». В поэзии Пруца сильны либеральные нотки. В стихотворении «Л. Фоллену» поэт заявляет: «Мы ни во что не ставим королей и императоров... единственный царь наш — разум». Но в ряде других произведений он призывает к единению короля с народом. Обращаясь к королю с просьбой дать конституцию («Королю Пруссии»), Пруц говорит: «Свобода — самое ценное, ею ты укрепишь и собственный трон». Мотив этот повторяется во многих стихах. «Лишь свобода пусть в стране царит, лишь свобода троны охранит» («Второй палате Бадена»). В посвящении к сборнику стихов 1843 г. поэт советует королям дать народам вино свободы, «чтобы оно собственной силой не выпибло гнилые клепки, чтобы пламя битвы не опалило прекрасный мир». При всей воинственной фразеологии Пруца не покидает надежда на «мирную революцию».

Сатирические стихи Пруца (в том числе поэма-комедия «Политический родильный дом») поэтому близки по духу сатире Гофмана фон Фаллерслебена. Сам поэт, давая оценку своим стихам, говорил, что они «во многом сходны с комарами, и их укусы терпимы».

С 1843 г., после закрытия «Рейнской газеты», Пруц в своем творчестве целиком становится на позиции умеренного конституционализма.

Живой интерес проявляет Пруц к театру. В 1842 г. на сцене появляется трагедия Пруца «Карл Бурбонский», в конце 1843 г. он заканчивает вторую историческую драму «Мориц Саксонский», за ней следует «Эрих, крестьянский король». В «Морице Саксонском» (пьеса была запрещена к представлению прусским правительством) герой восстает против дома Габсбургов, могущество которого угрожает независимости германских князей, и объявляет себя борцом за немецкую свободу. Основную угрозу «законной свободе» Пруц видит в «анархии». Мориц Саксонский погибает от руки союзника.

Трагедиям Пруца свойственны субъективизм, декларативность, отсутствие широкого исторического фона. Уже Готшаль отмечал, что герои трагедий Пруца «часто представляют собой скорее вместилища политической мысли, нежели характеры».

В революции 1848—1849 гг. Пруц занял промежуточную позицию. В сборнике «Новые стихи» («Neue Gedichte») он клеймит реакцию, высмеивает фразеров франкфуртского парламента, но одновременно предостерегает от уступок требованиям революционной «черни». Идеал Пруца — единая империя, где узаконены буржуазные свободы. Поэт мечтает об «императоре, увенчанном свободой». В ряде романов, написанных после революции,— «Ангелочек», («Engelchen»), «Оберндорф» («Oberndorf») и других Пруц, обращаясь к социальной тематике (см. главу XXXII), проповедует идею классового мира. В 1866 г. он сочувственно встретил известие о победе немцев в австро-прусской войне, целиком примирившись с политикой Бисмарка.

ДИНГЕЛЬШТЕДТ

Франц Дингельштедт (Franz Dingelstedt, 1814—1881) родился в семье гессенского чиновника. По окончании Марбургского университета он получает место учителя в Касселе. Сотрудничая в различных гессенских изданиях, Дингельштедт сближается с рядом писателей «Молодой Германии». В 1837 г. он знакомится с Гуцковым. Из произведений, опубликованных в это время, наибольший интерес представляют «Картины из Гессен-Касселя» («Bilder aus Hessen-Kassel») и особенно «Прогулки кас-

сельского поэта» («Spaziergänge eines Kasseler Poeten»), в которых иронически описываются нравы Гессена и содержатся резкие выпады против князей. За эти произведения Дингельштедт был переведен из Касселя в Фульду (1838). Его творческая работа в Фульде весьма продуктивна. Здесь он пишет романы «Новые аргонавты» («Die neuen Argonauten») и «Под землей» («Unter der Erde»), ряд новелл, «Песню о Иордане» (посвященную одному из лидеров либеральной оппозиции, Сильвестру Иордану, заточенному в марбургскую тюрьму), наконец, «Песни космополитического ночного сторожа» («Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters») — одно из заметных произведений политической поэзии 40-х годов (Образ космополитического поэта — антитеза немецкому сепаратизму.)

«Песни космополитического ночного сторожа» открываются эпиграфом из Беранже: «Потушим свет и разожжем огонь». В центре поэмы образ, навеянный «Песней ночного сторожа» А. Шамиссо. У Дингельштедта ночной сторож — герой поэмы — снабжен вначале всеми аксессуарами бытовой характеристики.

Жена, дай шляпу, плащ и пику,
Пора в дорогу, служба ждет.
Еще глоток... [6]

В первой части поэмы глазами ночного сторожа показан город. Падает снег, качаются и еле тлеют на ветру фонари, темные и молчаливые стоят дома, закрыты церкви и пивные — «можно теперь, как угодно душе, ходить и мечтать и думать». Самый городской пейзаж служит поэту материалом для политических обобщений, иронических замечаний и гневных инвектив по адресу власть имущих. Вторая часть поэмы «Выход ночного сторожа в свет» описывает путешествие героя по Германии; он посещает Франкфурт, Мюнхен, Ганновер, Берлин и другие города и провинции страны.

Поэт вскоре освобождается от стесняющей его маски ночного сторожа и, наконец, совершенно отбрасывает ее. Не ночной сторож, а сам поэт, свободно играющий материалом,— герой поэмы. Пренебрегая стройностью композиции, логикой конструкции, Дингельштедт легко варьирует темы, ритмы, интонации повествования, вставляет стихотворные куски, слабо связанные с предыдущим. Ирония сменяется патетикой, риторический пафос — мотивами мировой скорби. Поэт, с гордостью говоря об «аристократичности» своего стиля, связывает его с традицией младогерманской литературы: «Да, мы аристократичны, но лишь в стиле; Пюклер, Лаубе, Гейне и еще многие другие пишут не как кандидаты в учителя и канцелярские регистраторы, думают не как наемные лакеи» [7].

В поэме ярко передано ощущение непрочности существующего социального мира. Иронически звучит утверждение ночного сторожа (во вступлении к поэме), что все в городе спокойно и мир сегодня «в аккурат, как был вчера». Развертывающиеся ночные эпизоды (тюрьма, бал, дворец короля, у орудия и др.) пронизаны тревогой.

«Да приснится тебе,— обращается мысленно герой поэмы к королю,— твой народ осчастливленным и благословенным... Впрочем, в действительности, держу пари, гвардеец там, в караулке, спит слаще, чем ты в королевской кровати».

Заглядывая в освещенные окна здания, где происходит бал, ночной сторож приходит к выводу, что мир — это дурацкая злая шутка. «Неужели я точь-в-точь такой же человек,— недоумевает он,— как эта светская знатная сволочь?» Звуками своего рожка он готов разбудить и по-

[6] Перевод стихотворных цитат из Дингельштедта принадлежит автору главы.
[7] F. Dingelstedt. Blätter aus seinem Nachlass. Berlin, 1891, S. 198.

звать к последнему ответу высокопоставленного злодея — змею, сосущую сердце страны.

Политически заостреннее вторая часть поэмы. Поэт высмеивает Союзный сейм, марионеточных немецких «самодержцев». Он чувствует приближающуюся бурю. Описывая верховую прогулку слепого принца («Четвертая станция»), поэт предостерегает:

Слепое царское дитя,
Смотри, порвется повод...
Еще строптивее коня
Народы, право слово!

В бушующем море видит поэт образец для немецкого народа. «Если с тебя никто не снимает твой тяжелый крест,— обращается он к народу,— сбрось его сам.— Ты это можешь!»

Однако за этой, подчас радикальной фразой скрывается весьма умеренная программа Дингельштедта, не выходящая за рамки конституционного либерализма.

Рисуя политическое устройство идеальной страны («Везде и нигде»), поэт видит там оживление торговли, любовь народа к своему королю, свободу верований, печати и т. п. Практическим идеалом является для Дингельштедта английская конституционная монархия. С завистью смотрит поэт на берега Гельголанда, где живет свободный народ, охраняемый законами Альбиона («Пятая станция»).

Движущей силой прогресса являются, по Дингельштедту, не народные массы, а одинокие герои, апостолы Германии в борьбе «за свободу, право и свет». Они едва знают друг о друге, но их слова и дела, зажигая словно электрической искрой, обходят всю страну. Им предлагает поэт воспеть хвалу «не на лад „Марсельезы"», но и не на лад националистической «Песни о Рейне» (Беккера. См. стр. 413 настоящего тома.)

Насколько «лад» «Марсельезы» был чужд Дингельштедту, показала его поездка во Францию. В «Письмах из Парижа» (1842) и поэтических произведениях этого периода Дингельштедт третирует общественное мнение Франции, революционные традиции французского народа. С содроганием пишет он о назревающем социальном конфликте. «И я спросил себя... какие римляне и откуда пойдут на Париж ныне, чтобы снести бульвары, уничтожить дворцы, разрушить трон и церковь? Быть может, они в это мгновенье голодали в грязных, дымных бараках справа и слева, до позднего часа пыхтели у ткацкого станка, верстака, печатной машины».

В своих произведениях Дингельштедт широко пользуется иронией; в ряде вещей явственно слышатся гейневские интонации. Однако, отличаясь от добродушного юмора Гофмана фон Фаллерслебена, ирония Дингельштедта нигде не поднимается до уровня гейневской испепеляющей сатиры — слишком узки и шатки идейные основы, на которых зиждется творчество Дингельштедта.

В одном из писем 1842 г. Дингельштедт характеризует Гервега как фанатика, Сен-Жюста, Робеспьера, постоянно грезящего о днях Бастилии в Германии. «Мечтатель, хотя и безвредный, ибо растворяется во всеобщем и действует вдохновением вместо иронии... Гервег имеет будущее, если только в Германии произойдет революция, иначе — нет». Дингельштедту чужд именно революционный пафос Гервега. Глазами наблюдательного художника Дингельштедт видит гнилость господствующего строя, нарастающий протест низов, но путь революции страшит его. Ирония Дингельштедта окрашена всеобщим скепсисом, сочетается с разочарованием и мизантропией («Лишь смерть верна, ‖Мир у нее найдешь. ‖Здесь на земле‖ И мир и верность — ложь» и т. п.).

Вернувшись из путешествия по Франции, Бельгии, Голландии и Англии, Дингельштедт принимает в 1843 г. предложение стать чтецом вюртембергского короля и получает чин гофрата (надворного советника). Измена автора «Песен космополитического ночного сторожа» вызвала многочисленные отклики в политической поэзии.

События 1848 г. захватили Дингельштедта врасплох — в его письмах и дневниках сквозит растерянность, ему неясны размах и характер революции. В стихотворении «Мартовская фиалка» поэт говорит о наступлении запоздалой немецкой весны. Первая фиалка, выросшая на кладбище Пер-Лашез на могиле Берне,— его весенний привет родине. Одновременно Дингельштедт пишет стихотворение, посвященное вюртембергскому королю, которого он рассчитывает видеть «во главе Германского Союза». Когда франкфуртское национальное собрание избрало эрцгерцога Иоганна Австрийского имперским правителем, Дингельштедт обращается к нему с приветственными стихами. Это не мешает поэту в ядовитых и подчас метких эпиграммах («Фрески в церкви св. Павла») высмеивать франкфуртских ораторов, от речей которых ничто в мире не изменяется. Мишенью, впрочем, чаще всего служат левые: Блюм, Циц, Геккер, Циммерман и др.

Размах революционного движения в Австрии окончательно определяет позицию Дингельштедта. В панегириках Радецкому (по поводу взятия Милана) он восхваляет могущество австрийского орла и предлагает миланскую победу завершить в Вене, которую «мальчишки и чужеземцы» превратили в посмешище. Такими словами Дингельштедт позволяет себе говорить о революционной Вене. 6 октября 1848 г., когда восставшим народом Вены был убит военный министр Латур, Дингельштедт негодующе пишет о «безумии черни» и призывает покончить с революцией.

Принять пора решенье Геркулесу,
На перепутье стал он роковом:
В путь! Изберем свою дорогу честно —
Налево вы, направо мы идем.

Стихи этого периода, собранные в сборнике «Ночь и утро» («Nacht und Morgen», 1850),— последнее значительное выступление Дингельштедта в области политической поэзии. В 1851 г. он принимает приглашение баварского короля занять пост главного директора мюнхенских театров, позже руководит театрами в Веймаре и Вене, широко привлекая лучших актеров к постановкам Шиллера и Шекспира. Литературная продукция его ограничивается несколькими сборниками новелл, статьями о Шекспире и обработкой шекспировских драм. В 1870 г. Дингельштедт получает дворянство и заканчивает свою карьеру в титуле барона.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ

ГЕРВЕГ

Георг Гервег (1817—1875) — выдающийся представитель немецкой революционной поэзии, родился в г. Штутгарте, столице герцогства Вюртемберг, в семье трактирщика.

Родители намечали для него духовную карьеру, поэтому в 1832 г. он был помещен в монастырскую школу в Маульброне, а в 1835 г. поступил на богословский факультет Тюбингенского университета. Но церковные науки и карьера священника не привлекали будущего поэта. Уже через год он перешел на юридический факультет, а в марте 1837 г., оставив университет, отправился в Штутгарт, чтобы отдаться новому призванию, которое его неудержимо влекло,— литературе. Здесь он начинает сотрудничать в журнале «Европа», увлекается театром, занимается переводами из Ламартина [1].

Не желая «чистить оружие в мирное время», Гервег уклоняется от призыва в вюртембергскую пехоту и переходит швейцарскую границу.

Эмигрировав в Швейцарию и поселившись в окрестностях г. Констанца, Гервег принял активное участие в газете «Deutsche Volkshalle», издателем которой был Г. А. Вирт, умеренный буржуазный демократ, участник демонстрации 1832 г. в Гамбахе.

Напечатанные здесь критические статьи и лирические стихотворения Г. Гервега отражают процесс формирования его мировоззрения.

«Новое десятилетие!— восклицает он в статье «Литература в 1840 году».— Душным воздухом вновь окутаны долины и горы. Рассеется ли он, когда обрушится дождь или гром раздастся в грозовых тучах? Засияет ли старое июльское солнце над цветами и полями битв? Появится ли певец, поднимется ли герой, в которых так нуждается человечество?» [2].

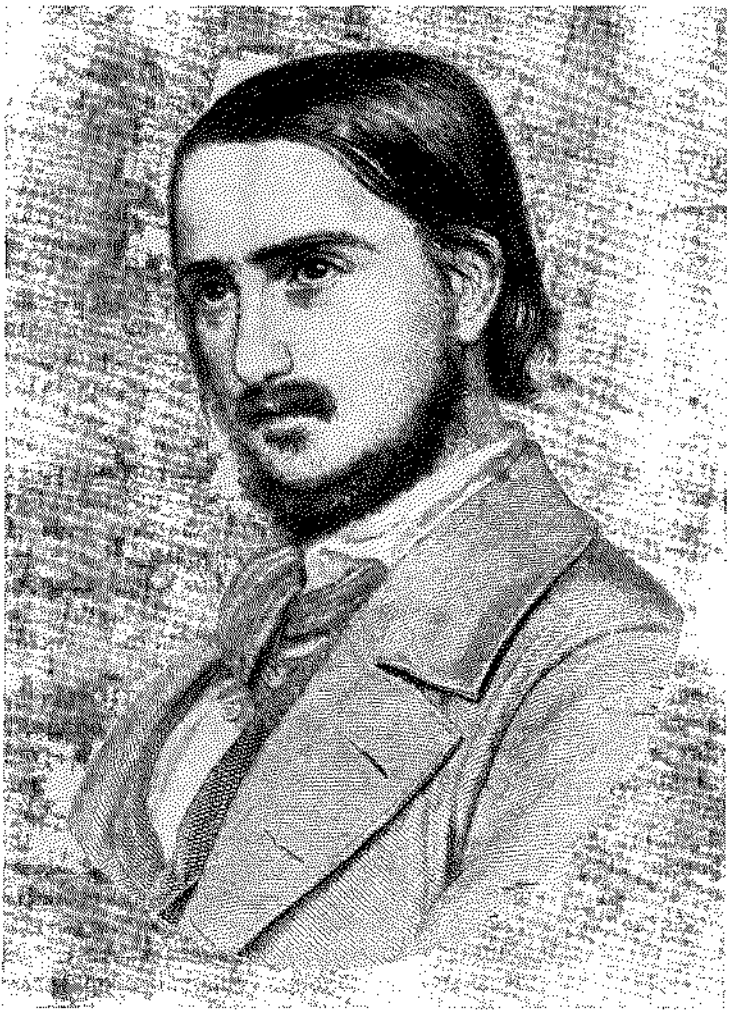
Начало нового этапа в истории немецкой литературы Гервег связывает с июльской революцией 1830 г. «Отличительной чертой современной литературы,— пишет он,— является как раз то, что она — дитя политики, точнее говоря, дитя июльской революции». «Июльская революция разбудила в Германии двух гениев: Гейне и Берне» (II, 28).

Задачи немецкой литературы, по мнению Гервега, определяются политическими задачами текущего момента.

Пренебрежительно отзывается он о Лаубе и Мундте, рядовых представителях «Молодой Германии», выдвигает на первый план Людвига Берне, рассматривая себя как продолжателя его дела. Гейне противопоставляется Берне, и оценка его у Гервега весьма противоречива. Гервег порицает в Гейне то, что он все превращает в поэтическую игру, не умеет

[1] Жизненный и творческий путь Гервега наиболее полно обрисован в кн.: V. Fleury. Le poète G. Herwegh. Paris, 1911.

[2] Здесь и далее все ссылки на произведения Гервега даны по наиболее полному изданию: Herweghs Werke in drei Teilen, t. II. Hrsg. von H. Tardel, o. J, S. 135.



Георг Гервег

Гравюра Гонценбаха с портрета работы Э. Б. Кинца

быть серьезным, как Берне. Впрочем, «Путевые картины» Гейне он ставит рядом с «Парижскими письмами» Берне, видя в них художественные документы нового, демократического направления в литературе.

В статье «Недостаток политического образования у немецких литераторов» Гервег заявляет, что поэзия должна не успокаивать (ибо мало утешения, если нет свободы), а зажигать и вдохновлять людей на завоевание свободы.

«Поэт — это судья в высшем всеобъемлющем смысле этого слова» (II, 59).

Вслед за Берне он порицает поведение Гете и Шиллера, их сервилизм перед сильными мира. Он сожалеет, что они воспевали только свободу поэта, а не свободу народа, певцом которого должен быть настоящий поэт, такой, каким является, по мнению Гервега, Беранже.

В отличие от Берне, он, однако, не приходит к отрицанию Гете, относя оценку Берне, главным образом, к личности великого поэта. «Истинный поэт,— пишет Гервег,— даже если он одет в пурпур и носит тиару, неизбежно будет проповедовать евангелие свободы. Гете должен был написать своего „Фауста", своего „Вертера", своего „Эгмонта", а Шиллер — своего „Дон Карлоса", ибо их гений был более могучим, чем они сами» (II, 60).

В статье «Салон и хижина» он подчеркивает как основную черту творчества Гете то, что он изображал не богов, героев или королей, а человека (II, 177).

В другом месте он защищает Гете от нападок Ж. Санд, критиковавшей трагедию «Фауст» с романтических эстетических позиций. «Жорж Санд ищет повсюду героев и мощные характеры и не прощает Гете того, что он создавал всего лишь людей» («Фауст у трех наций» — II, 111).

Сложным было отношение Гервега к романтизму. Восхищаясь юмором Жан-Поля, он резко отвергал иронию Тика, видя в ней воплощение эгоизма (II, 97). Тику и Новалису он противопоставлял Арнима, в творчестве которого находил отражение немецкого национального характера (II, 102). Взволнованную статью он посвятил Гельдерлину.

В творчестве Байрона, Шелли и Ж. Санд Гервег отмечал прежде всего критическую остроту. Он восхищался мужеством этих обличителей, которые «горят местью от имени человечества» и стойко выдерживают нападки обывательской критики, обвиняющей их в безнравственности и богохульстве.

Но образцом для Гервега является творчество двух поэтов — Р. Бернса и Беранже. Эпиграфом к статье «Литература и народ» он ставит слова Беранже: «Народ — моя муза». Статья начинается в романтически-приподнятом стиле, первая часть ее написана в жанре легенды и завершается словами: «Бедность и нищета хотели иметь своего поэта и своего мстителя, и бог послал на землю нового соловья, соловья с орлиными когтями, и назвал его Беранже».

Именно с творчеством Беранже Гервег связывает мысль о боевой, вдохновляющей на борьбу, роли поэта.

«Когда крестьянин усталым возвращается вечером к домашнему очагу..., когда для него становится слишком тяжелым ярмо на шее, он должен услышать песнь, которая увлечет его в битву и вложит кинжал в его свободную руку» (II, 44).

Отстаивая принципы боевой тенденциозной поэзии, Гервег не разделял столь характерного для «Молодой Германии» равнодушия к форме. Гервег требовал, чтобы большое идейное содержание воплощалось в совершенных художественных формах. «Содержание никогда не прощает ложной формы; ибо прекраснейшая идея не дойдет до народа, если она не будет облечена в плоть, если не выступит перед его глазами как безупречный образ и не завоюет его сердца властью своей красоты» (II, 67).

Таковы позиции Г. Гервега — литературного критика. Его эстетическая программа носит боевой революционно-демократический характер [3].

Политическая программа выражена менее четко и сводится к требованию свержения «тирании» и установления «свободы».

Но в отличие от тогдашних немецких буржуазных либералов Гервегу чужда идея мирных реформ, и путь к свободе для него лежит через революционный переворот. Он нигде не формулирует программы социальных преобразований, ограничиваясь постановкой вопроса об изменении политических и юридических форм, но в стихотворении «Умирающий республиканец» рисует образ участника Июльской революции, обманутого в своих надеждах. Революция дала трон Луи Филиппу и власть миллионерам, а тот, кто проливал кровь на баррикадах, ныне умирает от голода.

В своей оценке режима Июльской монархии Гервег близок Берне и Гейне, но его критика еще не перерастает в обличение буржуазных отношений.

Позиция Гервега была, однако, слишком смелой для либерального журнала, и в 1840 г. Гервег отказался от сотрудничества в «Deutsche Volkshalle», переехав в Цюрих. Здесь, найдя теплый прием в кругу немецких эмигрантов, он создает большой цикл стихотворений, и летом 1841 г. выходит из печати сборник «Стихи живого человека» («Gedichte eines Lebendigen»), сразу же принесший ему громкую славу. Гервег становится самым популярным поэтом Германии.

«Свобода стоит на каждой странице»,— писал Гервег о своей книге. «В ее тоне было нечто от французских речей в Национальном Конвенте 1792—1794 гг.»,— отмечает современный исследователь [4].

Удар был направлен против «тиранов и филистеров», т. е. против всего феодально-монархического строя и одновременно против трусливости и мягкотелости немецкого бюргерства и буржуазных либералов.

Гервег мужественно призывает к вооруженному восстанию.

Все кресты с могил снимайте,
В меч возмездья обращайте!
Бог на небе нас простит.

«Воззвание». *Пер. Н. Вержейской*

Гервегу ясно, что в борьбе за свободу народ может рассчитывать только на свои собственные силы, и горе тем,кто надеется, как это было в начале века, что свободу принесут на штыках французских войск.

Большой политический смысл приобретала его «Песня о ненависти» (1841). Рефрен этой песни: «Любить уже довольно нам, учитесь ненавидеть» отражал настроения нового этапа демократического движения в стране. Немецкая идеология со времен Просвещения обнаруживала склонность к компромиссу, подменяя идею борьбы программой морального совершенствования, которая во времена Гервега вырождалась в либеральную болтовню. Можно отметить также, что Гервег, испытавший известное влияние Фейербаха, ощущал слабые стороны его проповеди абстрактной любви [5]. Поэтому «Песня о ненависти» имела многозначительный полемический смысл: «Любовь не может нам помочь, Любовь нас не спасет» [5].

Эта песня, зовущая творить «страшный суд» над тиранами, воспевающая «священную ненависть», навсегда осталась в сознании народа, и пла-

---

[3] О публицистике молодого Гервега см.: А. Д. Тупицын. Гервег в борьбе за партийность в поэзии.— «Ученые записки пединститута» (Пермь), 1946, вып. X.

[4] Joh. Klein. Geschichte der deutschen Lyrik. Wiesbaden, 1957, S. 565.

[5] О влиянии Л. Фейербаха см.: V. Fleury. Le poète Georges Herwegh, p. 358—363.

менные строфы ее не раз воскресали, когда история ставила в порядок дня вопрос о революционной борьбе против новых форм политического гнета [6].

Гервег с горечью пишет о том, что сердце Германии разорвано на части («Немецкому народу», 1841). Но не слезы и сожаление вызывает у него картина раздробленного отечества:

Борись и действуй, мой народ,
Забудь про покаянья!

Однако позиция Гервега в вопросе о единстве Германии в это время не была еще достаточно четкой. Идея борьбы за единство Германии выражена в таких общих формулах, что могла бы быть в свою пользу истолкована различными партиями, а «герб» и «пурпур» в финале стихотворения можно было связать с идеей восстановления Германской империи.

Но Гервегу безусловно чужды реакционные планы объединения Германии под главенством Пруссии так же, как и идеи церковников взять это объединение в свои руки («Прусскому королю»). Только «страсть, корысть и тщеславие» воспевали королей, только льстивые придворные провозглашали в их честь здравицы. «Ныне громом отдается в наших ушах: да здравствует свобода»,— пишет Гервег («Vive le roi», 1840).

Идея республики выражена в стихотворении «Vive la République».

В ряде стихотворений политические идеи Гервега воплощены в наивно-сентиментальных образах (XXI сонет, «Весенняя песнь»).

Большой идейный смысл приобретают исторические образы в «Стихах живого человека». Еще в 1839 г. в статье «Литература и народ» Гервег писал: «Свобода была лозунгом древних народов, свобода была знаменем, под которым они собирались; свобода и национальность — это были те слова, которые понимало каждое греческое сердце, каждый греческий ум» (II, 46).

Конечно, Гервег несколько осовременивает «греческое сердце», подчеркивая национальный момент в сочетании с идеей свободы: отношение к античности определялось конкретными национально-историческими задачами немецкого освободительного движения. Закономерно поэтому в стихотворении Гервега возникает образ Фермопил. Воспевая патриотический подвиг древних Леонидов, поэт зовет свой народ на такую же самоотверженную борьбу.

В историческом прошлом германского народа внимание поэта привлекают два образа: Гутенберга и Ульриха фон Гуттена.

Песни, созданные в июле 1840 г. в связи с 400-летним юбилеем книгопечатания, звучат как призыв в борьбе за свободу печати. При этом Гервег склонен преувеличивать значение книги в истории. Подобно просветителям XVIII в., он переоценивает роль идей в общественном развитии.

Характерно, что, обращаясь к эпохе Реформации и Крестьянской войны, Гервег останавливается на фигуре воинствующего гуманиста Ульриха фон Гуттена. В одном из лучших своих стихотворений «Jackta alea est» («Жребий брошен») поэт пишет, что он хотел бы следовать примеру мужественного Гуттена, в свое время дерзнувшего выступить против тиранов и мракобесов.

Актуальная политическая тематика была облечена у Гервега в яркие художественные образы. Своим художественным мастерством Гервег резко выделяется на фоне немецкой политической лирики начала 40-х годов,

---

[6] См., например, роман В. Бределя «Испытание», в одном из эпизодов которого рассказано, как звучала «Песня о ненависти» среди заключенных в фашистской тюрьме.

уступая только Гейне. Но, как иронически отмечает А. И. Герцен, «злой скептицизм Гейне не соответствовал тогдашнему настроению умов», немцам нужны были «Беранжеровы песни и „Марсельеза“» [7]. Гервег нашел тот жанр, который полнее всего отвечал демократическому подъему начала 40-х годов. Это был жанр революционной песни.

В статье «Поэзия Австрии» (1840) Гервег указывал на слабость песенного жанра в немецкой поэзии и ставил в образец немецким поэтам Роберта Бернса. «Песня — пробный камень для лирического поэта,— писал Гервег.— Песни, песни, а не эти холодные, рефлектированные стихотворения, которыми нас засыпают на протяжении многих лет и которые действуют только на ум, а не на сердце» (II, 211).

Песня Гервега носит боевой призывный характер. Рефрен обычно подчеркивает основную мысль стихотворения («Das freie Wort!» — «Свободное слово!» в стихотворении того же названия), часто звучит как лозунг («Ihr Völker, wacht auf!» — «Народы, проснитесь!» в «Песне о Гутенберге»).

Политическая программа Гервега, как уже отмечено, отличалась известной абстрактностью, но выражал он ее с большим вдохновением и доносил до читателя в живых образах. В «Воззвании» поэт предлагает вырвать железные кресты из могил и перековать их в мечи. В «Песне о Гутенберге» многообразно обыгрывается слово «свинец»: свинец шрифта и свинец в пулях, свинец, а не золото выбрала Порция у Шекспира и т. д. Даже образ жаворонка, получивший нарицательный смысл (Гейне называл Гервега «железным жаворонком»), был конкретным образом, наглядно иллюстрировавшим роль поэта на этом раннем этапе демократического движения, предшествовавшем революционному подъему. Реакционная немецкая критика, стремясь преуменьшить значение революционной поэзии Гервега, охотно порицала «гиперболы», «общие фразы» в его стихотворениях.

Несомненным достоинством лирики Гервега была ее простота и доходчивость [8].

В статье «Литература в 1840 году» Гервег писал о «революции в стиле», которая осуществляется на новом этапе немецкой литературы. Язык новой демократической литературы, по словам Гервега, «подвижен, как ход времени, остер, как меч, прекрасен, как свобода и весна. Фразы тревожно торопливы, они коротки; они отвечают за то, что́ они утверждают» (II, 137).

Характеризуя особенности поэтической манеры Гервега, исследователи отмечают ее преемственные связи с традицией шиллеровского пафоса, а также с призывной интонацией поэзии 1813 г. [9]

Вся демократическая Германия приветствовала выступление Гервега. «Стихи живого человека» выдержали несколько изданий на протяжении одного года и, несмотря на запрет прусской цензуры, получили широкое распространение по всей Германии. 9 марта 1843 г. агент австрийской секретной службы с тревогой доносил о подготовке шестого (дешевого) издания сборника Гервега, которое станет доступным ремесленникам [10].

Гейне несколько скептически отнесся к мажорным призывам Гервега. Но Германия объективно приближалась к революции, призывы Гервега падали на горячую почву, они помогали мобилизации революционных сил

---

[7] А. И. Герцен. Былое и думы.— Собрание сочинений в 30 томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, стр. 243.

[8] Многие тексты Гервега были положены на музыку. См.: Lieder der Revolution von 1848. Leipzig, 1957.

[9] K. Mensold. G. Herwegh und seine deutsche Vorbilder. Nürnberg, 1916.

[10] См.: «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft». Wien, 1912. Bd. XXIII, S. 54.

страны, и скептические строки Гейне не могли получить поддержки в демократическом лагере.

В сентябре 1842 г. Гервег предпринял поездку по Германии, имея целью организовать творческие силы вокруг журнала «Немецкий вестник из Швейцарии», который он намеревался издавать.

Всюду, где появлялся Гервег,— в Дюссельдорфе, Лейпциге, Иене — его приветствовали от имени немецкой демократии. В начале октября 1842 г. он прибыл в Кельн. Сотрудники «Рейнской газеты», на страницах которой имя Гервега сразу заняло почетное место, торжественно чествовали поэта. В это время состоялось знакомство Гервега с Марксом.

Во время пребывания в Берлине в ноябре 1842 г. Гервег сделал весьма опрометчивый шаг: он согласился на аудиенцию у короля Фридриха Вильгельма IV, который хотел продемонстрировать свой «либерализм» по отношению к «умной оппозиции». Через несколько дней после этой аудиенции король запретил распространение на территории Пруссии журнала, издание которого только еще намечалось Гервегом; а после обличительного письма Гервега королю последовало распоряжение о высылке поэта из прусских пределов. Одновременно были закрыты оппозиционные газеты.

Все эти события послужили поводом для травли Гервега как в реакционной, так и в либеральной прессе, в том числе и со стороны тех, кто еще недавно устраивал в его честь банкеты [11].

Маркс не мог не осудить Гервега за его встречу с королем, но все же стал на защиту поэта. Маркс даже просил Гейне не обращать против поэта «страшного жала его остроумия».

Когда «Рейнская газета» была запрещена, Маркс писал А. Руге 25 января 1843 г.: «Если бы, например, мне представилась возможность редактировать в Цюрихе вместе с Гервегом „Deutscher Bote", то это было бы очень кстати» [12]. Но организовать это издание Гервегу не удалось, материалы, предназначенные для первого номера (в том числе статья Энгельса), были изданы в 1843 г. отдельной книгой под названием «Двадцать один лист из Швейцарии» (издания объемом свыше двадцати печатных листов освобождались от цензуры).

В том же году вышла вторая часть «Стихов живого человека». Тематически и идейно она примыкает к первой части. Настойчивее звучит здесь тема единства Германии. Осуществление единства поэт связывает с завоеванием свободы («Иордану», 1841). В стихотворении «Розга» Гервег обращается к народу со словами, исполненными большой политической проницательности: «Ты мечтаешь об единстве и считаешь, что станешь свободней, если будет обширней твоя тюрьма». Эти строчки полемически заострены против реакционных планов объединения Германии.

Значительное место во второй части «Стихов живого человека» занимает тема искусства и художника. С этим связано программное стихотворение «Партия», опубликованное в «Рейнской газете» в 1842 г. Стихотворение возникло как ответ Фрейлигграту, который заявил, что «поэт на башне более высокой, чем вышка партии стоит».

В годы подъема демократического движения в Германии вопрос об общественной роли искусства приобретает первостепенное значение, и Гер-

---

[11] Об этом периоде см.: G. Herwegh's Briefwechsel mit seiner Braut. Stuttgart, 1906.

[12] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 27, стр. 372. Взаимоотношениям Маркса и Гервега посвящен ряд работ: Ф. П. Шиллер. Гервег и Маркс.— «Литература и марксизм», 1931, № 4; М. Серебряков. Поэт Гервег и Маркс. Изд-во ЛГУ, 1949; А. Л. Дымшиц. К. Маркс и поэт Гервег.— «Ученые записки Ленинградского пединститута им. Герцена», 1958, т. 170; Новые материалы, опубликованные Б. Кайзером (в сб. «Freiheit eine Gasse», Berlin, 1948), вносят, однако, существенные коррективы в указанные работы.

вег, уже не раз выступавший со статьями на эту тему, теперь нашел сильные образы, чтобы отстоять принцип партийности в литературе.

О партия моя, ты гордая основа
И мать бесчисленных сверкающих побед!
Как может не понять священнейшего слова,
Как может не постичь великое поэт.

Пер. Н. Вержейской

Гервег не мыслит, что можно оставаться вне борьбы, для него ясно, что проповедь «чистого искусства» — это рабская позиция, недостойная подлинного художника, и он в упор спрашивает: «свободен ты иль раб?»

Он призывает поэтов осознать важность переживаемого исторического момента и найти свое место в борьбе народа.

Глашатаи! Певцы! Нет места безучастью!
Под тучей грозовой кто остается тих?
Бросайтесь в этот бой с неудержимой страстью,
Как верный острый меч, оттачивая стих!

Борьба Гервега за идейную литературу, утверждение идеала поэта — борца за жизненные интересы народа были серьезным вкладом в демократическое движение 40-х годов.

Во второй части «Стихов живого человека» Гервег дает уничтожающую характеристику искусству эпигонов романтизма, «христианско-германской» живописи П. Корнелиуса. Гервег издевается над коронованным его покровителем Людвигом Баварским. С глубоким презрением он пишет о тех, кто заставляет своего Пегаса есть из мраморных ясель вместе со всей придворной скотиной. Критика антинародного искусства перерастает в критику немецкой идеологии, филистерского погружения в словесную шелуху. Перефразируя Шиллера («Заговор Фиеско»), Гервег пишет, что он предпочел, чтобы немец лучше владел мечом, а не кистью. Он советует Корнелиусу бросить в огонь картины, изображающие святых мадонн, и нарисовать подлинного героя, мужественного, способного на подвиг во имя свободы, который будет действовать там, где другие рассуждают, героя, «который „сколдует“ воедино (zusammenzaubern) разрозненные части нашего отечества».

Исполнена большой обличительной силы «Колыбельная песня» (1843) Гервега. Германия спит на мягкой перине, какое дело ей до земной сутолоки? — иронически спрашивает поэт. Ее лишили свободы, но ведь ей сохранили христианскую веру! Король покровительствует «верблюдам Фрейлиграта» и дает ему пенсию, мужественно сражается «спартанское войско» трехсот газет, из которых немец ежедневно узнает, какая вчера была погода. В качестве иронической концовки, которой завершается каждая строфа, используется строчка из Гете: «Спи, чего тебе еще желать?»

Особняком в сборнике Гервега стоят два стихотворения: «Бедный Яков» и «Больная Лиза» (1842). Это — поэтический рассказ о судьбе двух простых людей: о безвестно умирающем скромном труженике и бедной женщине, которая отправляется в больницу для бедных, чтобы дать жизнь своему первенцу.

Социальная тема, однако, в эти годы не получила развития у Гервега. Характерно, что Гервег ограничивается здесь сочувствием простым людям и даже не связывает их интересов с задачами политической борьбы, которые стоят в центре внимания поэта.

С 1848 г. Гервег живет в Париже. Женитьба на дочери крупного берлинского коммерсанта Эмме Зигмунд избавила его от материальной нуж-

ды. В его парижском доме постоянно бывают А. И. Герцен, М. Бакунин, Прудон, польские эмигранты. Он часто встречается с Гейне.

Не принимая активного участия в революционной борьбе, Гервег поддерживает тесные отношения с Марксом, выступает на собраниях немецких ремесленников-эмигрантов. Характерно, что распоряжение о высылке из Парижа в 1844 г. Гервег получает одновременно с Марксом и Руге. Ему удается остаться только потому, что он имел швейцарский паспорт.

Сочувствуя ремесленному социализму Вейтлинга, с которым он познакомился в Швейцарии, общаясь с друзьями Маркса, вращаясь в пестром обществе представителей различных направлений политической мысли, Гервег не выработал для себя единой платформы. Называя себя коммунистом, он подчинялся авторитету Михаила Бакунина, с которым его связывала прочная дружба.

Стихи этого периода печатались в различных случайных изданиях, преимущественно в швейцарских. Наибольший интерес представляют стихи 1846 г., посвященные восстанию в Польше. В постановке вопроса о Польше Гервег близок Марксу. Борьба за свободу Польши для Гервега — борьба за немецкую свободу. Он обличает прусских правителей, которые, как разбойники, украли польские земли. Он призывает позор на знамена германских войск, подавляющих польское восстание, и желает победы восставшим.

Письма Маркса к Гервегу от 8 августа и 26 октября 1847 г. свидетельствуют о дружеских отношениях между ними накануне революции.

Февральская революция 1848 г. в Париже была восторженно встречена всей европейской демократией. К. Маркс подписал приветственный адрес Демократической ассоциации, который был вручен временному правительству французской республики.

Шесть тысяч немецких эмигрантов, находившихся в Париже, организовали демонстрацию под лозунгом братства народов, с пением немецких и французских песен. Во главе организационного комитета стоял Гервег, среди его членов был Г. Веерт.

В Париже был создан «Немецкий демократический легион», его участники, вооруженные на средства французского правительства, которое хотело избавиться от беспокойных немецких эмигрантов, решили вторгнуться в пределы Германии и провозгласить там республику. Находя идейную поддержку у Бакунина, не слушая разумных советов, исходивших от «Союза коммунистов», Гервег самонадеянно заявлял, что он «хочет не голосовать за республику, а создавать ее». Он был искренне убежден, что служит делу европейской революции, и в бою вел себя мужественно [13]. Разумеется, на территории Германии отряд был быстро разгромлен, и Гервег, чудом уцелев, вынужден был перейти швейцарскую границу. К. Маркс и Ф. Энгельс резко осудили политическую авантюру Гервега и порвали с ним [14].

Объявленный германскими властями вне закона, обескураженный своей военно-политической неудачей, преследуемый нападками прессы, как реакционной, так и прогрессивной, Гервег в эти месяцы утратил былое влияние. В состоянии полного душевного смятения он появляется в доме у Герцена; общение с Герценом во многом помогает ему обрести равновесие. Здесь обсуждаются волнующие события 1848—1849 гг. Раз-

---

[13] События, связанные с военным походом Гервега, подробно изложены Эммой Гервег. См. сб. «1848. Briefe von und an G. Herwegh». Hrsg. von M. Herwegh. Paris — Leipzig — München, 1896, S. 133 ff.

[14] Ф. Энгельс. К истории Союза коммунистов.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 226.

думья Гервега находят отражение в его лирике этих лет. Гервегу А. И. Герцен посвящает большое письмо о России, опубликованное по-французски в газете Прудона «Голос народа» (ноябрь-декабрь 1849 г.). Герцен отождествляет здесь свои взгляды со взглядами Гервега: «...мы нашли общую почву на чужой земле» [15].

Творчество Гервега революционных лет представляет значительный интерес. Во многом оно перекликается с творчеством Гейне и поэтов «Новой Рейнской газеты».

В стихотворении «Нет конца речам» он ядовито высмеивает франкфуртский парламент и обращается с призывом к немецким крестьянам объявить шах королю и покончить с «парла-парла-парламентом».

На реакционные планы объединения под эгидой Пруссии или Австрии Гервег отвечает стихотворением «Не Пруссия и не Австрия!»

«Моя Германия, протяни ноги!» — саркастически советует он в декабре 1848 г. по поводу плана создания Германской империи.

Новым в лирике этих лет является усиление сатирического элемента. Уничтожающая ирония Гервега, его стихи-памфлеты во многом напоминают произведения Гейне и Веерта.

Расстрел Роберта Блюма в Вене вызывает гневный протест Гервега. Гервег переводит текст воззвания Герцена на немецкий язык. В стихотворении «Весной» (январь 1849 г.) он призывает отомстить за Блюма, выражая надежду, что наступающая весна будет ознаменована решающим революционным штурмом.

Обращаясь к польским демократам в Париже, Гервег снова, как и в 1843 г., пишет: «Нет свободной Германии без свободной Польши, нет свободной Польши без свободной Германии» [16].

Поражение революции в Германии было тяжелым потрясением для Гервега. Не умея разобраться во всей сложности классовой борьбы эпохи, не понимая до конца причин поражения, Гервег ощутил его как крушение всех своих надежд и идеалов, которые он утверждал на протяжении десятилетия.

Он переводит на немецкий язык «Эпилог 1849» Герцена; проникновенность перевода свидетельствует о том, что Гервегу были близки мысли и настроения Герцена в эти тяжелые месяцы. Слова В. И. Ленина о духовной драме Герцена в известной мере могут быть отнесены и к Гервегу.

Начало 50-х годов — трудное время в жизни Гервега. Его увлечение Н. А. Герцен, женой А. И. Герцена, привело к разрыву между вчерашними единомышленниками, серьезно повредило репутации поэта, оттолкнуло от него последних друзей [17]. Лирические стихи этого периода были позднее уничтожены женой поэта, но несколько найденных недавно отрывков свидетельствуют о его тяжелых душевных переживаниях, обнаруживают незаурядное мастерство Гервега в жанре интимной лирики и тем самым опровергают установившееся мнение о его жанровой однородности. Среди отрывков — перевод стихотворения Лермонтова («Мне грустно потому, что я тебе люблю...») и строфы, написанные на смерть сына Герцена, погибшего в Средиземном море во время катастрофы.

Многие исследователи (начиная с Ф. Меринга) в оценке творчества Гервега ограничивались только его ранним, дореволюционным периодом. Между тем с 1848 г. начинается новый интересный этап его художествен-

---

[15] А. И. Герцен. Россия.— Собрание сочинений в 30 томах, т. VI, стр. 187.
[16] G. Herwegh. Der Freiheit eine Gasse. Hrsg. von B. Kaiser. Berlin, 1948, S. 216.
[17] Новые материалы об этом периоде см.: «Литературное наследство», т. 64. «Герцен в заграничных коллекциях». М., 1958.

ной деятельности[18]. Он не был простым продолжением предыдущего. Революционный опыт 1848 г. означал проверку на практике тех смутных политических идей, которые Гервег отстаивал в сборнике «Стихи живого человека». Его суждения приобретают более зрелый характер. Он преодолевает иллюзии буржуазной демократии и постепенно приходит к пониманию того, что только рабочий класс — подлинный преемник революционных идей 1848 года. Меняется стиль Гервега: патетика уступает место сатире, в которой нередко — как и у Гейне — звучат трагические ноты.

До 1866 г. Гервег остается в Швейцарии. Порвав с прежними друзьями, он острее ощущает свое одиночество. Ухудшается его материальное положение. В письме к Марксу, датированном декабрем 1852 г., Лассаль сообщал, что ему удалось достать денег, чтобы помочь Гервегу. (По-видимому, Маркс интересовался материальным положением поэта.)

В эти годы Гервег сотрудничает в некоторых швейцарских изданиях. Пути в германскую прессу для него были закрыты. Многое из его наследия этого периода затеряно, ряд стихотворений найден только в последние годы. Этим объясняется сложившееся в литературе мнение, разделявшееся Ф. Мерингом, что Гервег как поэт умер.

Не проявляя прежней активности, Гервег, однако, откликается на крупнейшие политические события. Он выступает против режима Второй империи во Франции, обличает военно-политические авантюры Наполеона III. Приветствуя освободительное движение в Италии, Гервег переводит «Гимн Гарибальди». После бегства из тюрьмы итальянского анархиста Орсини (пилки в камеру передала ему жена Гервега) Гервег снабжает его своим паспортом.

В 1863 г. Лассаль, стремясь вовлечь Гервега в рабочее движение, просил его взять на себя обязанности уполномоченного Всеобщего немецкого рабочего союза в Швейцарии. Гервег отказался выступать в этой роли на конгрессе в Цюрихе, но написал, по просьбе Лассаля, гимн для Всеобщего немецкого рабочего союза (1864). В основу гимна Гервег положил текст стихотворения Шелли «Люди Англии». Определяющими, однако, явились строфы, в которых был сформулирован призыв:

Mann der Arbeit, auf gewacht!
Und erkenne deine Macht![19]

Гимн приобрел большую популярность; отдельные мысли и выражения стали крылатыми, часто звучали в речах ораторов, появлялись в заголовках рабочих газет[20].

Уверенностью в конечной победе рабочего класса проникнуто стихотворение «Социальное».

Мы цепи порвем и решетки сломаем.
С кровавых престолов падут короли.
Мы честью своей торговать не желаем!
Мы сделаем труд властелином земли!

Пер. Л. Гинзбурга

---

[18] См. Bruno Kaiser. G. Herweghs Exil in der Schweiz, в кн.: G. Herwegh. Der Freiheit eine Gasse. В том же сборнике опубликованы новые тексты позднего Гервега.

[19] Человек труда, пробудись!
Осознай свою мощь!

[20] Цитата из «Гимна» Гервега: «Все колеса не грохочут, коль твоя рука захочет» встречается (в разных переводах) в нескольких статьях В. И. Ленина. См.: В. И. Ленин. Сочинения, т. 4, стр. 290; т. 9, стр. 362, т. 18, стр. 437.

После амнистии 1866 г. Гервег переехал в Баден-Баден. Печататься он мог только в южногерманских и австрийских газетах, большей частью анонимно.

Публикуя стихотворение «Главный враг», венская газета в примечании указывала, что автор имеет несчастье жить на прусской земле и по понятным мотивам вынужден скрывать свое имя, но можно сказать словами Гейне: назовите лучшие имена — и вы назовете его имя.

В 1866 г. Гервег был включен в число почетных корреспондентов Интернационала.

Объединение Германии сверху, создание Германской империи вызывает многочисленные отклики поэта. Он неизменно подчеркивает антинародный характер нового государственного образования. Он призывает не доверять оружию, которое находится во власти трона. Прусский милитаризм находит в Гервеге сурового критика, одного из немногих немецких поэтов, не поддавшихся националистическому угару. В апреле 1866 г. он пишет стихотворение «Все больше и больше». Он не скрывает своей тревоги, что «ход времени стал зависеть от ствола ружья» (в подлиннике игра слов: «der Lauf der Welt» и «der Lauf der Flinten»).

Среди опубликованных в 1948 г. в Германской Демократической Республике фрагментов и афоризмов 1870—1875 гг. мы находим примечательные строки, в которых было названо имя настоящего поджигателя войн.

Когда скрывают тучи солнца лик
И гроз кровавых наступает срок,
Молясь, ты восклицаешь: «Бог велик,
И здесь, меж нами, Крупп — его пророк!»

Пер. Е. Альбрехт

Имя Круппа встречается и в ряде других стихотворений Гервега («Рихарду Вагнеру», «Все сильнее»).

Крупповская сталь, солдаты и стратеги готовы к бою, а «нашему великому Макиавелли» (т. е. Бисмарку), пишет Гервег, нетрудно найти повод для войны, чтобы «на сотнях тысяч трупов воздвигнуть памятник славы». Михель усвоил дисциплину, и когда загремят трубы, его поведут, опьянив красивыми фразами. Но куда? — спрашивает Гервег, и в этих словах звучит суровое предостережение прусской военщине («Все сильнее», 1874, опубликовано в 1948 г.).

Негодование и боль звучат в стихотворениях Гервега, написанных после вторжения прусских войск во Францию. «Европа может наслаждаться высокомерием победившего юнкера» — таков итог объединения Германии прусской военщиной. Это — поистине «единая наковальня под единым молотом», а народ дал себя обмануть «патриотическим восторгом». «Главный враг стоит на Шпрее»,— подводит итог Гервег («Главный враг»).

После присоединения Эльзаса и Лотарингии к Германии Гервег пишет стихотворение «Эпилог к войне», в котором обличает «фальшивое величие», указывая на пример потерпевшей поражение Франции, ввергнутой в катастрофу своим императором.

«Мне страшно за тебя, Германия!» — восклицает поэт.

Не принимая активного участия в рабочем движении, он, однако, резко отделял себя от представителей буржуазных оппозиционных групп. Он отказался написать «Пролог» для праздника 25-летия революции 1848 года, устраиваемого немецкими либералами, заявив, что право на юбилей имеет только пролетариат.

Стихотворение, опубликованное им в пролетарском органе «Volksstaat», заканчивалось следующей строфой:

Семьдесят третий, спокойный год!
Царство богатых грозы не ждет.
Но пролетарии не забыли,
Как они подло преданы были.
Марты повторятся,— время идет,
Семьдесят третий, спокойный год!

«18 марта». *Пер. Ю. Александрова*

В послереволюционный период, отмеченный кризисными явлениями в немецкой литературе, Гервег — один из немногих — мужественно продолжал традиции демократической литературы 40-х годов.

О том, какую ярость вызывали антивоенные стихи Гервега у немецких литературных филистеров, свидетельствует недавно опубликованная переписка вдовы поэта Эммы Гервег [21] с руководителями Шиллеровского фонда.

---

[21] Die Akten F. Freiligrath und G. Herwegh. Aus dem Archiv der Schillerstiftung. Heft 5/6. Weimar, 1963.

ГЛАВА ТРИДЦАТАЯ

ГЛАССБРЕННЕР

Творчество замечательного немецкого сатирика Адольфа Глассбреннера (Adolf Glaßbrenner, 1810—1876) — одно из интересных явлений весьма многообразной по характеру литературы периода революции 1848 года.

Прекрасный знаток берлинского быта, виртуозно владевший всеми оттенками местного диалекта, он ввел в немецкую литературу 30—40-х годов новые жанры: бытовой очерк, жанровые сценки, представляющие собой своеобразные диалогизированные новеллы; в его творчестве нашел яркое и самобытное воплощение берлинский юмор, в котором в свою очередь отражались настроения широких народных масс в обстановке нараставшего революционного подъема.

Глассбреннер родился в семье владельца маленькой мастерской, в которой изготовлялись перья для шляп. Не окончив гимназии (в которой он учился вместе с К. Гуцковым), он вынужден был поступить учеником в магазин шелковых изделий. Продолжая урывками пополнять свое образование, Глассбреннер посещал лекции в Берлинском университете. Особый интерес он проявлял к лекциям Гегеля.

С 1830 г. Глассбреннер начинает принимать участие в берлинских периодических изданиях, прежде всего в журналах, издававшихся Сафиром, популярным в то время берлинским юмористом. Сафир занимал верноподданнические позиции, и юмор его носил весьма безобидный характер. Опубликовав вместе с Сафиром сборник анекдотов, Глассбреннер вскоре отказался от сотрудничества с ним и в 1832 г. предпринял издание самостоятельного литературно-юмористического журнала «Берлинский Дон-Кихот». Журнал просуществовал менее двух лет и был закрыт цензурой. Глассбреннеру была запрещена всякая редакционная деятельность на территории Пруссии на пять лет. В этом журнале Глассбреннер еще не поднимал острых политических вопросов, но достаточно было насмешки над дворянством, чтобы автору была закрыта дорога к читателю. Позже избранные материалы из запрещенного журнала были изданы под названием «Из бумаг казненного» («Aus den Papieren eines Hingerichteten», 1834) и, разумеется, были также запрещены.

В 1832 г. начинают выходить отдельные выпуски серии юмористических очерков и бытовых сцен под общим названием «Berlin, wie es ist und — trinkt». В самом названии — игра слов: «Берлин, как он есть (ест) и пьет» (32 выпуска, 1832—1850).

Публиковавшиеся под псевдонимом «Бренншлас» (зажигательное стекло), эти выпуски приобрели большую популярность в широких кругах читателей.

Глассбреннер развернул в этой серии замечательную галерею народных типов. Это — разносчики и носильщики, дежурящие на уличных

углах с нарукавным номером, извозчики, поденные рабочие, живущие случайным заработком, ремесленники, служанки, мальчики-посыльные, приказчики из лавок и магазинов, чиновники низших рангов, наконец, мелкие торговцы и рантье, как бы замыкающие собой эту пеструю по составу и весьма типичную для того времени вереницу образов, представляющих трудовой и мелкобуржуазный Берлин.

Некоторые из этих образов — носильщик (точнее — Eckensteher, т. е. стоящий на углу в ожидании любой подсобной работы) Нанте, служанка Юста, рантье Буффей — вошли в немецкую литературу 30—40-х годов как типы, приобрели нарицательное значение. Своими зарисовками берлинского быта Глассбреннер в известной мере решал задачу, которая выполнялась в литературах Франции и Англии мастерами критического реализма (очерки Диккенса, Теккерея, Бальзака). К нему также могут быть отнесены слова Ф. Энгельса, сказанные в 1844 г. о том, что место королей и принцев в литературе начинает занимать бедняк [1].

Глассбреннер не идеализировал героев своих очерков и сцен. Сочувствие народу не мешало писателю видеть и показывать черты духовного убожества и филистерской заскорузлости, которые характерны были для огромной массы населения отсталой раздробленной Германии. Глассбреннер как бы конкретизирует образ того Михеля, о котором с горькой иронией писали почти все поэты 40-х годов — от Гофмана фон Фаллерслебена до Г. Гейне и Г. Веерта.

Современный исследователь творчества Глассбреннера Клаус Гизи справедливо отмечает, что нет противоречия между любовью писателя к народу и тем изображением отрицательных черт людей из народа, какое мы встречаем у Глассбреннера: «Полное юмора изображение позволяло ему, несмотря на обрисовку отрицательных сторон, концентрировать все симпатии на образах из народа» [2].

Бытовые очерки и сцены Глассбреннера дают живое представление об уровне политического сознания широких масс немецкого народа в 30-е годы и одновременно позволяют понять, почему в 40-х годах народное движение не приобрело такого размаха, при котором могла бы одержать победу буржуазно-демократическая революция. Нетрудно установить преемственную связь между глассбреннеровским юмористическим образом берлинского носильщика, который во время волнений в Берлине в августе 1832 г. проявил себя «зверски либерально» (разбил семь газовых фонарей), и образом бухгалтера Ленца в «Набросках из немецкой торговой жизни» Г. Веерта, который после революции надевает мундир национальной гвардии, чтобы, слегка припугнув хозяина, верно ему служить.

Литературная деятельность А. Глассбреннера в 30-е годы отвечала задачам немецкого демократического движения, хотя и была далека от революционной пропаганды Бюхнера и Берне. Правдивые бытовые очерки и сцены Глассбреннера открывали дорогу реалистическому направлению в немецкой литературе. Они были более популярны, чем проза «Молодой Германии», и находили не меньшее признание, чем статьи Л. Берне.

В начале 40-х годов, в обстановке демократического подъема в Германии и в условиях бурного расцвета политической лирики, творчество Глассбреннера приобретает новое звучание. Глассбреннер успешно выступает как остроумный политический поэт-сатирик. Не разбираясь во всей сложности социально-политической обстановки, Глассбреннер, однако, глубоко

---

[1] См. Ф. Энгельс. Движение на континенте.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 542.

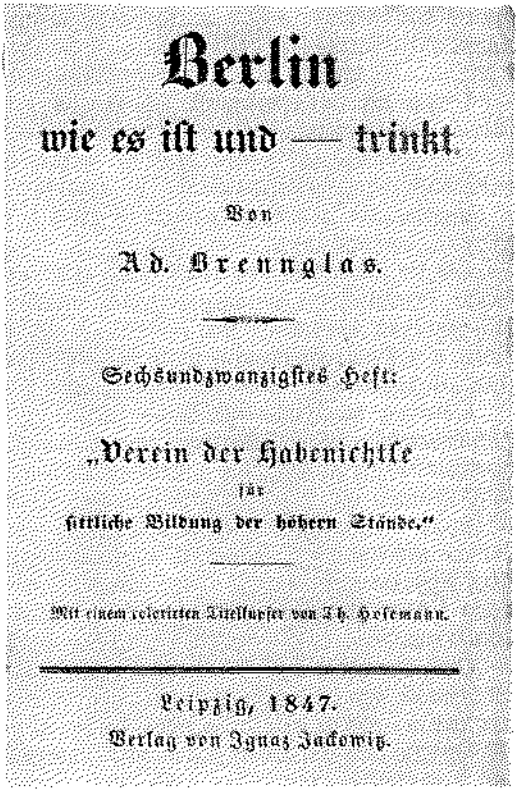
[2] Unsterblicher Volkswitz. A. Glaßbrenners Werke in Auswahl.— «Das neue Berlin», 1953, Bd. I, S. 33.

убежден, что настало время коренной ломки социальных отношений в стране. Идея прогресса воплощена им в образе всепобеждающего Духа.

В стихотворении «Руины» (1844) поэт издевается над теми, кто восхищается романтикой средневековых руин, как бы мимоходом замечая, что самое прекрасное в руинах то, что это — руины, и патетически пишет о свободном духе, который торжествует над мрачными традициями прошлого.

В «Сказке о Духе» (1844) на борьбу против Духа брошены солдаты, они блокируют город, в котором он живет, бросают в костер книгу, в которую он вселяется. Но Дух непобедим.

Сатира Глассбреннера в 40-е годы приобретает большую социальную остроту. Персонажи, знакомые по его ранним произведениям, появляясь вновь, оказываются вовлеченными в политические конфликты предреволюционной эпохи.


Berlin
wie es ist und — trinkt.
Von
Ad. Brennglas.
Sechsundzwanzigstes Heft:
„Verein der Habenichtse
für
sittliche Bildung der höheren Stände."
Mit einem colorirten Titelbilde von Th. Hosemann.
Leipzig, 1847.
Verlag von Ignaz Jackowitz.

Титульный лист серии очерков Глассбреннера «Берлин, как он ест и пьет»

Осторожный, весьма сервильный, стоявший в стороне от общественной жизни рантье Буффей случайно попадает в члены общества «Назад!» (Zurück Gesellschaft). Название произведено от возгласа жандармов, оттесняющих толпу: «подайтесь назад!» Это слово является паролем членов общества, которое ставит целью бороться против всякого прогресса. Уставом запрещены шутки, остроты, смех. Президент прерывает оратора, если тот употребляет слово «свобода». Участники собрания выражают бурное возмущение по поводу того, что находятся люди, которые подвергают сомнению привилегию дворянского происхождения. Один из членов общества Шафскопф (Бараньеголовый) гордо заявляет: «Я не хочу этим хвастаться, но уже в XI веке существовали Бараньеголовые!»

Рантье Буффей, хотя и занимает левую скамью потому, что боится сквозняка (справа от окон дует!), все же произносит речь, в которой отказывается от принципов общества, сравнивая его членов с раками, которые пятятся назад. За такие крамольные речи собрание немедленно исключает Буффея из членов общества «Назад».

Обличая феодальную реакцию в стране, Глассбреннер, однако, настойчивее всего преследует своими остротами городского мещанина.

Сравнивая себя с Диогеном, который днем с фонарем искал Человека, Глассбреннер с горечью говорит: «Ищу я мужей, но вижу перед собой только Михелей».

Юмор Глассбреннера поистине неистощим, когда он рисует немецкого Михеля. Покорность Михеля не имеет предела. Он подобен человеку, который терпеливо сносит укусы блох, жало осы на него набрасываются собаки, его бодает бык, но ничто не способно вывести его из покорно-раб-

ского состояния. «Все медленнее вперед!» — таков девиз немецкого Михеля, объявившего себя в новых условиях сторонником прогресса. Ведь прогресс не имеет конца, и торопиться поэтому незачем.

Один из сатирических приемов Глассбреннера связан с использованием популярных образов, произведений и отдельных поэтических формул классической немецкой и мировой литературы. Так, шиллеровское «Обнимитесь, миллионы» он делает вывеской военного министерства, а дантовское «Оставь надежду всяк, сюда входящий» украшает у него дворец правосудия.

Он пародирует знаменитую «Песню Миньоны» Гете, имея в виду царскую Россию, на которую ориентировалась Пруссия: «Ты знаешь дом? На черепах покоится его крыша. Казаки стоят и скалят зубы...». «Что сделали с тобою, прусское дитя?» — с иронией спрашивает поэт, перефразируя знаменитый гетевский рефрен.

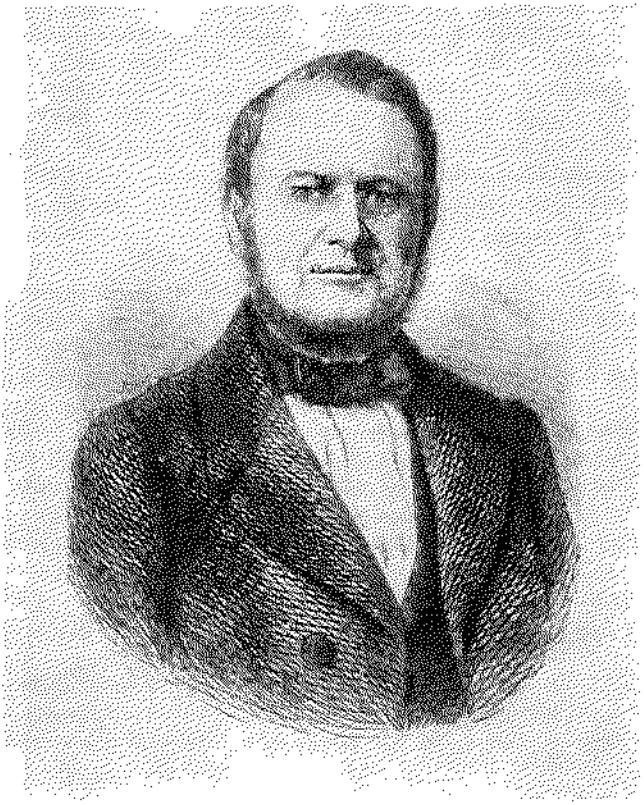
Ссылки на Шиллера и Гете приобретают нередко у Глассбреннера сатирический смысл потому, что немецкий обыватель считал своим долгом восхищаться великими немецкими поэтами, будучи далек от понимания подлинного смысла их творчества. Книжная университетская ученость, поверхностное крохоборческое изучение античности были также свидетельством идейного убожества и провинциальной ограниченности определенных кругов немецкого общества. Среди признаков немецкого верноподданного Глассбреннер не случайно упоминает изучение латинского и греческого языков.

Остроумным приемом пользуется Глассбреннер, изображая постановку античной трагедии в прусской столице («„Антигона" в Берлине», 1843, входит в серию «Берлин, как он есть (ест) и пьет»).

Среди основных персонажей, составляющих «публику» на берлинском представлении трагедии Софокла, встречаются и действующие лица прежних произведений Глассбреннера (например, рантье Буффей с сыном). Глассбреннер пользуется приемом «сцены на сцене»: диалог и отдельные реплики в зрительном зале сочетаются с текстом трагедии «Антигона», которая воспроизводится здесь в отрывках. Комический характер приобретает уже список действующих лиц, где рядом стоят имена античных героев и берлинских обывателей: рецензент Унгетюм (по-немецки это означает «чудовище») и тайный советник Пудель рядом с античным хором «благородных старцев города». Величественные тирады героев Софокла звучат нелепейшим контрастом пошлым и неумным комментариям сидящей в зрительном зале «публики». Зрители не понимают того, что происходит на сцене. «Хоры Софокла,— восторгается тайный советник Пудель,— представляют собой самую возвышенную поэзию древнего и нового времени». Однако он не может объяснить жене содержание трагедии. Филолог Бос восторженно восклицает: «Божественно, божественно!»,— но вскоре засыпает и храпит на весь зал. Наконец, актер Карлос прерывает спектакль и произносит отрывок из «Мессинской невесты» Шиллера. В зале раздаются возбужденные голоса: «Долой греков! Да здравствует наш Шиллер, наш Гете!».

Критика немецкого убожества сочеталась у Глассбреннера с достаточно отчетливым пониманием того, что нужны решительные насильственные меры для утверждения нового, демократического порядка, и здесь точка зрения Глассбреннера сближалась с позицией немецкой революционной демократии («Два желания», 1844).

Борясь за осуществление принципов буржуазной демократии, Глассбреннер уже видел, что новый общественный строй не устраняет социальной несправедливости, что еще глубже становится пропасть между богатством и бедностью. И в «Сказке о богатстве и нужде» (1844) он предсказывал, как в «одно прекрасное утро» Нужда насмерть задушит Богатство.



Адольф Глассбреннер
Портрет Т. Хоземана

Крупнейшее произведение Глассбреннера в 40-е годы — его комический эпос «Новый Рейнеке Лис» («Neuer Reineke Fuchs», 1846). История коварного и хитрого лиса еще на рубеже XV—XVI вв. представляла собой остроумную попытку сатирического изображения феодальной Германии. В XVIII в., в годы Французской революции, к этому старинному сюжету обратился Гете («Рейнеке Лис», 1793), напомнив соотечественникам, что звериные законы средневекового строя еще сохраняли свою силу в современной Германии.

Сатирическое содержание комического эпоса Глассбреннера весьма многообразно, однако главным является здесь изобличение церковной реакции, выступающей в качестве коварной и опасной для народа идейно-политической силы. Рейнеке Лис действует как организатор и руководитель ордена «фукситов» (Fuchs — лис), опутывающего своей сетью царствующий звериный дом, всю страну и даже намечающего подчинение своей духовной власти отдельных заморских стран. В орден привлечены все темные силы звериного царства, большие и маленькие хищники и паразиты: волки, крысы, коршуны, пауки, вши, блохи.

Видную роль в ордене играет паук-крестовик, «хитрый и полный яда». Фукситы нагло вмешиваются в политику и личную жизнь, они опутывают ложью и интригами правящего Быка и разрушают счастье Светлячка и Божьей коровки. На пиру в замке Лиса цинично провозглашается здравица в честь Иуды Искариота.

Глава, в которой Рейнеке Лис рассказывает о покорении Гаитахаи,— одно из первых в немецкой литературе обличений колониальной политики.

«Новый Рейнеке Лис» полон намеков на немецкую современность. Речь идет не только о конкретных событиях, о вступлении на престол нового короля, «который наобещал так много, как никто из его предшественников», о заседании бундестага (Глассбреннер называет его Hundestag), но и о той атмосфере идейно-политической борьбы, которая существовала в стране (требование конституции, свободы печати, борьба за объединение страны и т. д.).

Но комический эпос Глассбреннера интересен не только сатирическим содержанием. Здесь нашла отражение позитивная программа писателя. При всей ее смутности и абстрактности она выражала идею неотвратимого стремления вперед. В 39-й главе возникает пантеистический образ: весь мир преставляет как огромный океан, находящийся в непрерывном движении.

Философская концепция Глассбреннера была идеалистической. В основе ее лежало гегелевское учение об абсолютном саморазвивающемся духе. Однако, не понимая социальной основы исторического процесса, Глассбреннер объективно боролся за социальное переустройство современного ему немецкого общества, убежденный в том, что человеческий разум восторжествует над темными силами прошлого. В комическом эпосе Глассбреннера также выражена утопическая мечта о счастливой стране, в которой люди живут в патриархальной простоте, не ведая жестоких порядков, господствующих в современной Европе.

«Новый Рейнеке Лис» — выдающееся произведение немецкой сатиры 40-х годов XIX в., незаслуженно забытое в последующие десятилетия[3].

Накануне революции Глассбреннер, находившийся все эти годы в Нейштерлице, продолжает многочисленные публикации. С 1846 г. он ежегодно печатает «Комический народный календарь». В 1847 г. выходит его трехтомный сборник «Берлинская народная жизнь».

В этот сборник, наряду с прежними произведениями, включены многие новые, в которых изображаются быт и нравы берлинского общества. Снова перед нами знакомая фигура рантье Буффея, образы чиновников и мелких торговцев, ремесленников и рабочих. Отчетливо противопоставлены здесь два Берлина — богатых и бедных, привилегированных и бесправных.

Вот Тиргартен. Здесь прогуливаются, наслаждаются свежим воздухом те, кто свободен от изнурительного труда. «Здесь выставлено на виду все, что даровали природа, происхождение, карьера, сделки с черного хода и счастье: богатые платья, глупые лица, красивые глаза, маленькие ножки, пышные гербы и ржущие лошади, блестящие экипажи, украшенные галунами слуги, фальшивые локоны, фальшивые чеки и ордена...»

И тут же он пишет о потоках слез, которые льются в ткацких мастерских Вильгельмштрассе, той самой улицы, на другом конце которой живут графы, князья, министры и принцы...

Нужда, словно поток, выходящий из берегов, захлестывает всю Европу. Ей хотят преградить путь тюрьмами, баррикадами, штыками, цензурой, благотворительными обществами. Но разве не самые страшные преступники те, кто хочет только от себя отвратить эту угрозу? И автор формулирует политическую задачу: «Только свобода народа может осушить его слезы и остановить этот поток нужды»[4].

---

[3] При жизни А. Глассбреннера «Новый Рейнеке Лис» выдержал четыре издания (1846, 1854, 1862, 1866), но позднее о нем не вспоминали ни издатели, ни литературоведы. Новое издание осуществлено лишь в ГДР в 1957 г.

[4] Berliner Volksleben. Ausgewähltes und Neues von Ad. Brennglas. Bd. I. Leipzig, 1847, S. 36.

При первом известии о мартовской революции Глассбреннер поспешил в Берлин. С волнением он писал о революционном подъеме, каким охвачен был народ Берлина в эти дни.

«Все, все ликует в лучах утренней зари свободы... Баррикады словно выросли из земли; не только мужчины, но и женщины взялись за оружие, призывают к мести». Наряду с необычайным возбуждением в революционном Берлине царит образцовый порядок, который поддерживает сам народ. «Потоки человеческих масс — и ни одного солдата, ни одного жандарма, ни одного полицейского: добрая воля — единственный закон, честь народа — его охрана» [5].

Глассбреннер участвовал в траурном шествии 22 марта во время похорон жертв баррикадных боев. Вечером, записывая впечатления, Глассбреннер отметил, что в этот день он особенно ощутил величие народных масс. Ему казалось, что вместе с трупами погибших он хоронил многое, что отжило и стало прошлым, в том числе и старые представления о личности и массе. «Как можно стремиться выступать в качестве индивидуума, когда так значительны события и так величественны народы?» [6]

Деятельность Глассбреннера в 1848—1849 гг. была объективно направлена на решение задач буржуазно-демократической революции.

Правда, политическая программа Глассбреннера не была четкой и последовательной. Поэтому не имела большого успеха издававшаяся им газета «Свободные листки» («Freie Blätter»). Однако как поэт-сатирик Глассбреннер выступал в одном лагере с поэтами революционной демократии.

Не понимая исторической роли рабочего класса, Глассбреннер видел, что проблема труда и капитала стала одной из животрепещущих проблем современности. Уже в письме от 21 марта 1848 г., написанном непосредственно под впечатлением победы мартовской революции, Глассбреннер отмечал: «Собственность исполнена страха, но делает хорошую мину при плохой игре».

Энтузиазм мартовских дней не помешал Глассбреннеру разглядеть слабость и нерешительность тех сил, которые возглавили революцию.

«Новый немецкий филистер» — так называется небольшой набросок Глассбреннера, в котором он дает оценку поведения немецкой мелкой буржуазии во время революции. Филистеру раньше было приятно слово «свобода». Он даже читал запрещенные книжки и втайне радовался, когда проклинали и высмеивали деспотию. Но когда свобода провозглашена, у него становится неспокойно на душе. Республика в его сознании ассоциируется с убийством, а под свободой печати он понимает лишь то, что каждый должен мыслить так, как он. Что он сам вообще не способен мыслить, филистер не догадывается. В глубине души новый немецкий филистер мечтает вновь оказаться под защитой солдат, чиновников и полицейских абсолютной монархии. На смену прежнему припеву «Все медленнее вперед!» звучит новая песня немецкого Михеля: «Хотя немножко назад!» («Immer'n bißken zurück...»).

Выразительно звучат откровения господина Буффея в его дневнике революционного года. Он приветствовал революцию. При известии о февральских событиях в Париже он откупорил бутылку шампанского стоимостью в два талера. После мартовской революции он прицепил кокарду на шляпу, засунул бант в петлицу и вывесил три самых больших флага у своего дома. Но несмотря на отдельные проницательные соображения Буффея, он оказывается лишь наблюдателем, а его энтузиазм — поверхностным, далеким от всякого действия.

[5] Unsterblicher Volkswitz. Adolf Glaßbrenners Werke in Auswahl, Bd. 2. Berlin, 1954, S. 263.

[6] Там же, стр. 264.

В декабре 1848 г. «Свободные листки» Глассбреннера были закрыты. В последнем номере писатель опубликовал сатирическое обращение к генералу Врангелю, подавившему революцию в Пруссии: «Господин генерал, Вы весьма популярны, но я тоже... Мои слова и песни — не какая-нибудь трава, которую можно затоптать: это ведь *свободные листки*. Зима их может сорвать, но весной они появятся снова». С веселой дерзостью Глассбреннер объясняет прусскому солдафону, что никакие силы не могут задержать приход новой весны — потекут ручьи, всюду зазеленеют листья — в Шарлоттенбурге, в Сан-Суси и в Фридрихсхайне,— и ликующую песнь пропоют жаворонки «Попробуйте тогда переловить их всех, господин генерал, и попытайтесь внушить им свое: „С богом, за короля и отечество!"»

Глассбреннер с новой силой продолжает борьбу против реакции. Но горечь поражения ощущается в каждом его новом сатирическом выступлении. Он видит крушение мартовских надежд и не знает, какие силы могли бы спасти дело свободы.

После язвительных стихов, обращенных против врагов демократии, после горьких иронических строк о «тишине и порядке», восторжествовавших в Германии, Глассбреннер неожиданно поднимается до трагического пафоса в стихотворении «Думаешь ли ты о том?» («Denkst du daran?», 1849). Он заставляет вспомнить о годах, когда народ проклинал деспотию и мечтал, что займется, наконец, заря свободы. Он вызывает в памяти картины мартовских боев, знаменовавших смелую попытку покончить со старым позором. Он напоминает о тех, кто пролил свою кровь на мартовских баррикадах и чей героический подвиг должен служить примером.

Вынужденный покинуть Пруссию по подозрению, что он состоял в связи с рабочим союзом в Лондоне, Глассбреннер не примиряется с реакцией [7].

Среди произведений первых послереволюционных лет весьма показательной является комедия «Каспар-человек» («Kaspar, der Mensch», 1850). Она написана в манере буффонады; самое место действия условно, участники его — схематично изображенные персонажи, представляющие те или иные официальные посты (полицейский, министр и т. п.). В первом действии по обстановке можно узнать Германию, во втором действии — условная восточная страна, которой правит Гарун аль Мейер. Два главных персонажа — Каспар и Черт выступают в обоих действиях комедии.

Каспар — человек из народа, выразитель передовых стремлений нации. Он называет себя пролетарием, и вся его деятельность носит целеустремленный боевой революционный характер. В первом действии он возглавляет политический заговор, причем, когда Черт попадает в плен к заговорщикам, большинство их требует для него пощады. «Доверие!» «Милосердие!» «Прощение!» «Порядок!» — восклицают они. Но как только Черт был помилован, он немедленно появился в форме полицейского капитана и арестовал всех участников заговора.

Во втором действии бежавший из тюрьмы Каспар организует переворот во владениях Гарун аль Мейера. В момент достигнутой победы среди восставшего народа появляется неизвестный паломник, который именем Магомета призывает всех к порядку, осуждает революцию и заканчивает свою речь: «Слава богу, князю и народу!» Оправившийся от испуга Гарун аль Мейер провозглашает с балкона: «Да здравствует мой верный народ! Да здравствует свобода!»

Попытка реакции сорвать революцию подобной демагогией разоблачается Каспаром, который стаскивает рясу с паломника, и все в изумлении узнают, что под ней скрывался Черт.

---

[7] См.: R. Schmidt-Cabanis. Adolf Glaßbrenner. Berlin, 1881, S. 29.

Автор, таким образом, не дает глубокого анализа событий последних лет. Но пользуясь плакатными сатирическими формами, персонажами кукольного театра, он изобличает реакцию, воплощая ее в образе Черта, осуждает всякие попытки примирения с темными силами эпохи. Характерно, что полицейский и церковный проповедник выступают здесь в одном ряду как две личины Черта.

Эта сатирическая комедия стала своеобразным эпилогом к творчеству Глассбреннера 40-х годов.

В истории немецкой литературы этих лет Глассбреннер имеет право на почетное место как один из талантливых, оригинальных и неповторимых сатириков.

Средства его сатиры необычайно разнообразны. Неистощимый на выдумки, он высказывал весьма смелые идеи в такой форме, которая была доступна массам и против которой вместе с тем была бессильна цензура.

Действие многих его произведений перенесено в условную обстановку. Он придумывает разные страны, в которых якобы находятся его герои: звериное царство в «Новом Рейнеке Лисе», или «Отемпора» (название образовано из латинского выражения: o tempora! o mores! — о времена! о нравы!), или же условно-восточная страна. Местом действия ряда произведений избран Китай, изображенный также условно-аллегорически.

Глассбреннер пользуется, например, формой газетных сообщений. Под заголовком: «Новости из Отемпоры» сатирик «публикует» такие «сообщения»: «В Отемпоре введен налог с каждой головы. Тайная полиция налога не платит». Или: «В Отемпоре всем детям, появляющимся на свет, выкалывают глаза. Правительство не желает, чтобы люди что-нибудь видели». Тут же мы читаем шуточную «сводку погоды»: «Туман утром был такой сильный, что один акцизный чиновник наскочил на немца, приняв его за быка».

В стихотворных сатирах писатель щедро пользуется песенными припевами, аллитерациями, внутренними рифмами.

В стихотворении «Заика-верноподданный» он обрывает своего героя на полуслове, и читатель догадывается только по рифме, какое слово хотел тот произнести, но побоялся цензуры.

Ihr Mönche, vornehm, schwarz und weiß:
Das Volksglück, das verpuffte,
Wird Eurer steten Mühe Preis,
Denn ihr seid große schu... ulgerechte Lehrer

(вместо точек читатель подставлял под рифму Schufte — подлецы, мошенники, хотя далее следует schulgerechte Zehrer — наставники).

Глассбреннер любит шутки и каламбуры («Войска стоят, редактора сидят»). Шуточный характер носят его «Логические доказательства различных необходимых вещей». Например, на тему «солдаты»: если не было бы солдат, то они не стоили бы денег; если бы они не стоили денег, Германия экономила бы ежегодно 100 миллионов талеров; экономила бы Германия 100 миллионов талеров, мы могли бы стать зажиточными; если бы мы стали зажиточными, то, конечно, мы стали бы самонадеянными, а стали бы мы самонадеянными, то, по-видимому, перестали бы уважать наши теперешние правительства; но ведь мы обязаны уважать наши теперешние правительства, ergo, должны существовать солдаты.

Многие тексты Глассбреннера приобрели сатирическую остроту в сочетании с рисунком (долгие годы с ним успешно сотрудничал художник Т. Хоземан). Так, например, невинные по содержанию строки колыбельной песни сопровождаются рисунком, где над спящим немецким Михелем склонился полицейский.

Пользуясь специфическими приемами сатирического заострения образа, избирая для этого условную обстановку, нередко прибегая к фантастике, гротеску, Глассбреннер вместе с тем в многочисленных бытовых сценах и набросках рисовал реалистически-конкретные образы немецкого обывателя в типичной берлинской обстановке того времени. Тогда сатирическое заострение органически сочеталось с типичностью живого человеческого образа.

В 1850—1856 гг. Глассбреннер живет в Гамбурге. Здесь он принимает участие в юмористических изданиях, публикует ряд книг для детей («Остров Марципан», 1851; «Говорящие звери», 1854, и др.).

В 1858 г. он возвращается в Берлин. В новой социальной обстановке Глассбреннер, однако, не нашел для себя достойного места. Он сохранял верность мартовским идеалам в период, когда эти идеалы утратили свой прежний смысл.

Деятельность его продолжалась и в 60-е годы, но она уже не оставила заметного следа в немецкой литературе, в которую он вошел как замечательный сатирик 40-х годов.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ

ГЕЙНЕ
(после 1840 года)

В произведениях, созданных Гейне на рубеже 30-х и 40-х годов, виден творческий рост поэта. Более глубокий аналитический подход к оценке сдвигов в современной общественно-политической жизни, возникновение предреволюционной ситуации в Европе помогли Гейне создать новые замечательные произведения. Все чаще приходит он к мысли о неизбежности новой революции, которая на этот раз будет направлена не столько против аристократии, сколько против интересов буржуазного класса. Широкий подъем демократического движения способствовал насыщению произведений Гейне новым богатым общественно-политическим содержанием. Начинается период быстрого развития Гейне-реалиста, Гейне-сатирика. Эти признаки дальнейшего развития поэта подметил молодой Энгельс. В письме к Ф. Греберу от 8—9 апреля 1839 г. он писал: «Гейне и Берне были уже законченными характерами до июльской революции, но только теперь они приобретают значение, и на них опирается новое поколение, умеющее использовать литературу и жизнь всех народов...» [1] В замечании Энгельса отражена также другая сторона отношений между Гейне и немецкой революционной демократией: поэт, переживший разрыв с эмигрантскими немецкими кругами и научившийся критически подходить к учениям утопических социалистов, всей душой тянулся к подлинной революционной демократии, не мог жить и писать, не считаясь с общественными проблемами, волновавшими Европу того времени.

Однако в 40-е годы с большой силой дают себя знать и противоречия Гейне, определявшиеся как конфликт между его революционными убеждениями (к середине 40-х годов они приблизили его к пониманию идей молодого Маркса) и мелкобуржуазными индивидуалистическими предрассудками. Гейне сам нередко смеялся над ними, но преодолеть их до конца так и не мог.

Этот новый этап в развитии мировоззрения и публицистического таланта Гейне отразился прежде всего в его публицистических произведениях начала 40-х годов. «Людвиг Берне» («Ludwig Börne. Eine Denkschrift», 1840) и «Лютеция» («Lutetia», 1842—1843). Когда Берне в «Парижских письмах» (1833) резко выступил против Гейне, поэт воздержался от прямой полемики. Лишь спустя три года после смерти Берне Гейне издал свою рукопись. Без ведома Гейне издатель Кампе опубликовал книгу под вызывающим названием «Генрих Гейне о Людвиге Берне». (Следует иметь в виду, что немецкий предлог «über», употребленный Кампе, может быть переведен не только как «о», но и как «над» [2].)

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 279.

[2] Об отношениях Гейне и Берне см.: G. Ras. Börne und Heine als politischer Schriftsteller. Groningen. 1927; L. Betz. Heine in Frankreich. Zürich, 1895; Walter.

Неудачное название, насмешливый тон, некоторые неблаговидные личные выпады против Берне вызвали недовольство у многих друзей Гейне, а враги воспользовались случаем, чтобы свести давние счеты с поэтом.

Содержание книги не исчерпывалось, однако, ни полемикой с Берне, ни тем более личными нападками на него. Важнейшей положительной стороной книги о Берне было то, что Гейне, по существу, подвергает в ней критике мелкобуржуазный радикализм, показывая его связь с капиталистическим строем, ограниченность, склонность к компромиссу с буржуазным либерализмом, а значит, и к предательству интересов народа.

Гейне выступает с отрицательной оценкой буржуазного строя во Франции, Англии, США. С немалой политической прозорливостью говорит он о буржуазном обществе США, высоко поднимаясь над распространенными в его эпоху иллюзиями относительно заокеанской «демократии». США — по словам Гейне, «огромная тюрьма свободы». «...Все люди там равны,— пишет Гейне, иронически разъясняя смысл «равенства» на американский манер.— За исключением, правда, нескольких миллионов, у которых черная или коричневая кожа и с которыми обращаются как с собаками!.. К тому же эти американцы очень гордятся своим христианством и ревностнейшим образом посещают церковь. Этому лицемерию они научились у англичан, от которых... унаследовали самые дурные свойства. Материальная выгода — вот их истинная религия, и деньги — их бог, единый, всемогущий бог» (7, 34—35).

Внешне разрыв между Гейне и Берне, лично знакомыми с 1819 г., носил характер ссоры. Но в основе этого конфликта лежали глубокие причины. Идеалом Берне, выступавшим против дворянства и крупных дельцов, разорявших мелких торговцев и предпринимателей, была республика мелких собственников. Гейне же считал, что целью борьбы должно быть установление социалистического строя. Он в это время критически, но с большим интересом изучал учение Сен-Симона.

Гейне был чужд вульгарный радикализм Берне в нигилистской оценке философской мысли, литературы, искусства. Гейне сумел оценить революционный смысл диалектики Гегеля [3], которого Берне называл «нерифмованным холопом»,— в отличие от Гете, которого он нарек «холопом рифмованным». Гейне замечал: «...я написал в сущности сочинение не о Берне, а об историческом периоде, когда он был особенно активен: имя его здесь — скорее только заглавие книги» (10, 99).

Гейне создает образ Берне — человека, вызывающего уважение искренней убежденностью и своей ролью в борьбе против феодальной реакции. Но Берне — порождение буржуазного политического движения, хотя сам он этого не понимает. Гейне убедительно показывает закономерность пути Берне от радикализма к либерализму. Берне был увлечен первыми признаками общественного оживления в Германии 30-х годов, которые готов был принять за начало освобождения, не понимая, что буржуазно-либеральная оппозиция сама, без народа, бессильна что-либо изменить в положении страны, а в случае участия народа предаст его, как во Франции в 1830 г. Гейне считает нереальным путь реформ: «В революционные эпохи,— пишет он,— нам остается одно из двух: убивать или умирать» (7, 81).

«Назарейству», т. е. догматической предвзятости и узости буржуазных радикалов, их плоскому взгляду на искусство, Гейне противопостав-

---

Wadepuhl. Heine-Studien. Weimar, 1956, глава «Heine und Campe. Dichter und Verleger»; С. Юрьев. Гейне и Берне. М., 1936.

[3] См.: G. Pfeiffer. Begriff und Bild. Rudolstadt, 1958.

Генрих Гейне

Портрет работы Э. Б. Китца. 1851

ляет «эллинство» — жизнерадостное и мужественное мировоззрение, стремящееся охватить мир во всей его сложности и красоте. В противопоставлении «эллинства» «назарейству» Берне и его учеников заложено стремление Гейне к выработке передового мировоззрения.

Но в книге были противоречия. Ложное представление об избранной личности, якобы стоящей неизмеримо выше простых смертных, прорывается в книге Гейне в отталкивающей форме. «Если народ пожмет мне руку, я сразу же ее вымою» (7, 69),— писал Гейне; вспоминая о том, как «горбатый кривоногий сапожник выступил и стал уверять, что все люди равны», Гейне заявляет, что он «немало рассердился на эту дерзость» (7, 68).

С 1840 по 1843 г., возобновив сотрудничество во «Всеобщей газете», Гейне вновь публикует корреспонденции из Франции. Позднее, в 1854 г., переработав эти статьи, он издал их в виде книги под названием «Лютеция». По сравнению с «Людвигом Берне» в «Лютеции» особое внимание уделено роли рабочего класса. В этой связи в «Лютеции», наряду с еще более сильной антибуржуазной критикой, на первый план выступает вопрос о падении власти буржуазии и грядущем господстве пролетариата. Гейне говорил, что истинным героем этой книги является социальное движение.

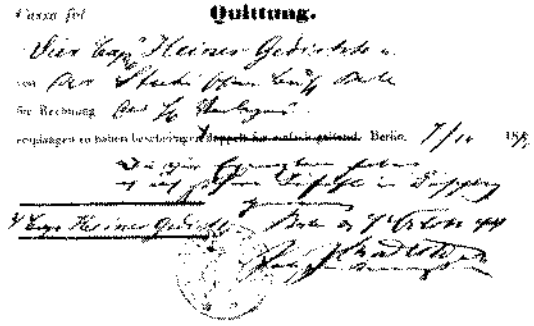
Гейне видит, что затишье в классовой борьбе этих лет — это тишина перед бурей: «Здесь, во Франции, царит сейчас величайшее спокойствие,— образно и метко рисует эту картину Гейне,— вялый, сонливый, зевающий мир. Все тихо, как в снежную зимнюю ночь. Только тихое однообразное падение капель. Это проценты непрестанно капают на капиталы, которые все время разбухают: прямо-таки слышишь, как растут эти богатства богачей. И тут же тихое рыдание нищеты. Порой что-то звенит, словно оттачиваемый нож» (8, 197).

Организованность рабочего класса и его решимость произвели на Гейне огромное впечатление. В «Лютеции» показан процесс возникновения идей, нашедших совершенное воплощение в «Манифесте Коммунистической партии». Гейне видел «призрак коммунизма», шагающий по городам Европы, и верил в то, что коммунизм станет реальностью. Однако Гейне говорит и о своем страхе перед коммунизмом, опасается за судьбы культуры в обществе будущего.

Поэма «Атта Тролль. Сон в летнюю ночь» («Atta Troll. Ein Sommernachtstraum», 1841—1847 гг.) свидетельствует о том, в каких муках и противоречиях шло творческое развитие Гейне. В письме к Генриху Лаубе от 28 ноября 1842 г. он писал об этой поэме: «...Я пытался возродить старую романтику, которую сейчас хотят до смерти забить дубиной, но возродить ее не в мягкой, музыкальной манере старой школы, а в предельно дерзкой форме современного юмора, который может и должен воспринять в себя все стихии прошлого. Возможно, однако, что стихия романтизма слишком враждебна нашей эпохе; в нашей литературе она уже отшумела, и, вероятно, в поэме, которую я вам посылаю, романтическая муза навсегда прощается со старой Германией» (10, 134—135).

Остро актуальное содержание и черты «нового юмора», отмеченные в письме, воплотились в своеобразной форме иронической сказки, полной поэзии и мысли. В предисловии к поэме Гейне объясняет историю ее возникновения и некоторые специфические ее черты. «Атта Тролль» писался осенью 1841 г., когда либералы и радикалы травили поэта за «Людвига Берне». «Град гнилых яблок», который должен был сбить его корону поэта «вместе с головой», не испугал Гейне, но злобная травля ожесточила его против немецкой буржуазной оппозиции. Гейне как художник особенно остро ощущал также пустое фразерство литературы буржуазного радикализма и беспощадно высмеял недостатки и слабости ее

«политической поэзии» в предисловии к «Атта Троллю», где содержится немало насмешливых высказываний в адрес этих поэтов. Вместе с тем Гейне допустил и известную недооценку политической поэзии буржуазного радикализма. При всех ее недостатках она сыграла определенную положительную роль в предреволюционные годы.


Quittung.

Квитанция, выданная берлинскому книготорговцу на конфискованные полицией экземпляры сборников стихов Гейне, 1844

Поэт придал своей сатире необычную форму, полемически противопоставленную «тенденциозной» поэзии 30-х и начала 40-х годов, забывавшей о требованиях художественности. В форме романтической сказки, использующей традиции народной поэзии, народного сатирического животного эпоса, Гейне повествует о похождениях медведя Атта Тролля и его семейства. Гейне прозорливо показал, как может немецкий мещанин от радикализма быстро перейти к национализму. Забавный Атта Тролль становится иногда страшным — в нем проглядывает становящийся человеконенавистником взбесившийся немецкий мещанин.

Остро поставлены в поэме вопросы развития немецкой литературы. Выступая против литературы, отражавшей взгляды реакционных кругов немецкого общества, Гейне не пощадил романтических мечтаний тех немецких поэтов, которые, подобно Фрейлигграту, в начале 40-х годов все еще считали возможным писать стихи на экзотические темы, надуманные, наивные, полные внешних эффектов. Немало ядовитых стрел сатиры Гейне направлено в этой поэме и в адрес так называемых швабских романтиков, особенно против одного из них — довольно бездарного поэта Густава Пфицера.

«Последней вольной песней романтизма» назвал Гейне свою поэму. И действительно актуальная общественно-политическая направленность поэмы, черты «современного юмора» своеобразно сочетаются в ней со «старой романтикой», с поэзией прекрасных и возвышенных образом, с причудливыми взлетами поэтической фантазии. Поэма «Атта Тролль» была смелым шагом вперед, отражала поиски новых методов сатирического обобщения явлений действительности, ярким примером которого был карикатурный образ радикала — медведя Атта Тролля.

На 40-е годы приходится период расцвета немецкой политической лирики. В канун революции же в немецкой литературе выдвинулись крупные политические поэты, которые примыкали к лагерю, руководимому Марксом и Энгельсом, и были союзниками революционного пролетариата.

Вся предшествующая борьба Гейне за демократические идеалы, стремление осмыслить ход исторического развития привели его к сближению с Марксом[4]. Они познакомились в Париже в конце 1843 г., но их тесное общение было недолгим, так как под давлением прусского правительства в январе 1845 г. Маркс был выслан из столицы Франции. Тем не менее несомненно, что Маркс оказал большое влияние на идейную эволюцию

[4] Об отношениях Маркса и Гейне см. W. Victor. Marx und Heine. Berlin, 1953. С иных позиций освещена эта проблема в кн. F. Hirth. Heinrich Heine und seine französische Freunde. Mainz, 1949.

поэта, так как именно в пору сближения с ним в поэзии Гейне в связи с силезскими событиями появляются образ революционного пролетариата, призывы к революционной борьбе за социалистические преобразования. Под влиянием Маркса Гейне приближается к правильному пониманию исторической миссии рабочего класса. Дошедшие до нас материалы переписки Гейне и Маркса свидетельствуют об исключительной теплоте и сердечности установившихся между ними отношений. Гейне был частым гостем в семействе Маркса, читал ему стихи и внимательно выслушивал его замечания. Сближение с Марксом укрепляется еще и тем, что Гейне сотрудничает в тех же передовых немецких изданиях, в которых печатаются работы Маркса: в «Немецко-французских ежегодниках», издаваемых Марксом и Руге, и в газете немецких эмигрантов в Париже — «Вперед» («Vorwärts»). Собираясь уехать из Парижа, Маркс писал Гейне 12 января 1845 г.: «Из всех людей, с которыми мне здесь приходится расставаться, разлука с Гейне для меня тяжелее всего. Мне очень хотелось бы взять Вас с собой» [5].

Конечно, появление лучших произведений Гейне этого периода нельзя объяснять целиком личным влиянием Маркса. Еще до знакомства с ним Гейне создал блестящие политические стихотворения «Доктрина», «Просветление».

Если в 30-х годах Гейне разочаровывается в лирике, а политическая и философская публицистика вместе с литературно-критическими работами несколько отодвигают собственно художественное творчество, то именно в 40-е годы жанр политической сатиры, основа которого наметилась еще в «Путевых картинах», обрел у поэта четкую революционную направленность и высокую художественную форму в виде сатирической поэмы и политического стихотворения, посвященного актуальным проблемам немецкой современности.

В 1844 г. Гейне опубликовал сборник «Современные стихотворения» («Zeitgedichte»), раскрывающий новые стороны его поэтического таланта. Сборник был составлен из стихов, написанных, главным образом, в период 1842—1844 гг. Самое название сборника имеет подчеркнуто общественный смысл. Понятие «die Zeit» в немецкой литературной традиции указывает на политический характер оценки современных событий. Название сборника может быть понято и как «политические стихотворения».

В этих стихотворениях полнее, чем во всех предыдущих произведениях Гейне, едва ли не полнее, чем во всей литературе 40-х годов, отразились общественно-политическая борьба в Германии, основные противоречия немецкой действительности. Именно в эти годы Энгельс в статье «Быстрые успехи коммунизма в Германии» (1844), говоря о наиболее видных литераторах социалистического лагеря во главе с Марксом, писал: «Кроме того, Генрих Гейне, наиболее выдающийся из всех современных немецких поэтов, примкнул к нашим рядам и издал том политических стихов, куда вошли и некоторые стихотворения, проповедующие социализм» [6].

Стихотворения 40-х годов условно можно разделить на в своем роде «агитационные», призывающие к революционному действию, и сатирические, высмеивающие порядки феодальной Германии. К первым относятся такие стихотворения, как «Силезские ткачи», «Доктрина», «Тенденция», «Погодите!».

Наиболее характерным в этой группе является стихотворение Гейне «Силезские ткачи». Высокую оценку «Силезских ткачей» дал Энгельс, ко-

---

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 27, стр. 387.
[6] Там же, т. 2, стр. 521.

торый полностью приводит их по-английски (в прозаическом переводе) в упоминавшейся статье «Быстрые успехи коммунизма в Германии». По словам Энгельса, это стихотворение «в немецком оригинале является одним из самых сильных поэтических произведений, известных мне...»[7]. В наше время к этой оценке присоединился Морис Торез: «Гейне, подлинно революционный поэт и друг Маркса, вложил всю свою ненависть к эксплуататорам в „Песню силезских ткачей"»,— писал Торез[8].

Народность Гейне сказалась в том, что он понял и поэтически выразил все значение силезского восстания — в то время, как, например, Фрейлиграт высказал лишь филантропическое сочувствие угнетенным ткачам, а левый гегельянец Руге пренебрежительно отозвался о нем как о «голодном бунте». «...*Ни одно* из французских и английских рабочих восстаний не имело столь *теоретического* и *сознательного* характера, как восстание силезских ткачей»,— писал о восстании 1844 г. Маркс[9].

В свете этих слов основоположника марксизма особенно существенно значение стихотворения Гейне. Восставшие ткачи у Гейне — это не изголодавшиеся, требующие хлеба бунтовщики, а представители сознательно борющегося пролетариата, выступающие как могильщики старой Германии. Образы немецких рабочих полны грозной силы. Гневный рефрен каждой строфы, вложенный в уста революционных ткачей,— «Мы ткем, мы ткем!» — предсказывает старому миру тот же «страшный свистящий конец», о котором Гейне писал применительно к буржуазной Франции, подразумевая революционную гильотину.

Огромная художественная сила его стихов, их бесстрашная резкость сделали их поэтическим обобщением, в котором отражены события, назревавшие в Германии, и противоречия труда и капитала, характерные для всей Европы. В поэзии 40-х годов нет другого произведения, которое с такой силой сказало бы об этих противоречиях, о накипающей в груди рабочих ненависти к старому миру, о жажде разрушить его, отплатить за все, что довелось вынести народным массам за долгие века. Из пафоса отрицания феодально-буржуазного строя в этом стихотворении рождается и сила утверждения — сила веры в победу рабочего класса, веры в закономерность его торжества.

В «Современных стихотворениях», идя по пути успешного преодоления своих противоречий, Гейне выступил как пламенный революционер-агитатор. Стихотворение «Доктрина», открывающее сборник, было программой революционной поэзии и призывом к восстанию. В «Доктрине» зазвучали те барабаны революции, грохот которых чудился мальчику Гейне в рассказах Ле Грана.

Людей барабаном от сна буди,
Зорю барабань в десять рук;
Маршем вперед, барабаня, иди,
Вот тебе смысл всех наук!
Вот тебе Гегеля полный курс,
Вот тебе смысл наук прямой!

Пер. Ю. Тынянова

Совершенно новым оказывается и образ лирического героя, возникающий в «Современных стихотворениях». В стихотворениях «Погодите!» и «Гимн» Гейне создал образ поэта — революционного борца, голос которо-

---

[7] Там же, стр. 522.
[8] Морис Торез. Сын народа. М., 1950, стр. 60.
[9] К. Маркс. Критические заметки к статье «Пруссака».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 443.

го раздается в гуще битвы. «Я — меч, я — пламя!» — полный порыва к борьбе, восклицает поэт.

Сверкать я молнией умею,
Так вы решили: я — не гром.
Как вы ошиблись! Я владею
И громовержца языком.

Пер. Ал. Дейча

Высокого совершенства достигает в 40-х годах талант Гейне как мастера политической сатиры. Гейне обрушивается на немецкий феодализм и его цитадель — Пруссию. В стихотворении «Подкидыш» он заклеймил пруссачество в образе чудовищного уродца. Сатира была настолько удачна и метка, что Маркс и Энгельс, характеризуя монархию Гогенцоллернов, ссылались на это стихотворение.

Сатирой на монархическую Пруссию и ее правителя Фридриха Вильгельма IV являются стихотворения «Китайский богдыхан» и «Новый Александр». Против цитадели монархо-католической реакции в Германии — Баварии и реакционера Людвига I Баварского, сбросившего с себя после июльской революции 1830 года маску либерала, направлены «Песни хвалебные королю Людвигу». В этих стихотворениях Гейне исходит из народной песенно-повествовательной формы. Разговорная интонация усиливает их сатирический эффект.

Стихи 40-х годов зовут немецкого Михеля проснуться и перейти к революционному действию. Сколько горькой насмешки над сонливым Михелем звучит, например, в стихотворении «Просветление». Поэта терзают сомнения, он опасается, что в Германии не найдется сил, способных совершить настоящую революцию.

Из этих сомнений рождались стихотворения («Жизненный путь», «Ночные мысли»), полные мрачных предчувствий. Гейне-изгнанник не видел с давних пор многих своих друзей; иных уже не было в живых; реквиемом по безвременно ушедшим в могилу сынам Германии звучат строки «Ночных мыслей».

Когда начну усопшим счет,
Ко мне на грудь, как тяжкий гнет,
За трупом новый труп ложится...
Болит душа, и ум мутится...

Пер. М. Михайлова

Осуждая одного из поэтов «истинного социализма» — К. Бека, Энгельс противопоставляет ему Гейне, мастера «горчайшей сатиры»: «у Гейне,— пишет Энгельс,— мечты бюргера намеренно были бы вознесены, чтобы затем так же намеренно низвергнуть их в действительность. У Бека сам поэт разделяет эти фантазии и, конечно, получает такие же повреждения, когда сваливается в мир действительности. Первый вызывает в бюргере возмущение своей дерзостью, второй, в котором бюргер видит родственную душу, действует на него успокаивающе» [10].

Вершиной творческих достижений Гейне стала поэма «Германия. Зимняя сказка» («Deutschland. Ein Wintermärchen», 1844) [11]. Лирический талант автора «Книги песен», мастерство публициста и острота политиче-

---

[10] Ф. Энгельс. Немецкий социализм в стихах и прозе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 217—218.

[11] О поэме «Германия» см.: H. Kaufmann. Politische Gedicht und klassische Dichtung. H. Heine, Deutschland. Ein Wintermärchen. Berlin, 1958.

ской сатиры «Современных стихотворений» воплотились в единое целое в этой поэме. «Зимняя сказка» более, чем любое другое произведение Гейне, является плодом глубоких раздумий поэта о путях развития Германии; здесь наиболее полно выразилось его стремление видеть родину единым демократическим государством.

Для поэмы характерна широта охвата немецкой социальной действительности — это поэма о всей стране. Прежде Гейне не ставил себе таких задач. Гейне дает обобщающую картину старой Германии и ставит вопрос о революции, о двух возможных путях развития родины.

Наряду с событиями в Силезии и общей предгрозовой политической ситуацией в Европе, стимулом для создания поэмы стала поездка в Гамбург в октябре 1843 г., предпринятая для того, чтобы повидать родных и уладить свои издательские дела.

Работа над поэмой продвигалась быстро, и уже осенью 1844 г. Гейне посылает ее из Гамбурга Марксу, чтобы тот опубликовал главы в газете «Вперед». Гейне пишет об этом в письме к Марксу. Это единственное дошедшее до нас, очень дружественное письмо, касающееся и некоторых других вопросов, свидетельствует о большом уважении Гейне к авторитету Маркса и о близком характере их отношений. Поэма почти целиком была напечатана в газете, затем в 1844 г. одновременно вышла в двух изданиях — в составе «Новых стихотворений» и отдельным, выпущенным с предисловием самого Гейне.

В подзаголовке поэмы — «Зимняя сказка» — содержится противопоставление «вольной песне романтизма», поэме «Атта Тролль. Сон в летнюю ночь». Гейне хочет на этот раз создать произведение иной тональности.

«Германия. Зимняя сказка» построена как рассказ о путевых впечатлениях от поездки на родину. С первых стихов поэт вступает в борьбу со старой Германией. Он гневно осуждает песню отречения от земных благ и о райском блаженстве на небе, которую вынуждена петь девочка-нищенка.

Я знаю мелодию, знаю слова,
Я авторов знаю отлично;
Они тайком тянули вино,
Проповедуя воду публично.

Пер. В. Левика

Песне, передающей дух старой Германии, Гейне противопоставляет свой идеал родины, который, несмотря на известную утопичность, имеет отчетливо социалистическую окраску:

Мы новую песнь, мы лучшую песнь
Теперь, друзья, начинаем;
Мы в небо землю превратим,
Земля нам будет раем.
При жизни счастье нам подавай!
Довольно слез и муки!
Отныне ленивое брюхо кормить
Не будут прилежные руки.
А хлеба хватит нам для всех —
Устроим пир на славу!
Есть розы и мирты, любовь, красота
И сладкий горошек в приправу.

Перед читателем проходят обыденные картины общественной жизни раздробленной Германии.

Гейне сатирически изображает реакционную партию в Германии. Проезжая через Аахен, он встречает там прусских вояк, оплот феодального мракобесия. Поэт непримирим в ненависти к реакционной Пруссии. Вид прусского орла на здании аахенской почты вызывает у него яростное восклицание:

О гнусная тварь, попадешься ты мне,
Я рук не пожалею!
Выдеру когти и перья твои,
Сверну проклятой шею!

Гневному разоблачению подвергаются идеалы националистов, мечтающих о возврате Германии к средневековому укладу. Гейне развенчивает демагогический характер легенды, создаваемой тевтономанами по поводу битвы Арминия против римлян. Образ императора Фридриха Барбароссы, «кайзера Ротбарта», любезного сердцу реакционеров, используется в поэме для сатирического изображения сторонников «империи», поборников «воссоединения сверху». Гейне с первых строф поэмы заявляет себя сторонником революционного воссоединения, ведущего к созданию германской республики. Поэтому эпизод с Фридрихом Барбароссой занимает большое место, становится кульминационным пунктом сатиры в поэме (гл. 14—16). Гейне пародирует возвышенный стиль тех романтиков, которые идеализировали средневековую империю. Для глав о Фридрихе Барбароссе характерно намеренное сочетание высокого и низкого стилей, резко-сатирические интонации. Гейне грозит выжившему из ума средневековому чудищу Ротбарту изобретением доктора Гильотена; сцены спора поэта и кайзера — острый политический гротеск, блестящая карикатура на Германию 40-х годов.

Гейне выступает против буржуазного строя (гл. 5 и 8), призывает к действенной, решительной борьбе и подчеркивает, что остался верен революционным убеждениям.

Я не советник, не овца,
Не пес, боящийся палки,
Я ваш! И волчий зуб у меня,
И сердце волчьей закалки!

Поэт трезво оценивал обстановку в стране. В обостренно сатирическом эпизоде с ночным горшком (гл. 26) он показывает ближайшее будущее монархической Германии в самом неприглядном виде.

Но этот грядущий немецкий смрад —
Я утверждаю смело —
Превысил всю, мне привычную, вонь;
В глазах у меня потемнело,
Я рухнул без чувств...

В «кельнских сценах» (гл. 4), в том, что собор остался недостроенным, Гейне видит утешительное доказательство нарастающего бессилия реакции. В той же главе Гейне подчеркивает необходимость действенного участия поэта в революционной борьбе. Однако лирический герой поэмы — прежде всего мыслитель, он карающим перстом обрекает на гибель старую Германию, поручая будничную работу революции восставшему народу — «человеку с топором».

Художественная ткань произведения богата и разнообразна по стилю и системе образов. В поэме звучит и высокая революционная романтика.

и задорный смех; острая памфлетная публицистичность сочетается с пафосом и лирической непосредственностью. Примером подобного сочетания различных компонентов поэмы могут быть хотя бы главы о Кельне (4—7).

Романтическая форма давала Гейне возможность непринужденно обращаться с избранными фантастическими или полуфантастическими образами, за которыми скрывается конкретный смысл. Примером может быть трансформация образа прусского одноглавого орла в главе 3-й. Сначала — просто герб над дверями здания немецкого почтового союза — этого «завоевания» объединительной политики правящих классов,— прусский орел далее становится оживщим олицетворением пруссачества, символом реакции, вызывающим ярость и презрение. И вот уже поэту мечтается, что мерзкая птица у него в руках: поэт вздернет ее на столб, как это делают с гусем на праздниках стрелковых гильдий. Но стрелять по орлу будут не просто веселые мастеровые, а «рейнские стрелки» (намек на Карла Маркса и других сотрудников «Рейнской газеты»). Так сцена вожделенной расправы с орлом, решенная в духе романтической сатиры, расширяется до поэтического изображения революции, революционного возмездия, которое обрушится на «проклятую хищную птицу».

Вместе с тем Гейне вводит в поэму и подлинно возвышенные, патетические образы — таков образ юной Европы в объятиях гения свободы в начале поэмы.

Но не менее органично вписываются в общий идейно-эстетический контекст поэмы и унылые пейзажи, упоминания о томительной дороге, на которой вязнет экипаж, тоскливый дождь, под шум которого задремал путник; это все реалистические детали, из которых складывается общее ощущение немецкого убожества. Поэт рисует бытовые детали, жанровые сцены, от которых несет застойностью, смрадом болотной жизни; таков Ротбарт, представленный в виде дряхлого старца, пытающегося быть грозным и мудрым, таково жилье Гаммонии — полупьяной девки, в чьей каморке догнивает обветшалый «трон» императора.

Создавая поэму, Гейне, как и в «Книге песен», обращался к плодотворному источнику немецкой народной поэзии. Поэма написана в свободных разговорных интонациях и песенно-повествовательной форме народной баллады. Следуя традиции народного стихосложения, Гейне оставляет нерифмованными первую и третью строки строфы, что придает своеобразную непринужденность поэтическому изложению. Этой же цели служит весьма прозаическая обиходная лексика поэмы, особенно там, где Гейне применяет свой излюбленный метод снижения романтических образов.

В поэме «Германия» герой присутствует постоянно, и то, о чем рассказывает поэт, и ка́к он это рассказывает, вся лирическая форма подчинена идее революционной борьбы за новую Германию.

Поэмой «Германия» подводится итог творческих достижений Гейне в годы предреволюционного подъема.

Стечение сложных обстоятельств личной жизни, и в первую очередь тяжелый недуг, способствовало известному спаду творческой активности поэта, несмотря на приближающуюся революцию. Но эти годы затишья в творческой биографии Гейне не были временем кризиса или отступления от прежних позиций.

После смерти Соломона Гейне в декабре 1844 г. поэт был вынужден вступить в спор о наследстве. Старый банкир обещал сохранить племяннику пожизненную ежегодную пенсию в 4 800 франков, однако в завещании было сказано лишь о единовременной выплате 16 000 франков. Издатель Кампе, составивший на произведениях Гейне состояние, платил поэту жалкие гонорары, и поэт, отнюдь не придерживавшийся спартанского

образа жизни, постоянно нуждался в деньгах. В 1845 г. резко ухудшилось состояние здоровья Гейне; у него развился прогрессивный паралич. Попытка поехать в Берлин на консультацию к знаменитому врачу Диффенбаху, школьному товарищу Гейне, не удалась; прусские власти запретили въезд. Лечения на курортах и другие медицинские средства не приносили Гейне заметного облегчения. В сентябре 1846 г. Энгельс посетил Гейне в Париже. В письме к Марксу от 16 сентября 1846 г. он с большим сочувствием пишет о больном поэте.

Обстановка политической реакции, сложившаяся в Европе после поражения революции 1848—1849 годов, и тяжкая болезнь, терзавшая поэта, были теми факторами, под влиянием которых складывалось его творчество последнего периода (1848—1856).

В мае 1848 г. Гейне в последний раз вышел из дома. «Лишь с трудом удалось мне доплестись до Лувра,— описывал он свою последнюю прогулку в послесловии к сборнику «Романсеро»,— я чуть не упал от слабости, войдя в благородный зал, где стоит на своем постаменте вечно благословенная богиня красоты, наша матерь божья из Милоса. Я долго лежал у ее ног и плакал так горестно, что слезами моими тронулся бы даже камень. И богиня глядела на меня с высоты сочувственно, но так безнадежно, как будто хотела сказать: „Разве ты не видишь, что у меня нет рук и я не могу тебе помочь?!.“» (3, 163). С этого времени для Гейне начались годы «матрацной могилы», как он сам назвал эту мучительную, длившуюся восемь лет агонию. Муки облегчались лишь употреблением наркотиков. Почти слепой, с усилием двигавший парализованным языком, Гейне продолжал, однако, напряженную творческую работу.

После свержения Луи Филиппа был опубликован список лиц, пользовавшихся материальной поддержкой правительства Гизо: среди них значился и Гейне. Это нанесло серьезный удар по его престижу и послужило его врагам поводом для травли больного поэта. Истинные друзья Гейне, как Маркс, хотя и были возмущены самим фактом, не выступили публично с осуждением поэта. Лишь позже, 17 января 1855 г., и в частном письме к Энгельсу Маркс высказал свою оценку этого эпизода: «У меня дома сейчас три тома Гейне,— писал Маркс.— Между прочим, он подробно рассказывает вымышленную историю о том, как я и другие приходили утешать его, когда аугсбургская „Allgemeine Zeitung“ „напала“ на него за получение денег от Луи Филиппа. Добрый Гейне намеренно забывает то обстоятельство, что мое вмешательство в его пользу относится к концу 1843 г. и, следовательно, никак не может быть поставлено в связь с фактами, которые стали известны *после* февральской революции 1848 года. Но не будем об этом говорить. Мучимый нечистой совестью,— ведь у старой собаки чудовищная память на подобные гадости,— он старается подольститься» [12].

Тяжелые сомнения, противоречия, мучившие Гейне, нашли выражение, главным образом, в публицистических произведениях последних лет. Стихи этого периода, хотя и содержат мотивы скорби и разочарования, сохраняют боевую антифеодальную направленность. Опыт революции 1848 года и горечь поражения, отразившаяся в этих стихах, не сломили боевого духа поэта, и он призывает до конца выполнить задачи революции.

Уже стихотворение «Михель после марта» было обвинением буржуазии предательстве революции. Поэт с горечью говорит и о пассивности немецкого Михеля, позволившего либеральной буржуазии повернуть вспять дело революции.

Непосредственное отражение революции 1848 года во Франции заняло в творчестве Гейне небольшое место. Ему довелось самому увидеть вос-

[12] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 28, стр. 354.

стание. 23 февраля, почувствовав себя немного лучше, Гейне приехал из лечебницы на несколько часов домой. Коляска, ожидавшая у подъезда, чтобы отвести его обратно, была тем временем использована для постройки баррикады вышедшими на улицу революционными рабочими.

Революция вызывает у Гейне большой энтузиазм, однако он высказывает опасения, боясь, чтобы не повторился ход событий 1830 г., и в то же время сам с недоверием относится к революционной энергии пролетариата, хотя и восхищается героизмом бойцов баррикад. Красное знамя, которое Луи Блан потребовал сделать государственным флагом республики, казалось ему «кровавым пугалом». Приветствуя революцию, Гейне видит ее в сладкоречивом Ламартине и его либеральных собратьях во временном правительстве. Говоря о них, Гейне невольно сбивается на ложный пафос, употребляя ходульные выражения, как «истинные рыцари человечности» и т. п. Это свидетельствует о том, что революционные бои 1848 года возродили в какой-то степени буржуазно-либеральные иллюзии Гейне. Но Гейне быстро понял сущность буржуазных «героев» революции 1848 года. В отрывке «Ватерлоо», который должен был войти в текст «Признаний», Гейне писал о Ламартине: «Этот предатель при всем своем двоедушии был также сама бездарность . . .» [13]

Острая противоречивость мировоззрения Гейне этих лет отразилась также и в его религиозных исканиях. Он посвятил этой теме «Послесловие к „Романсеро“» («Nachwort zum „Romanzero“», 1851) и значительную часть «Признаний» («Geständnisse», 1845). Но даже эти документы, несмотря на содержащиеся в них декларации о возврате к богу, непоследовательны. В «Послесловии к „Романсеро“» Гейне говорит, что он «возвратился к богу, подобно блудному сыну, после того как долгое время пас свиней у гегельянцев» (3, 161). Однако тут же он опровергает слух, что он вошел якобы в лоно какой-либо церкви. И, что еще более существенно, за этим следует совершенно кощунственное по тем временам описание загробной жизни в раю. Да и все «Послесловие» пересыпано ироническим богохульством. «Обращение» опровергается также и письмами Гейне последних лет.

Например, в письме к Веерту от 5 ноября 1851 г. он пишет: «...я умираю как поэт, который не нуждается ни в религии, ни в философии и у которого нет с ними ничего общего» (10, 298).

В другом документе последних лет — в «Признаниях», декларируя свое возвращение к богу, Гейне говорит, что его вынудили к этому его страдания...«Я всего лишь бедный человек, к тому же не совсем здоровый и даже очень больной. В этом состоянии истинное благодеяние для меня, что есть кто-то на небесах, перед кем я могу непрестанно плакаться о своих страданиях...» (9, 117).

Публицистика последних лет, особенно предисловие к «Лютеции», свидетельствует о том, что для больного поэта, стоявшего уже у конца жизненного пути, не обращение к богу, а выяснение своего отношения к коммунизму было самой трудной проблемой: «...признание, что будущее принадлежит коммунистам, я сделал с бесконечным страхом и тоской...» (8, 12). Гейне кажется, что «эти мрачные иконоборцы» грубыми руками разрушат все мраморные статуи красоты, на месте лавровых рощ станут сажать картофель, изгонят розы и соловьев, а из «Книги песен» продавцы станут делать кульки для кофе и табака. «И все же, честно сознаюсь, этот самый коммунизм, столь враждебный моим вкусам и склонностям, держит мою душу во власти своих чар, которым я не в силах противиться» (8, 12). И Гейне говорит, что с коммунизмом его неразрыв-

[13] Г. Гейне. Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 10. Под общей ред. Н. Я. Берковского и И. К. Луппола, М.—Л., 1937, стр. 328.

но связывает и голос логики, утверждающий, что все люди имеют право есть, и ненависть к общим врагам.

Поэтому, при всех противоречиях, публицистика Гейне сохраняет передовую направленность. Он и здесь беспощадно разоблачает своих врагов — прусских националистов, клерикалов, эпигонов реакционного романтизма, филистеров. Лирика Гейне на этом этапе, при расширении круга тематики, продолжает революционно-демократическую традицию его лирики 40-х годов.

Замечательным образцом поэзии Гейне является сборник стихов «Романсеро» («Romanzero»), составленный преимущественно из стихотворений 1848—1851 гг. Книга вышла в 1851 г. Секретарь поэта, Карл Гилльбранд, рассказывает, как писались стихи, вошедшие в сборник: «Слух поэта уже был ослаблен, глаза — закрыты, и с трудом мог он тощим пальцем приподнять отяжелевшие веки, чтобы разглядеть что-нибудь... Он не мог выносить ни малейшего шума. Его страдания были так сильны, что для того, чтобы добиться хоть малейшей передышки, хотя бы четырехчасового сна, ему приходилось принимать морфий в трех различных видах. В эти бессонные ночи он создал свои чудеснейшие песни. Он мне продиктовал весь „Романсеро". Стихотворение обычно бывало готово к утру» [14].

Характерно, что уже само название сборника, которое Гейне определил как «отличную находку», подчеркивает общую боевую направленность стихов. «Романсеро» — так назывались сборники старинных испанских народных песен, воспевавших, главным образом, борьбу испанского народа против мавританских завоевателей. Одна из специфических особенностей творческой манеры Гейне в «Романсеро» заключается в том, что в ряде поэм этого сборника он разрабатывает новый своеобразный жанр — исторической новеллы в стихах («Испанские Атриды», «Вицлипуцли», к ним примыкают «Диспут», «Иегуда бен Галеви» и др.).

Характер всего цикла определяется стремлением Гейне противопоставить политической реакции в Европе традиции революционной борьбы. Тематика стихотворений даже там, где она не оказывается непосредственным откликом на современную общественную жизнь, в большинстве случаев актуализируется в плане общей идеи сборника. Такое идейное созвучие с лирикой 40-х годов определялось тем, что и после 1848 г. задачи буржуазной революции оказались в Германии не решенными.

Как и в предшествующих сборниках, в «Романсеро» обращено большое внимание на композиционное построение. Все стихи разбиты на три книги по общности тематики и тональности.

Первая книга («Истории»), представляющая собой преимущественно баллады на исторические, мифологические и библейские сюжеты, не является, однако, попыткой уйти от сегодняшней действительности. Сюда включены, например, такие замечательные по своему революционному духу стихотворения, как «Карл I» и «Мария Антуанетта». Оба стихотворения построены на историческом материале, однако звучали они вполне актуально. В первом — Гейне выражает твердую уверенность в том, что коронованные монархи найдут в народе своего могильщика. Идея второго стихотворения — монархический принцип давно изжил себя, он обезглавлен французской революцией 1789—1794 гг. Как отклик на трагический исход революции 1848 года, в первой книге звучит скорбь о гибели лучших и возмущение торжеством всякого рода проходимцев («Поле битвы при Гастингсе», «Мавританский король», «Валькирии»).

В годы «матрацной могилы», обратившись к поискам бога, Гейне увлекается чтением Библии. Однако, пользуясь в стихах библейскими сюже-

---

[14] Цит. по кн.: А. Дейч. Поэтический мир Генриха Гейне. М., 1963, стр. 226.

тами, он модернизирует их и перерабатывает в пародийно-сатирическом плане:

Утасает мирно царь,
Ибо знает: впредь, как встарь,
Самовластье на престоле
Будет чернь держать в неволе.

«Царь Давид». *Пер. М. Лозинского*

Стихотворение «Золотой телец» — обличение культа денег в буржуазном обществе. Политическую направленность Гейне придает таким балладам-сказкам, как «Рампсенит» и «Шельм фон Берген», высмеивающим монархию и дворянство. В сатирическом плане в первой книге «Романсеро» написаны и такие стихотворения, как «Маленький народец» и «Два рыцаря». Первое из них направлено против трусливого мещанства, оплевавшего героев революционного движения и заботившегося только о благополучии своего жалкого маленького мирка. Действительно, после событий, потрясших весь мир, после героической революционной борьбы пролетариата какими жалкими выглядят эти пигмеи, зло нарисованные Гейне: расфранченный жених, отправляющийся по Рейну к своей невесте, в ночном горшке. Он обещает ей довольство и счастье:

«Сальце есть, шкварок пара горсток
Головка репы в огороде моем,
Есть и вина непочатый наперсток...
Мы будем счастливы вдвоем!»

Пер. Л. Пеньковского

Для второй книги — «Ламентации» — в целом характерно расширение и углубление тематического диапазона по сравнению с «Историями». Стихотворения, являющиеся непосредственным откликом на революционные события, полны напряженного драматизма, вызываемого той болью, которую испытывал Гейне, видя поражение революции.

Драматически звучит стихотворение «В октябре 1849» — отзвук на разгром революционного движения в Венгрии и последовавший за этим террор. Стихотворение проникнуто скорбью о поражении революции, о гибели ее героев, страстной ненавистью против реакции. Предавший революцию филистер, успокоившись после пережитых волнений, наслаждается мещанским уютом. Но время от времени эту ленивую спячку немецкого обывателя нарушают звуки выстрелов — это расстреливают оставшихся еще в живых борцов революции.

Завершает книгу революционное стихотворение «Enfant perdu» — одно из сильнейших по своему боевому духу произведений Гейне. Оно свидетельствует о воле поэта к борьбе.

Как часовой, на рубеже свободы
Лицом к врагу стоял я тридцать лет.
Я знал, что здесь мои промчатся годы,
И я не ждал ни славы, ни побед...
. . . . . .
Свободен пост! Мое слабеет тело...
Один упал, другой сменил бойца!
Я не сдаюсь! Еще оружье цело,
И только жизнь иссякла до конца.

Пер. В. Левика

В «Ламентациях» в стихотворении «Бывший страж ночей» Гейне клеймит отступничество Дингельштедта.

В книге «Ламентации» более, чем в других частях «Романсеро», представлена интимная лирика, в которой звучат мотивы скорби и пессимизма. Многие литературоведы на основании этих стихотворений пытаются утверждать, что в «Романсеро» отразился духовный кризис Гейне: уход в личные переживания. Однако эта концепция опровергается не только тем, что в «Романсеро» немало замечательных революционных и сатирических стихотворений, но и самим характером лирики, в которой возникает трагический образ старого больного поэта, неустанно боровшегося за идеи революции и чувствующего себя одиноким перед лицом реакции. Поэта мучает мысль, что в это тяжкое время он, оставшийся верным демократическим идеям, нигде не может найти пристанища, в том числе и в Америке, в этом «огромном свинарнике свободы» («Теперь куда?»). Таким образом, пессимистические ноты, звучащие в «Ламентациях», имеют глубокое социальное обоснование.

В третьей книге «Романсеро» — «Еврейских мелодиях» Гейне обращается к мотивам еврейского фольклора, к темам истории еврейского народа; он трактует их смело и широко. Враг всякого национализма, Гейне здесь выступает противником буржуазно-националистических настроений, нараставших во второй половине XIX в. в кругах еврейской буржуазии. Пользуясь экзотическим материалом романтизированной еврейской старины, он нередко идет по линии его иронического развенчания или вкладывает в него новое идейное содержание. Такова полная трагической героики поэма «Иегуда бен Галеви», в центре которой — образ поэта, оставшегося верным своему народу, своим идеям.

Свободолюбивый дух Гейне, его атеизм и прогрессивная позиция в национальном вопросе раскрываются в замечательной своим жизнерадостным реализмом поэме «Диспут».

Долго длится спор между раввином и монахом о сравнительных достоинствах их религий. Двор испанского короля, присутствующий при этом словопрении, уже стал и смеяться, и зевать, слушая нудный спор двух изуверов, одинаково лукавых и отвратительных в своем фанатизме и лицемерии. Угрюмый король дон Педро решает обратиться за окончательным приговором к своей юной жене:

«Каковое решенье ваше?
Чья религия мудрее?
Подаете ли вы голос
За монаха иль еврея?»

Донья Бланка на него
Посмотрела в размышленье
И, прижав ко лбу ладони,
Так сказала в заключенье:

«Ничего не поняла
Я ни в той, ни в этой вере,
Но мне, кажется, что оба
Портят воздух в равной мере».

Пер. И. Мандельштама

Гейне еще раз подчеркнул свое ироническое, «эллинское» отношение к религиозному фанатизму, к нетерпимости. «Диспут» — один из ярких примеров реализма позднего Гейне. На фоне конкретной исторической эпо-

хи, изображенной несколькими характерными чертами, поэт сумел показать порожденные ею типы: средневековых схоластов, угрюмого короля Педро Жестокого и тоскующую при его чопорном дворе королеву-француженку. Обращаясь к конфликтам средневековья, Гейне ставит вечно живую для себя тему борьбы против догмы, против клерикального лицемерия, против власти религии.

Последние стихотворения 1853—1856 гг. не представляют единого целого в композиционном отношении. Часть из них появилась в печати в 1854 г. в составе отдельного цикла под названием «Стихотворения 1853 и 1854 годов», остальные были опубликованы в разные годы как при жизни, так и после смерти Гейне. Эти стихи сохраняют идейное направление и общий характер «Романсеро», причем жанр общественно-политической лирики представлен здесь еще шире и многообразнее, чем в «Романсеро». Меткой сатирой на выборы во франкфуртский парламент является стихотворение «Ослы-избиратели», в котором Гейне заклеймил националистически настроенную либеральную буржуазию.

Я не из римлян, не славянин,
Я из ослов немецких,
Я мыслящих предков храбрый сын,
И кряжистых и молодецких.

Пер. Ю. Тынянова

Ядовито осмеивает Гейне законопослушных немецких филистеров («Король Длинноухий I»). Франкфуртское национальное собрание, созданное в результате революции 1848 года и состоящее из буржуазных либералов, считало революцию завершенной, раболепно выбрав австрийского эрцгерцога Иоганна имперским правителем. В стихотворении «Кобес I» Гейне разоблачает жалкую комедию выборов императора и иронически советует уж лучше предложить корону Якову Венедею, бывшему левобуржуазному радикалу, перешедшему в лагерь реакции. Стихотворения «Аудиенция», «Симплициссимус I» обличают либеральные иллюзии поэта Гервега.

О ненависти к буржуазному обществу говорят такие стихотворения, как «Филантроп» и «Невольничий корабль». В последнем Гейне протестует против бесчеловечности рыцарей наживы, сколачивающих состояние посредством торговли живым товаром. «Невольничий корабль» — своего рода большая баллада, состоящая из двух частей. В ней рассказывается, как голландский работорговец ван Кук, обеспокоенный большой смертностью среди черных невольников, которых он везет из Африки в Бразилию, насильно заставляет их развлекаться танцами на палубе корабля. Бесчеловечная стяжательская мораль, отвратительный облик эксплуататоров, видящих в живом человеке лишь доходный товар, показаны в образе суперкарго ван Кука и судового врача ван дер Смиссена.

Проблема коммунизма и революции продолжала по-прежнему волновать поэта. Противоречивое отношение Гейне к пролетариату отразилось в стихотворении «Бродячие крысы». Оно дышит уверенностью в неизбежности краха буржуазного мира. Но здесь же Гейне не избежал вульгарного представления о коммунистах, сложившегося под впечатлением распространенных в то время мелкобуржуазных теорий уравнительного коммунизма, которые резко осуждали Маркс и Энгельс.

Тема революции возникает в творчестве поэта вновь и вновь. В стихотворении «1649—1793—???». Гейне напоминает немцам о примере англичан и французов, обезглавивших своих монархов. Он иронизирует: если и немцы, наконец, решатся, казнь их повелителя состоится с соблюдением соответствующего этикета. Стихотворение «Все зависит от массы» — разя-

щая сатира на прусскую военщину, реакционную университетскую профессуру. Гейне предупреждает:

Но берегитесь — беда грозит —
Еще не лопнуло, но трещит!
Ведь Бранденбургские ворота у вас
Грандиозностью славятся и сейчас.
И в эти ворота, дождетесь вы чести,
Всех вас вышвырнут с прусским величеством вместе.
Все зависит от массы!

Пер. А. Мушниковой

Среди последних стихотворений немало тяжелых и печальных, полных дум о смерти, мотивов тоски и одиночества. Но и здесь встречаются жизнерадостные, искрящиеся весельем стихотворения, прославляющие радости жизни («Аллилуйя», «Вознесение»).

В 50-е годы поэтика романтизма остается для Гейне родной и не исчерпанной стихией, но переплетенность романтического и реалистического начал творчества позднего Гейне показывает сложность творческого мира поэта и выражает одну из специфических национальных черт немецкой литературы середины XIX в. В ней была жива связь с романтической традицией различных оттенков, о чем свидетельствует, например, поэзия Шторма или Мерике (см. гл. XVII, раздел 5). Тем значительнее в этих условиях была нарастающая реалистическая тенденция в произведениях Гейне. В его поздней лирике редко встречаются романтически приподнятые образы, даже если поэт черпает сюжеты из традиционно «романтической» старины («Поле битвы при Гастингсе», «Жоффруа Рюдель и Мелисанда Триполи», «Король Ричард»). В соответствии с этим меняется и характер иронии Гейне; она уже не обращена на снижение романтических образов, почти снимается традиционная ироническая концовка. Ирония Гейне звучит в стихотворениях интимно-бытового жанра, но в них она, как правило, направлена не против собственных романтических иллюзий, а носит как бы объективный характер. Новой чертой иронии Гейне является отсутствие двух планов: поэт иронизирует не над высоким образом или ситуацией, у его иронии — прямая цель.

Пройдя через тяжкие потрясения и жестокие физические страдания, поэт остался верен передовым идеям, своему взгляду на высокое призвание художника-гуманиста.

Скончался Гейне 17 февраля 1856 г. Как рассказывает один из друзей Гейне, на вопрос о том, что он думает о боге, умирающий поэт ответил: «Будьте покойны. Бог меня простит, это его профессия» [15].

Похоронен Гейне в Париже, на кладбище Монмартр.

Борьба вокруг творчества Гейне началась при жизни поэта. Ему пришлось немало бороться с реакционной критикой, осыпавшей его оскорблениями, и с буржуазно-либеральной, которая пыталась подчинить Гейне своему влиянию, а когда это не удалось, стремилась дискредитировать его.

Буржуазная наука XIX в. отнеслась к творчеству великого немецкого поэта враждебно. Он был объектом травли для националистически настроенных реакционных немецких ученых вроде Трейчке, который поносил Гейне с особой настойчивостью, стремясь представить его антинациональным писателем. Но даже литературоведы, резко выступавшие против политических идей Гейне и обвинявшие его в цинизме, в погоне за внешними эффектами, признавали его талант большого художника, тонкого лирика.

[15] Г. Гейне. Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 10, стр. 421. (См. комментарий Н. Я. Берковского).

Именно как автор «Книги песен» Гейне широко популяризировался. Многочисленные золотообрезные издания «Книги песен», украшенные сентиментальными иллюстрациями, призваны были вытеснить в сознании широких масс читателей всякое представление о поэте — барабанщике революции.

Буржуазно-либеральные немецкие ученые высоко ценили Гейне и по-своему пытались защитить поэта от фальсификации, предпринятой реакционерами. В работах Штродтмана, Карпелеса, Маркузе, Губена [16] есть много ценных фактических данных, освещающих творческий и жизненный путь Гейне. Они стремились сохранить Гейне для немецкого читателя, привить симпатию к его таланту. Однако и в этих работах истолкование творчества Гейне было далеко от истины: Гейне выглядел как представитель буржуазной интеллигенции, его революционно-демократические взгляды и его боевая политическая поэзия недооценивались, их подлинный характер искажался либо замалчивался.

В период господства нацизма Гейне был просто вычеркнут из учебников по истории немецкой литературы. Его имя не упоминалось или приводилось как пример для обоснования расистских бредней нацизма.

Порочные традиции немецкого буржуазного литературоведения нашли свое продолжение в некоторых работах, вышедших после второй мировой войны в Западной Германии. Так, например, Ф. Гирт в книге «Генрих Гейне и его французские друзья» (Майнц, 1949) стремится доказать враждебное отношение Гейне к коммунистам и Марксу. И в наши дни в Федеративной Республике Германии памяти Гейне, изучению его наследия почти не уделяется внимания.

Передовая мысль Германии еще при жизни поэта высоко оценила его. Прогрессивная критика середины века — Шамиссо, Фарнгаген фон Энзе, Генрих Лаубе — указывала на художественное и общественное значение поэзии Гейне. Маркс и Энгельс видели в Гейне одного из талантливейших немецких поэтов.

Франц Меринг выдвигал неустанно в своих работах по истории немецкой литературы Гейне как крупнейшую фигуру в немецком литературном процессе XIX в., указывая при этом на острые противоречия, присущие поэту [17]. Большой и интересный материал, посвященный Гейне, содержится в немецкой рабочей прессе конца XIX — начала XX в. Однако социал-демократические литераторы — и даже Меринг в том числе — иногда вносили в понимание Гейне элементы механистического подхода. Но все же их работы противостояли и нападкам реакции, и фальсификаторским попыткам буржуазно-либеральной критики.

За годы свободного развития передовой немецкой науки в Германской Демократической Республике много сделано для популяризации и изучения творчества Гейне. Среди трудов о Гейне выделяются работы Ганса Гюнтера Цвейдрака [18]. Вышел ряд монографий о Гейне — среди них книги Герберта Эйленберга [19], Вальтера Фонтина [20] и Ганса Кауфмана [21], свидетельствующие о непрестанной работе по изучению Гейне. В 1956 г.

---

[16] A. Strodtmann. Heines Leben und Werke. Bd. I—II. Berlin — Wien — New York, 1867—1869; G. Karpeles. Heinrich Heine. Leipzig, 1899; G. Karpeles. Heinrich Heine und seine Zeitgenossen. Berlin, 1888; L. Markuse. Heinrich Heine. A Life between past and future. London, 1934; H. Houben. Gespräche mit Heine. Leipzig, 1924.

[17] См. Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, т. I—II. М., 1934.

[18] Kultus des schlechten Gewissens.— «Aufbau», 1947; H. 3.; «Heinrich Heine und die Heutigen (zu seinem Geburtstag)».— «Start», 12.XII 1947, S. 4.

[19] H. Eulenberg. H. Heine. Berlin, 1947.

[20] W. Vontin. Heinrich Heine. Lebensbild des Dichters und Kämpfers. Berlin, 1949.

[21] Hans Kaufmann. Politisches Gedicht und klassische Dichtung. Berlin, 1959.

в Германской Демократической Республике было широко отмечено столетие со дня смерти поэта, и в Веймаре состоялся международный съезд литературоведов, посвященный его творчеству.

Великие традиции, связывающие поэта с классической немецкой литературой, связывают его и с последующей историей передовой литературы Германии. Воздействие Гейне сказывается на основном направлении развития немецкой поэзии, начиная с середины XIX в. до наших дней, когда хранителями и продолжателями боевой политической поэзии Гейне выступили И. Бехер, Э. Вайнерт, Б. Брехт и некоторые молодые поэты Германской Демократической Республики. Традиции разящей сатиры Гейне были продолжены немецкими писателями XX в. в их борьбе против империалистической реакции. Великий художник слова. Гейне стоит у истоков немецкого критического реализма.

Популярность Гейне в других странах мира была велика, особенно в XIX в. Но ни в одной стране Гейне не был так известен, не вызывал такого живого участия, как в России[22]. Многие русские поэты XIX—XX вв.— и среди них Лермонтов, Тютчев, Фет, Ап. Григорьев, М. Михайлов, А. К. Толстой, Блок — переводили Гейне. В России было осуществлено первое более или менее полное издание произведений Гейне, появившееся за пределами Германии, в переводе его страстного поклонника, известного русского знатока Гейне — П. И. Вейнберга.

Гейне остается одним из любимейших поэтов Советского народа.

В. И. Ленин в первые годы существования Советского государства подписал декрет о создании памятников великим прогрессивным деятелям культуры, среди которых был и Гейне. Издания произведений Гейне в переводе на многие языки народов СССР выходят массовыми тиражами.

---

[22] См. А. Федоров. Русский Гейне.— Сб. «Русская поэзия XIX в.», Л., 1930; А. Федоров. Генрих Гейне в царской цензуре.— «Литературное наследство», 1935, т. 22—24; А. Г. Левинтон. Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. М., 1958.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ

ПРОЗА СОРОКОВЫХ ГОДОВ

СОЦИАЛЬНЫЙ РОМАН ВИЛЬКОМ, ПРУЦ, ПЕТЕРС, ЛЕВАЛЬД, ШЮККИНГ

По своей тематике прогрессивный роман 40-х годов близко примыкает к художественной прозе «Молодой Германии», но общий лозунг борьбы за свободу приобретает более конкретный характер, а изображение — большую четкость и ясность.

Вопросы политики, религии, эмансипации женщины, поскольку они отражают борьбу идей этого времени, продолжают стоять в центре романа. Обычно они переплетаются между собой, образуя и многостороннюю фабулу, осложненную по образцу Эжена Сю любовными интригами и приключениями. Однако разработка тем, популярных в 30-е годы, носит в 40-е годы существенно иной характер, нежели у писателей «Молодой Германии».

В романе 40-х годов меньше теоретизируют, меньше обсуждают те или иные проблемы, перестают сокрушаться или иронизировать по поводу несовпадения «идеала» и реальной действительности, делают попытку непосредственно отразить и осмыслить реальный факт. Повествование теряет тот резко выраженный субъективный характер, какой оно имело в ранних романах Гуцкова и Лаубе. Частный конфликт раскрывается на конкретном общественном фоне.

Романы эти уже не только имеют демократическую тенденцию, герои их уже не только предстают в роли «апостолов свободы»; тема политики осложняется появлением нового фактора, почти полностью отсутствовавшего у младогерманцев,— фактора социального: в поле зрения писателя оказываются классовая борьба, социальные контрасты, рабочий вопрос и представитель подымающегося класса — пролетарий.

Энгельс в статье 1844 г. иронически замечает, что «добрые немцы» верили, что «Германия... свободна от таких порождений сверхцивилизации и чрезмерного развития фабричной промышленности. Ныне они, однако, начинают понимать, что они и у себя могли бы обнаружить немалое количество социальных бедствий...»[1] Тема «социальных бедствий» прочно входит в немецкий роман 40-х годов. В этом смысле очень показательно творчество таких писателей, как Вильком (Ernst Willkomm, 1810—1886) и Пруц (Robert Prutz, 1816— 1872).

В 30-х годах Вильком тесно связан с Гуцковым и Кюне. В своих «Новеллах о цивилизации» («Zivilisationsnovellen», 1837) он рисует обычного героя младогерманцев — исполненного жажды борьбы, но мятущегося, «разорванного». В романе «Уставшие от Европы» («Die Europamüden», 1838) автор ставит себе задачу «описать жизненные горести» и выводит уже не одного, а нескольких героев того же типа.

[1] Ф. Энгельс. Движение на континенте.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 542.

В боевой атмосфере 40-х годов он пишет ряд для того времени политически острых произведений. В романе «Железо, золото и дух» («Eisen, Gold und Geist», 1843) Вильком ставит проблему: дух или материя — ведущая сила прогресса. Младогерманцы, как известно, решали этот вопрос идеалистически. Вильком делает робкую попытку подойти к разрешению проблемы иначе. Он, с одной стороны, рисует героя — носителя отвлеченных теоретических концепций, с другой — показывает реальные факты социальной действительности: материальное положение рабочих, забастовку, разгром фабрики. Сам он не примыкает ни к «рыцарям духа», ни к бунтующим рабочим, а лишь пытается «беспристрастно» изобразить их.

Для идейной эволюции Вилькома показательно, что от «рабов скепсиса» в своих ранних произведениях он приходит к изображению «белых рабов» — так называется его новый роман («Weiße Sklaven», 1845). Подзаголовок его: «Страдания народа», а основная тенденция — заставить угнетенного осознать свое рабство. Вильком дает широкий реальный фон, вводит аристократов, буржуа, городской люмпен-пролетариат, крестьян и рабочих. Упор он делает на обнажении контраста между бытом помещика и крестьянина, фабриканта и голодного рабочего. Он стремится передать растущий по мере усиления эксплуатации протест рабочих. Если вначале они жалуются: «Мы так задавлены, что ощущаем лишь мелкое и ничтожное, мы потеряли способность думать о великом, об общем»,— то в сцене переговоров бастующих рабочих с фабрикантом они уже бросают ему вызов: «Добьемся же силой того, на что этот изверг не соглашается добровольно».

Как и большинство авторов социально окрашенного романа этого времени, Вильком рассматривает эксплуатацию как результат личной безнравственности фабриканта и действительно рисует его извергом.

Вилькому еще, конечно, чуждо понимание классовых задач пролетариата, но его заслуга в том, что рабочий входит в немецкий роман не только как объект жалости и сочувствия.

Затрагивает Вильком и вопросы религии. В романе «Братство вечери в Риме» («Nachtmahlsbrüder in Rom», 1847) он восстает против религиозной догматики и ортодоксальной церкви.

Критик и историк литературы, политический поэт, автор исторических драм и сатирических комедий, Пруц после революции 1848 г. тоже обращается к роману (см. гл. XXVIII).

Как и Вильком, Пруц делает героем своих романов пролетариат. Это расширение тематики дает ему основание утверждать, что немецкая литература, которой «не хватало пищи», обрела в 40-е годы новое содержание, «новый смысл и новую силу».

В романе «Феликс» («Felix», 1851), который носит явные автобиографические черты, он показывает путь развития юноши-идеалиста. Но в противоположность своему герою Пруц не уходит от актуальных проблем своего времени, а пишет роман из жизни силезских ткачей «Ангелочек» («Engelchen», 1851). В романе фигурирует комический персонаж, модный писатель, который, несмотря на свою неприязнь к социальным темам, к показу «голодных пролетариев, богатого ростовщика и изможденных детей», все же в угоду времени собирается писать социально-политический роман. Его представление об этом жанре Пруц излагает сатирически: «Несколько мрачных историй, скандалов, приключений, закоренелых преступников, мор, нищета, голод, нечто вроде страшного деревенского рассказа или сельской драмы».

Эта сатира показательна для позиции самого Пруца: он исходит из реальных наблюдений, подчеркивает социальные контрасты, делает реалистические зарисовки нужды рабочих, заостряет мотив жестокой

эксплуатации, особенно в яркой сцене выдачи заработной платы ткачам.

Наряду с этим Пруц все же вводит сложную и запутанную интригу, изобилующую всеми аксессуарами приключенческого романа — тайнами рождения, подменой младенцев, подслушиваниями, недоразумениями,— и нити интриги сосредоточивает в руках злодея и юродивого в маске шекспировского шута.

Как и Вильком, он дает представителям разных классов чисто моральную характеристику: кустаря наделяет всеми добродетелями и, примитивно сгущая краски, превращает фабриканта не только в яростного противника «смущающих низшие классы гуманных идей», но и в бесчеловечного мужа, вора, укравшего секрет изобретателя, бесчестного опекуна и даже контрабандиста.

При изображении рабочей массы он делает упор на душевной опустошенности и вытекающей отсюда грубости нравов, но при этом умело создает атмосферу нарастающего среди ткачей беспокойства, волнения, возмущения.

Пруц ставит одну из самых актуальных, самых животрепещущих тем социальной действительности — процесс превращения кустаря в наемного рабочего — и с большой силой показывает движение рабочих против машины, ненависть к порабощающему их «гигантскому чудовищу из преисподней». Но неумение Пруца понять существо социально-исторических процессов сказывается в том, что сам он также сочувствует этой ненависти не к капитализму, а к машине, «виновнику всех несчастий».

Так, символическое значение имеет сцена, в которой «прожорливое чудовище» «размалывает» своего хозяина. В финале романа фабрика сгорает, восстанавливается старое цеховое ткацкое искусство и счастливая патриархальная жизнь мелких ремесленников.

Вслед за Вилькомом и Пруцем к вошедшему в моду роману из жизни рабочих обращается ряд других писателей. Популярность приобретает Луиза Отто Петерс (Luise Otto Peters, 1819—1895) своим романом «Замок и фабрика» («Schloss und Fabrik», 1847), где, как показывает самое название, не только выявлены социальные контрасты, но и заострен конфликт между фабрикантом-эксплуататором и старым дворянством.

Наряду с рабочим вопросом наиболее распространенной темой в романе 40-х годов является женский вопрос. Если у младогерманцев эта проблема рассматривалась преимущественно в плане борьбы с аскетическим отречением от жизни, то в 40-х годах она предстает в новом освещении. В моду входят «журналы для женщин», и Луиза Отто Петерс, подчеркивая политическое значение борьбы за равенство женщин, выбирает для своего издания эпиграф: «Я вербую гражданок для царства свободы».

Целая плеяда женщин-писательниц — Фанни Левальд, Луиза Астон, Фанни Тарнов, Луиза Мюльбах и многие другие переводят ранние романы Жорж Санд и подражают ей. Под очевидным влиянием Жорж Санд складывается немецкий «женский» роман того времени. Эти многотомные романы различны в отношении идейной глубины и художественного мастерства, но все они полны протеста против несамостоятельности женщины, ее зависимого положения, против современных форм брака. В беллетристическую форму они облекают конкретные требования отмены церковного брака, защиты внебрачных детей и т. д.

Из этого легиона «женских» романов интерес представляют произведения чрезвычайно популярной в свое время Фанни Левальд. Мировоззрение ее складывается под влиянием младогерманцев, но особенно сильное влияние на нее оказывает Арнольд Руге. Формулируя свой взгляд на миссию писателя, она говорит, что его дело «в образах возвещать, в чем нуждается нация и чего она требует». В начале 40-х годов она пишет: «У нас нет времени заниматься праздными поэтическими излия-

ниями, наши дни — дни борьбы и труда». С этих позиций написаны ее первые романы. Художественное творчество она сочетает с публицистикой, известность ей доставили уже ее ранние статьи 1843 г. «О положении женской прислуги», «Воспитание девушек».

В мемуарах, озаглавленных «Продуманное и пережитое» («Gefühltes und Gedachtes». Tagebuch. 1838—1888, 1900), она сама делит свои романы на ранние и поздние, определяя первые как тенденциозные. Для Левальд этого периода характерна постановка актуальных тем и их демократическая трактовка. Чтобы победить власть церкви, она видит лишь одно средство — «обнаженный острый меч».

Герои ее — носители антицерковных убеждений — охотно цитируют Фейербаха, Штрауса, Гейне, Берне, младогерманцев. Но последних Левальд упрекает в отсутствии цельности и недостаточной смелости убеждений. Ее не удовлетворяет подход младогерманцев к вопросу женской эмансипации. Опираясь на Жорж Санд, она вводит в свои романы конкретные проблемы: критику юридических форм брака и требование их изменений.

В своем первом произведении «Клементина» («Clementine», 1842) Левальд славословит брак как путь, который ведет к обоюдному совершенствованию супругов, но уже следующий роман «Дженни» («Jenny», 1843) ставит вопрос о браке с большей социальной остротой. Он направлен против запрещения прусскими законами смешанных браков лиц разного вероисповедания. Наглядно иллюстрируя жестокость этого закона трагической историей любви христианина и еврейки, она протестует против расовых и религиозных предрассудков.

Лучший роман Левальд — «Вопрос жизни» («Eine Lebensfrage», 1845). Она показывает в браке разных людей, стоящих на разных ступенях интеллектуального развития: брак поэта и мещанки, брак между верующим и атеисткой, для которой «убеждения сильнее любви». Вопрос жизни — это вопрос о праве расторгнуть неудачный брак, ибо, как утверждает Левальд, «задача государства создавать счастливые браки, а не сохранять несчастные».

Тема несчастного брака так распространена в литературе 40-х годов, что дань этой моде платят и консервативные писатели, в частности, поставщица занимательных романов из светской жизни графиня Ида Ган-Ган (Ida Hahn-Hahn, 1805—1880), которую Фанни Левальд жестоко высмеивает в романе «Диогена» («Diogena», 1847).

После революции 1848 года направление творчества Левальд меняется. Если раньше она провозглашала свою «веру в человека, в будущее, в республику», то отныне это будущее пугает ее. Левальд пишет: «Идет революция снизу, она взорвет основы существующего, чтобы выкорчевать его»; она с ненавистью говорит о «насильственных переворотах», признавая, однако, что она все больше теряет веру в возможность «уладить конфликты мирным образом». Эта растерянность находит отражение в большом романе «Превращения» («Wandlungen», 1853), где автор пытается объяснить и оправдать идейную эволюцию своих героев в период между июльской и февральской революциями. В дальнейшем Левальд переходит на позиции филантропизма, и интерес к ее творчеству у широкой публики падает. Еще раз заговорили о Фанни Левальд в 1867 г., когда на Женевском конгрессе мира были опубликованы написанные ею «10 тезисов против войны» («10 Artikel wider den Krieg», 1867). Это не помешало ей, однако, обратиться к «реальной политике», как она называла в 70-х годах свое примирение с Бисмарком после франко-прусской войны.

Наряду с Левальд, большой популярностью пользовался Левин Шюкинг (Levin Schücking, 1814—1883). Чрезвычайно плодовитый писатель, автор почти двухсот произведений, он пишет романы самого различного

жанра, берет материал из разных эпох и разных стран, под влиянием Вальтера Скотта создает в этих романах широкий исторический фон, охотно пользуясь старым романтическим реквизитом.

Шюккинг проделывает любопытную идейную эволюцию: связанный личной дружбой с Фрейлигратом и Гуцковым, он расходится с первым из-за его «демократизма» и отказывается от предложения Гуцкова участвовать в «Немецком телеграфе» из-за «ультрарадикального» направления журнала. Но, по его собственному свидетельству, сотрудничество в «Всеобщей Аугсбургской газете», как и общая атмосфера 40-х годов, «расширяет его политический горизонт», и он переходит на умеренно-либеральные позиции.

Тематика произведений Шюккинга чрезвычайно пестра. В романах о «родной Вестфалии» он в какой-то мере является зачинателем «областничества»; в ряде произведений он затрагивает и вопросы рабочего движения, и эмансипации женщины. Наиболее четко его антиклерикальная тенденция выражена в романах «Рожденные рыцарями» («Die Ritterbürtigen», 1846) и «Сын народа» («Ein Sohn des Volkes», 1849). Его антицерковные и антифеодальные высказывания порой настолько резки, что некоторые его романы были даже запрещены в Вестфалии.

Несмотря на всю свою идейную противоречивость и художественное несовершенство, роман 40-х годов знаменовал новый этап развития в истории немецкой литературы. С этим романом в литературу вошла социальная тема, получившая не отвлеченно-теоретическое, а конкретное освещение на реальном современном материале. Личный конфликт вытеснялся общественным, рассказ о судьбе отдельной личности перерастал в повествование о массе.

Несколько особняком развивается в это время исторический роман, представленный творчеством В. Алексиса.

БЕТТИНА ФОН АРНИМ

Беттина (Элизабет) Брентано, по мужу фон Арним (Bettina von Arnim, 1785—1859) родилась во Франкфурте-на-Майне. Она была младшей сестрой поэта Клеменса Брентано. Их мать — Максимилиана пользовалась известностью как дочь писательницы Софии Ларош и благодаря своей дружбе с Гете.

Элизабет Брентано рано лишилась родителей. Она провела несколько лет в монастырском пансионе, затем жила у братьев и сестер во Франкфурте и у бабушки Ларош в Оффенбахе. В 1803 г. она жила в одном доме с зятем Фр. К. Савиньи, профессором права. В 1806 г. во Франкфурте она сдружилась с матерью Гете. Годом позже двадцатидвухлетняя Беттина посетила Гете в Веймаре.

В 1811 г. она вышла замуж за поэта Ахима фон Арнима, друга Клеменса Брентано. Для сборника народных песен «Волшебный рог мальчика» некоторые тексты дала и Беттина (см. гл. XI).

С этого времени Беттина жила то в Берлине, то в загородном имении Арнимов близ Берлина. Беттина была матерью семерых детей, помогала мужу в его писательской деятельности и проявляла горячий интерес к культурной и политической жизни города.

В 1835 г. (четыре года спустя после смерти мужа), на пятидесятом году жизни, Беттина выступила как писательница, и ее первое произведение вызвало бурю возмущения и восторга.

Книга была названа «Переписка Гете с ребенком» («Goethes Briefwechsel mit einem Kinde»). В основу ее была положена переписка Беттины с Гете, с которой она, однако, обошлась весьма вольно. Так она посту-

пала и с материалом других своих эпистолярных произведений, которые отнюдь не отличаются биографической и исторической достоверностью. Вальдемар Эльке, издатель первого собрания сочинений Беттины Арним, вышедшего после ее смерти, так характеризует ее метод: «Она рвет документы на части и раскладывает в разные места, но она делает и наоборот: соединяет под одной датой письма за разные числа. Она редко оставляет материал в неизменном виде, хотя старается сохранить присущий ему характер... Она использует опыт своей жизни и свои настроения, чтобы представить события в другом свете, и привлекает для этой цели материал из своей переписки с другими лицами... Ее стремление к художественному единству иногда приводит к тому, что она противоречит себе, вводит читателя в заблуждение, допускает хронологические погрешности или даже анахронизмы. Она дополняет образы людей, характеры, события с помощью своей исключительной памяти, отличного знания людей и острого взгляда, умеющего разглядеть истинное величие... Таким образом, она исторична в более высоком смысле этого слова, чем если бы она рабски держалась за воспоминания юности, запечатленные в письмах» [2].

Поклонники Гете были возмущены «Перепиской Гете с ребенком»: они указывали Беттине на неточности и упрекали ее в подтасовке. К хору возмущенных голосов присоединилась и семья Беттины, которая считала, что отношения супруги барона фон Арним с другими мужчинами не должны быть достоянием гласности.

В 1879 и в 1899 гг. была опубликована подлинная переписка Беттины с Гете, и историки литературы признали законность метода Беттины и правдивость книги: стало очевидным, что Беттина играла незаурядную роль среди спутников Гете и не светила лишь отраженным светом.

Письма Беттины к Гете — это рассказы о ее жизни, освещающие не только события и подлинные лица, но также ее эмоции, отношение к природе, к искусству и т. д. Она преклонялась перед Гете, но иногда пыталась оказывать на него влияние. Так, Беттина содействовала исторической встрече Гете и Бетховена [3].

Часть переписки посвящена освободительной борьбе тирольцев в 1809 г. против баварского и французского владычества. По этому поводу Беттина высказывает свой взгляд на роль и общественный долг значительной личности и сообщает Гете о том, как она пыталась склонить баварского кронпринца к сочувствию тирольцам. Беттина требовала от Гете поэтического участия в тирольских событиях. Она пишет, что сказала бы Вильгельму Мейстеру: «Оставь этот актерский сброд и иди сражаться вместе с тирольцами». Беттина считает, что «...слава поэта в том, что он дарует бессмертие героям» [4], и упрекает Гете, что он отвернулся от зла своей мрачной эпохи и творит, возвышаясь над эпохой, в гордом одиночестве.

В «Переписке Гете с ребенком» есть разделы, которые совпадают по материалу с автобиографической книгой Гете «Поэзия и правда». Когда советница Гете рассказывала о детстве своего сына, Беттина была внимательной слушательницей. После смерти матери Гете использовал воспоминания Беттины.

В 1837 г. братья Гриммы — друзья Беттины и Клеменса Брентано — были высланы из Геттингена. Яков Гримм был в числе семи профессоров, протестовавших против отмены конституции ганноверским королем. В этих обстоятельствах Савиньи, зять Беттины, известный профессор

---

[2] Waldemar O e h k e. Bettina von Arnims Briefromane. Berlin, 1905, S. 6 ff.

[3] См. об этом: Р. Р о л л а н. Гете и Бетховен.— Р. Р о л л а н. Собрание сочинений, т. XV. Изд-во «Время», 1933, стр. 125—146.

[4] Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.— В кн.: Bettina von A r n i m. Sämtliche Werke, Bd. III. Hrsg. von W. O e h l k e. Berlin, 1920—1922, S. 362.

Беттина фон Арним
Гравюра Людвига Гримма, 1809

права, повел себя трусливо и малодушно — это было причиной расхождения Беттины и Савиньи. Она написала ему по поводу его отношения к братьям Гриммам: «Если великие мужи не испытывают самого высокого воодушевления, отдавая все свои силы на защиту священного дела, то я не понимаю, зачем даны им столь счастливые дарования, зачем владеют они такой силой убеждения?» [5]. Сама Беттина боролась за то, чтобы помочь братьям Гриммам найти почетное и достойное их занятие и средства к существованию. Она начала переписку с прусским кронпринцем, будущим королем Фридрихом Вильгельмом IV, от которого хотела добиться приглашения Гриммов в Берлин. Исполнение этой ее просьбы способствовало тому, что у Беттины сложилось ложное суждение о доброжелательности короля.

К этому времени относится ее работа над второй книгой — «Гюндероде» («Die Günderode», 1840).

«Гюндероде» — книга о переписке Беттины с ее подругой, романтической поэтессой Каролиной Гюндероде (1780—1806). Каролина жила в одном из франкфуртских монастырей; настроения мировой скорби, тоски овладели Каролиной в такой степени, что она, страдая от неразделенной любви, покончила с собой.

Книга «Гюндероде» примечательна сочувствием Беттины к Гельдерлину и глубоким проникновением в его поэзию. В годы юности Беттины,

[5] «Die Andacht zum Menschbild». Unbekannte Briefe Bettina Brentanos. Hrsg. von W. Schellberg und F. Fuchs. Jena, 1942, S. 342.

проведенные ею во Франкфурте, интерес к творчеству этого поэта (которого высоко ценил Клеменс Брентано) пробудил в ней друг Гельдерлина республиканец Исаак Синклер. Взгляд Беттины на Гельдерлина значительно опередил ее современников, нередко видевших в его стихах лишь отражение омраченного недугом сознания.

Книгу «Гюндероде» Беттина Арним посвятила студентам, игравшим в то время известную политическую роль (в частности, они устроили факельное шествие в честь братьев Гриммов и Гофмана фон Фаллерслебена). Ее дом стал местом встреч молодежи. Здесь бывал философ, левый гегельянец Бруно Бауэр, с которым она познакомилась в 1841 г. через Фарнгагена фон Энзе. Возможно, что годом позже она встретилась с молодым Марксом [6].

В 1843 г. в Берлине вышло произведение Беттины, которое принесло ей самый большой успех после «Переписки Гете с ребенком»,— «Эта книга принадлежит королю» («Dieses Buch gehört dem König»), часто для краткости называемая «Королевской книгой».

В книге, которая открывается вымышленной беседой старой советницы фон Гете с бургомистром и священником, содержится серьезная критика религии, имеющей, по мнению автора, весьма мирское основание. Автор доказывает, что религия закрывает народу глаза на плутни государства. Одно из главных требований книги — требование свободы совести.

Беттина рисует картины бедности и ее последствий. Государство, говорит она, оставляет в небрежении лучшие свои силы. Как известно, прогрессивно настроенных немцев официальная пропаганда именовала демагогами. Понятно, что у бургомистра и священника — представителей этого официального мнения, с которыми в книге Беттины беседует советница Гете, «демагоги» вызывают беспокойство и отвращение. Советница же называет «демагогов» — «мои люди»; она заявляет, что преступны не они, а государство, министры, чиновники, против которых она выступает весьма резко и решительно. С этой смелой критикой сочетается иллюзия: Беттина верит, что государь может все это изменить, если только он пожелает узнать истину; государь и «демагоги» должны действовать сообща на благо народа.

В последней части книги «Испытания молодого швейцарца в Фогтланде» речь идет о бедняцком квартале Берлина, который посещал некий швейцарский студент, описавший условия жизни этого квартала. Его записи — это не требующие пояснений социальные документы, достоверные картины жизни берлинских рабочих незадолго до мартовской революции 1848 г.

Своей книгой Беттина навлекла гнев прусских властей. Прусский министр внутренних дел писал королю, который неосторожно принял посвящение, что считает это сочинение одним из самых опасных. Его даже называли коммунистическим [7].

Из письма писательницы известному ученому и путешественнику Александру фон Гумбольдту от 2 июня 1844 г. явствует, что Беттину давно уже волновала народная нужда. В мае 1844 г. она опубликовала призыв посылать ей материалы о положении бедных и получила множество красноречивых документов, особенно из Силезии. У Беттины было намерение написать книгу о бедности («Armenbuch»). Когда началось

---

[6] «Leipziger Sonntagsblatt», 14.IX 1862. Сведения о месте и времени встречи Беттины и Маркса, приводимые газетой, не совсем точны. Судя по другим сообщениям, содержащимся в этом же номере газеты, встреча эта могла состояться в Крейцнахе в 1842 г.

[7] См.: H. H. Houben. Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart, Bd. I. Berlin, 1924, S. 34 ff.

восстание силезских ткачей, ее сочувствие восставшим проявилось открыто. Она заступалась перед королем за людей, участвовавших в восстании; через Гумбольдта она старалась информировать короля о действительном положении вещей.

Прусский министр внутренних дел, как сообщает Фарнгаген фон Энзе, договорился до того, что в восстании виновата Беттина. Требование, которое она через Гумбольдта передала королю,— вместо намеченного к постройке собора построить в Силезии тысячу хижин — стало крылатым выражением [8].

Но книга о бедности в то время не увидела света. Видимо, Беттина вняла советам, что публиковать книгу опасно. О существовании рукописи этой книги стало известно после аукциона 1929 г., когда были распроданы библиотека и архив из имения Арнимов [9]. По-видимому, сейчас рукопись находится в частном собрании в Федеративной Республике Германии.

Власти придрались к ее следующей книге «Весенний венок Клеменса Брентано» («Clemens Brentanos Frühlingskranz», 1844), которую она составила из своей переписки с братом. В основе ее — ранние письма; их юношеская свежесть придает книге особое очарование. Эти письма раскрывают ее отношение к Клеменсу, который из многочисленных братьев и сестер был ей духовно ближе всех. Тем не менее даже Клеменс Брентано иногда становился выразителем тех семейных и общественных требований, которым не желала подчиняться Беттина. Позиция Беттины видна в эпизоде с вышивальщицей. Семья запрещала Беттине встречаться с бедной девушкой-еврейкой. И сам Клеменс — поэт-романтик — оказался в данном случае в плену кастовых предрассудков. Беттина тогда поклялась не взирать безучастно на социальное зло и «не останавливаться ни перед чем, если я увижу, что человек в опасности и над его головой занесен меч» [10].

В 1847 г. Берлинский магистрат потребовал, чтобы она приобрела (за определенную сумму) права берлинского бюргера, поскольку она занимается книжной торговлей на территории Берлина. Это требование лишь с натяжкой можно было подкрепить тогдашними законами, и Беттина не приняла его всерьез. В ее переписке с магистратом есть пункт, где она, издеваясь над ним, признает, что бюргерство стоит выше дворянства, а пролетарии — выше всех остальных, ибо они живут трудом своих рук и нравственно возвышаются над всеми. Магистрат обвинил Беттину в оскорблении, и она была приговорена к двум месяцам тюрьмы. В дело вынужден был вмешаться ее зять, министр Савиньи, который не без удовольствия наблюдал за нападками на Беттину. В итоге магистрат снял свое обвинение, а Беттине пришлось уплатить судебные издержки. Вначале она предполагала напечатать документы процесса, включив их в «Королевскую книгу», но они были опубликованы только в 1960 г. [11]

В 1847—1848 гг. вышла книга, которая освещена светом предреволюционных событий,— «Илиус Памфилиус и Амброзия» («Ilius Pamphilius und die Ambrosia»). Снова перед нами переписка — на сей раз между писательницей и молодым неизвестным поэтом [12]. В книге помещены также

---

[8] Varnhagen von Ense. Tagebücher, Bd. II, 1861, S. 314.

[9] Экземпляр каталога аукциона имеется в библиотеке Института марксизма-ленинизма в Москве: K. E. Henrici. Versteigerung. Berlin, 1929, № 148, 155.

[10] Bettina von Arnim. Sämtliche Werke, Bd. I, S. 245.

[11] G. Meyer-Hepner. Der Magistratsprozess der Bettina von Arnim. Weimar, 1960. См. также: Рец. Т. Ден.— «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1965, т. XXIV, вып. 2, стр. 163—167.

[12] Это был Филипп фон Натузиус (1815—1872), не ставший большим поэтом и не оправдавший тех политических надежд, какие возлагала на него Беттина; позднее он стал реакционером националистического толка.

письма Бетховена и матери Гете к Беттине и ее рассказ о Шлейермахере. Тема переписки — поддержка братьев Гриммов и сведение счетов с пиетизмом (активным приверженцем которого был король). В конце книги Беттина пишет, что хочет собрать войско для защиты свободы, которой жаждут народы. И здесь свойственное Беттине преувеличение роли личности мешает ей стать на реально-историческую почву.

В ходе революции 1848 г., в которой она сама принимала участие, произошли события, которые побудили Беттину к созданию значительного произведения, посвященного освободительному движению польского народа. В конце 1848 г. вышла брошюра — «Обращение к распущенному прусскому национальному собранию» (так называемая «Польская брошюра»). Она призывала общественность выступить против кровавого подавления освободительной борьбы поляков и против нового раздела Польши [13]. Беттина осуждает происки администрации в Польше, распущенность прусской военщины, безмерные притязания немецких переселенцев — все преступления, совершаемые в отношении польской нации, которую она считает героической, потому что она пользуется правом человека бороться за свободу. При этом Беттина исходит из права на самоопределение наций, отказываясь от исторического обоснования правовых притязаний. Занимаясь польской проблемой, она приходит к важному выводу, что национальный вопрос неотделим от социального. Будущее Польши, считает она, может быть решено только самим народом. Ибо реакция объединяется через головы наций, и победа ее над Польшей означала бы поражение революционных сил в собственной стране.

Эта брошюра вышла без имени автора в дни, когда Берлин был на осадном положении. (Для обмана цензуры на ней даже стояло посвящение Беттине. Позже это было использовано, чтобы оспаривать авторство Беттины.) [14]

Разочарованная ходом революционных событий, Беттина выпустила в 1852 г. свою последнюю книгу «Разговоры с демонами», («Gespräche mit Dämonen»), названную ею второй частью «Королевской книги». Это свидетельство того, что ее идеи периода общественного подъема в канун революции 1848 года продолжали развиваться и в годы реакции. Здесь Беттина более точно формулирует мысли о социальных отношениях, здесь она наконец отказывается от иллюзий в отношении короля. Но, несмотря на все это, на книге лежит печать смирения, характерного для послереволюционной фазы.

Движущей силой деятельности и творчества Беттины Брентано-Арним было ее социальное чувство. В юные годы она восприняла опыт и идеи эпохи Просвещения, когда казалось, что личность представляет собой силу, способную преобразовать неразумные отношения. Исполненная отваги, она переступила границы своего круга и стала на сторону будущего. Она не поднялась до высших открытий своей эпохи. Ее эмоционально-эмпирического познания было уже недостаточно в то время, когда надо было исследовать закономерности исторического развития. Ее кругозор был ограничен общественной отсталостью Германии, частично она оставалась во власти утопий прошлого столетия. Большая часть творчества Беттины имеет эпистолярный характер — излюбленная тогда субъективная форма беседы. Другая часть — «Королевские книги» не обрела художе-

---

[13] См.: «Bettina von Arnim und Polen». Mit einer Einführung von J. Kuczinski, 1949; Bettina von Arnims Polenbroschüre. Hrsg. von U. Püschel, 1954.

[14] См.: Otto Mallon. Zu Bettina von Arnims Berliner politischen Schriften.— In: «Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte», Bd. 45. Berlin, 1933, S. 150 ff; Ursula Püschel. Bettina von Arnims Polenbroschüre. Berlin, 1954.

ственной законченности и содержала как бы материалы для газеты. Но сила ее произведений в молодой свежести и — при всех блужданиях в пути — в ясно осознанной цели освобождения человека [15].

АЛЕКСИС

Виллибальд Алексис (Willibald Alexis) — псевдоним Георга Вильгельма Генриха Херинга (Georg Wilhelm Heinrich Häring, 1798—1871). Алексис сыграл заметную роль в развитии немецкого исторического и бытового романа.

Сын чиновника, воспитанный в традициях прусского патриотизма и вместе с тем в духе либеральных иллюзий 10-х годов, Алексис вступил добровольцем в армию и стал участником последних боев 1815 г. Пребывание в армии, в которой жили и воспоминания о всей эпопее наполеоновских войн, и либеральные надежды на будущее, дало Алексису богатый жизненный материал, который в дальнейшем нашел место в его романах.

После окончания войны Алексис учился в Берлине и Бреславле, желая стать юристом. Прослужив, по семейной традиции, несколько лет на коронной прусской службе, Алексис вышел в отставку и занялся литературной деятельностью. В течение долгих лет он был активным сотрудником периодической прессы, редактировал и издавал литературные журналы и альманахи. Особенно известна его деятельность в качестве редактора журнала «Прямодушный» («Der Freimütige»), одного из органов немецкой либеральной оппозиции. Однако даже весьма умеренный либерализм Алексиса навлек на него гнев прусского короля Фридриха Вильгельма IV, который раздраженно отозвался о деятельности Алексиса — Херинга. Алексис был не на шутку испуган королевским окриком и в дальнейшем воздерживался от высказываний по вопросам политики.

Не поняв сущности революционных событий 1848 года, Алексис все же сделал попытку вернуться к общественной жизни: в 1849 г. он даже редактировал такой влиятельный буржуазный орган, как «Фоссова газета» («Vossische Zeitung»). Деятельность Алексиса оборвалась в конце 1850-х годов — писатель тяжко заболел и уже не возвращался к литературному труду.

Немецкое буржуазное литературоведение охотно называет Алексиса «немецким Вальтером Скоттом» и видит в нем создателя немецкого исторического романа. Действительно, в молодые годы Алексис находился под сильнейшим влиянием великого шотландского романиста. Свои первые романы — «Валладмор» («Valladmor», 1824) и «Замок Авалон» («Schloss Avalon», 1827) он даже выдавал за «свободную переработку» произведений Вальтера Скотта. Вслед за этими несамостоятельными и слабыми произведениями, которые имели очень мало общего с романами Скотта, появился первый значительный исторический роман Алексиса — «Кабанис» («Cabanis», 1832). В нем Алексис показал себя не только отличным знатоком эпохи Фридриха II, но и самостоятельным художником-реалистом, способным создавать живые портреты исторических личностей, далекие от шаблона (в частности, таков портрет самого Фридриха II, свободный от националистического преклонения перед «старым Фрицем»), и, что особенно важно, передать общий характер изображаемого времени.

---

[15] О связях Беттины с русскими писателями см.: T. P. Den. Bettina von Arnim und Russland.— «Zeitschrift für Slawistik». βd. IV. Berlin, 1959, См. также: В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. М., 1965 (Указатель имен).

Уже для этого романа характерно излюбленное Алексисом сочетание исторического материала и бытописи, нередко окрашенной юмором.

В 30-х годах выходят сборники новелл Алексиса («Gesammelte Novellen», 1832, и «Neue Novellen», 1836). Как новеллист Алексис резко отличается от романтиков: в его понимании новелла — нередко нравоучительная или забавная история, анекдот, несколько оттушеванный и расширенный за счет изображения среды и обстановки. Новеллы Алексиса были рассчитаны на широкие и невзыскательные читательские круги. Уже в них сказывается тяготение Алексиса к занимательной и поучительной литературе — к жанрам, в которых он позже весьма успешно подвизался. Вместе с тем, примечателен широкий социальный диапазон новеллистики Алексиса, живописующей события из жизни самых различных слоев немецкого общества. Сказались в новелле Алексиса и навыки журналиста, обладающего большим запасом наблюдений над жизнью и владеющего живым пером.

Расцвет деятельности Алексиса — 40-е годы. В это время выходят его романы и повести: «Роланд Берлинский» («Der Roland von Berlin», 1840), «Лжевольдемар» («Der falsche Woldemar», 1842), «Штаны господина фон Бредова» («Die Hosen des Herrn von Bredow», 1846). Именно эти произведения Алексиса обеспечили ему широкую известность. События, изображенные в произведениях Алексиса, развертываются на исходе средних веков или в эпоху Реформации в Бранденбурге среди характерного пейзажа старой Марки, в описании которого Алексис показал себя подлинным мастером, влюбленным в этот край.

Алексиса привлекает тема борьбы новых общественных сил и новых идей против косности и феодального произвола. С острой иронией изображена на страницах его книг жизнь старых юнкерских гнезд («Штаны господина фон Бредова»). Созданные им типы немецкой феодальной среды написаны сочными красками. Рыцари-разбойники, их друзья и враги, их жены представлены как живое воплощение эпохи. Это зрелище грязное и кровавое, нередко нелепое и безобразное до смешного. Алексис далек от идеализации рыцарского быта. Он высмеивает косность, алчность, вероломство, заносчивость бранденбургской знати. Иными предстают простые люди — слуги, крепостные, ремесленники. Их быт Алексис изображает с любовью и знанием народной жизни. Самая привлекательная фигура среди богатой галереи образов старого бранденбургского общества, созданной Алексисом,— берлинский бургомистр, дерзающий перечить самому курфюрсту Иоахиму, воплощающему в себе деспотизм и упрямую консервативность бранденбургских юнкеров («Роланд Берлинский»).

Хотя события революции 1848 года и не отражены в произведениях Алексиса и сам он, как уже было сказано выше, остался в стороне от общественной борьбы тех лет, несомненно, что после 1848 г. его творчество приобретает новое направление. Писатель обращается уже не к далекому прошлому своей родины, а к сравнительно недавним и еще животрепещущим событиям прусской и немецкой истории, о которых до 1848 г. говорить в литературе можно было только обиняком или в сугубо официальном духе, не допускавшем критики прусского двора.

В 1852 г. выходит наиболее значительный роман Алексиса «Спокойствие — первый гражданский долг» («Ruhe ist die erste Bürgerpflicht»). Это широкая картина жизни прусской столицы накануне Иенского разгрома. Алексис показывает быт и нравы высшей знати, чиновных и бюргерских кругов; пытается указать на растущие общественные противоречия, на недовольство, царящее в народе. В романе Алексиса много правды, особенно в изображении застойной жизни Берлина. Верхушка берлинского общества все еще прислушивается к отголоскам прошлого — воспоминаниям эпохи Фридриха II, не умеет ориентироваться в новой расста-

новке сил, сложившейся в Европе после Французской революции. Алексис рассказывает и о том, как меняется характер столичного общества, как в нем, наряду со старыми прусскими фамилиями, находят себе место авантюристы и дельцы, как все большую роль начинают играть в салонах деньги, а знать все еще делает вид, что главное для нее — незапятнанное происхождение, гербовник. Между тем подкрадывается час неминуемой расплаты — близится крах старого прусского государства. Однако «спокойствие» — прежде всего, в нем истинная «гражданская добродетель», как иронически говорит Алексис. Это «спокойствие» означает на самом деле застой, отсталость, ведущие страну к поражению и закабалению. В светскую хронику жизни Берлина умело введена сложная интрига, делающая роман Алексиса занимательным и напряженным.

По тематике и манере письма к этому произведению близок и роман «Изегрим» («Isegrimm», 1854), относящийся, наравне со «Спокойствием», к лучшим произведениям Алексиса.

Оба романа, посвященные недавнему прошлому Германии, связаны многими нитями с немецкой действительностью 50-х годов. Критический аспект изображения, ироническая манера, в которой показан берлинский свет и правящие круги Пруссии, известное, хотя и очень осторожное, противопоставление народа аристократии и высшему бюргерству в какой-то мере связывали Алексиса с подъемом реалистического направления в 50-х годах, которое обозначено выдвижением Т. Шторма, В. Раабе, а в швейцарской литературе — Г.Келлера.

Романы 50-х годов дали основания некоторым литературоведам считать Алексиса предшественником крупнейшего немецкого реалиста конца XIX в. Т. Фонтане. Однако ни сближение Алексиса с В. Скоттом, ни указание на мнимую близость к Фонтане не выдерживают серьезной критики. Даже в лучших своих средневековых романах и повестях Алексис не поднимался до народности и глубины В. Скотта, до уровня его историзма, не говоря о художественном таланте Скотта. Столь же далеки романы Алексиса о 1800-х годах от яркого реализма исторических произведений Т. Фонтане. Сопоставление возможно, пожалуй, только по сходству тематики, поскольку в повести Т. Фонтане «Шах фон Вутенов» и в романе «Перед бурей» действие разыгрывается тоже в Марке и Берлине и тоже в годы наполеоновских войн. Общим с Фонтане является стремление к точности фактической основы повествования, специфическое для Алексиса сочетание исторического повествования с бытовым, дающее простор характерному юмору писателя, острая сюжетность, самобытная манера литературного портрета, отличающаяся от романтической манеры сознательной сниженностью стиля. (О творчестве Т. Фонтане см. т. IV «Истории немецкой литературы».)

Богат и разнообразен язык Алексиса, нередко смелого в применении новых языковых средств (диалектальные выражения, язык позднего средневековья и XVII в.). Писатель удачно решает задачу сочетания архаизмов и современного повествовательного стиля в романах о средневековой Германии. Живость его романов о более поздней эпохе в значительной мере объясняется языком, в котором широко представлены различные оттенки — от жеманного и мертвого французского жаргона аристократических салонов и ломаного французского, на котором изъясняются для важности бюргеры, до берлинского диалекта с его характерными особенностями.

При всех художественных заслугах Алексиса едва ли можно спорить с тем, что зарождение и развитие исторического романа в немецкой литературе XIX в. шло не от него, а от В. Гауфа (роман «Лихтенштейн»), Клейста (повесть «Михаэль Кольхаас») и исторической драмы Гете и Шиллера. Проза Алексиса — один из путей развития исторического

жанра в середине века, но, конечно, далеко не единственный; другими путями шли Раабе, Швейхель, Шторм.

Последний роман Алексиса «Доротея» («Dorothee», 1865 г.) свидетельствовал об упадке его дарования. Это слабая и плоская попытка изобразить прусское общество XVII в. в пору возвышения Бранденбурга, превращавшегося в крупную самостоятельную державу. Алексис, изменив тем взглядам, которые были выражены в романе «Кабанис», выступил теперь в духе прусской официальной легенды о «великом курфюрсте» Фридрихе Вильгельме.

Характерно, что Алексис, создавая произведения, бесспорно имевшие свои достоинства, в то же время не гнушался фабрикацией чтива, заведомо далекого от какой-либо художественности. Вместе с Хитцигом, предприимчивым берлинским литератором, другом Шамиссо, Алексис в 40-х годах издавал серию детективных брошюр (до 1862 г. вышло тридцать шесть названий), описывающих особенно сенсационные преступления и историю их раскрытия. Эти брошюры, а также серия биографий великих людей, написанная по заказу книготорговцев-дельцов (особенно известен биографический очерк «Friedericus rex, король и господин», весьма отличающийся от «Кабаниса» в изображении Фридриха II), включают Алексиса в широкий круг немецких литераторов середины века, поставлявших развлекательную литературу, рассчитанную на мещанские читательские круги.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

МАРКС, ЭНГЕЛЬС И ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРЫ

В 40-х годах XIX в. центр мирового революционного движения переместился в Германию. Это сильнейшим образом повлияло на развитие передовой немецкой культуры, давшей миру основоположников марксизма.

Деятельность Маркса и Энгельса — вождей рабочего класса — знаменовала собою переворот во всех областях человеческой культуры и науки.

Марксистский метод стал основой прогрессивной науки в любой области — включая и науку о литературе и литературную критику. Наряду с общетеоретическими положениями марксизма, взгляды Маркса и Энгельса на развитие искусства от античности до XIX в., их концепция реализма и другие мысли, высказанные в их трудах и переписке, имеют основополагающее значение для литературоведения, для борьбы за развитие передового искусства, служащего народным массам.

На основе общественных и эстетических взглядов Маркса и Энгельса в новых условиях, в эпоху империалистических войн и пролетарских революций, начала развиваться эстетика социалистического реализма — передового искусства наших дней.

Открытия, сделанные Марксом и Энгельсом в области законов развития общества и в теории познания, позволили им вскрыть закономерности развития идеологических процессов, закономерности развития искусства. В свете материалистической диалектики история человечества и его культура впервые предстали в подлинном виде.

Анализируя специфику различных областей искусства, классики марксизма видели его в развитии, раскрывали сложные отношения, связывающие искусство с общественными явлениями данной эпохи, с их экономическими основами.

Гомеровский эпос и античное искусство, проблемы народного творчества, великий подъем европейской культуры в эпоху Возрождения, литература Просвещения и острейшие вопросы развития мировой литературы XIX в.— все это находит отражение в работах Маркса и Энгельса, с горячим интересом относившихся к каждому значительному факту в истории культуры.

Основоположники марксизма учили рабочий класс видеть в мировой культуре свое достояние, сохранять и приумножать которое призваны все трудящиеся. Маркс и Энгельс убедительно показали, что искусство не только средство познания действительности, но и орудие борьбы за ее изменение. В оценке произведений искусства и литературы они учитывали задачи, вставшие перед рабочим классом, призванным создать новое общество, свободное от эксплуатации человека человеком.

Гениальные мыслители, Маркс и Энгельс сами были одаренными художниками слова. Их прогнозы и обобщения нередко облекались в образную форму. Они часто обращались к народному творчеству, поэзии Гомера, Шекспира, Гете, к Бальзаку, к поэтам и писателям современности. Маркс

и Энгельс в совершенстве владели неисчерпаемыми богатствами немецкого языка. Произведения Маркса и Энгельса были и остаются непревзойденным образцом партийной литературы, могучего революционного стиля.

Пламенный в призывах к борьбе против капитала, величественный в описании этой борьбы, их стиль становится убийственно сатирическим в изображении правящих классов, в разоблачении врагов. Вместе с тем сколько тепла и задушевности, сколько глубоко дружеского чувства раскрывается в письмах Маркса и Энгельса к друзьям, в их отзывах о дорогих им людях.

Богатство стиля классиков марксизма воплощает диалектику их мысли, помогает понять сложность явлений, о которых говорят Маркс и Энгельс: их творчество вобрало в себя лучшие традиции немецкой литературы и публицистики — и продолжило их в свете коммунистических идей. Ленин упоминает о «ярком и правдивом» изображении бедствий рабочего класса у Энгельса [1]. «Мастером сравнений» называл Маркса Ф. Меринг. В ряде работ советских ученых о Марксе и Энгельсе показана художественная одаренность основоположников марксизма [2].

В молодости и Маркс, и Энгельс пробовали свои силы в области художественного творчества. В 30-х годах Маркс писал пылкие стихи, искренно и ярко выражавшие его чувства; он долго работал над сатирическим романом «Скорпион и Феликс», высмеивавшим убожество немецкого мещанского общества. Молодой Энгельс, наряду с поэтическими опытами, увлекался жанром путевого очерка, распространенным в те годы в немецкой литературе. Примером мастерства Энгельса-художника может служить его очерк «Родина Зигфрида», глубоко поэтичный и вместе с тем острополитический, обращенный к передовой немецкой молодежи конца 30-х годов. Дети Маркса вспоминали о том, как позже, в Лондоне, Маркс развлекал их чудесными сказками, которые он сам для них придумывал. Творческая одаренность Маркса и Энгельса способствовала их сближению с Гейне, Фрейлигратом, Веертом. Тесная связь с художественной литературой, острое ощущение ее специфики помогало Марксу и Энгельсу быть особенно точными в определении сложнейших вопросов развития современной им литературы.

Эстетические воззрения Маркса и Энгельса, их взгляды на искусство и литературу [3] складывались постепенно, отражая общий характер их развития.

Художественная литература, ее состояние в Германии и Европе, ее история и перспективы ее развития интересовали Маркса и Энгельса уже в конце 30-х годов, когда Маркс был студентом Боннского, а затем Берлинского университета, а Энгельс, выйдя из гимназии, служил в одной из торговых фирм в Бремене. Многое во взглядах и интересах молодых людей уже тогда — задолго до их знакомства — сближало их. «По взглядам своим Маркс был еще тогда гегельянцем-идеалистом»,— писал Ленин [4],— отмечая, однако, что юный Маркс «примыкал» к кружку «левых гегельянцев» Бруно Бауэра, которые стремились делать из философии Гегеля атеистические и революционные выводы. Последователем Гегеля в то время был и Энгельс [5].

---

[1] В. И. Ленин. Фридрих Энгельс.— Сочинения, т. 2, стр. 9.

[2] См.: например: А. И. Белецкий. К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы. М. 1934; Е. А. Степанова. Фридрих Энгельс. М., 1956.

[3] Эти проблемы освещены в кн.: Г. М. Фридлендер. К. Маркс, Ф. Энгельс и вопросы литературы. М.— Л., 1963.

[4] В. И. Ленин. Карл Маркс.— Сочинения, т. 21, стр. 30.

[5] Характеристика литературных интересов молодого Маркса дана в кн.: М. Лифшиц. К вопросу о взглядах Маркса на искусство. М.— Л., 1933.

Карл Маркс

Рисунок Н. Жукова

Заметен усиленный интерес Маркса к античной проблематике. Среди университетских курсов, посещавшихся Марксом, следует отметить курс Августа Вильгельма Шлегеля о древнегреческой литературе, лекции Велькера по мифологии и Геннерта — об Эврипиде. Большой интерес проявлял Маркс также и к немецкому народному творчеству. Он составил для своей невесты Женни фон Вестфален рукописный сборник народных немецких песен.

Поэтические опыты говорят о близости молодого Маркса к литературе немецкого романтизма. В один из романтических журналов, в «Немецкий альманах муз», издаваемый Шамиссо, Маркс посылал свои стихи. Близки к прогрессивному немецкому романтизму и опыты молодого Энгельса, о чем свидетельствует его стихотворение «Бедуины» и «Рассказ о морских разбойниках», проникнутый сочувствием к освободительной борьбе греческого народа [6].

Молодой Энгельс выражал восхищение деятельностью Берне, восторженно отзывался о писателях «Молодой Германии», прежде всего о Карле Гуцкове. В журнале «Немецкий телеграф», основанном Гуцковым, Энгельс публиковал свои первые литературные опыты — среди них и «Письма из Вупперталя», с их резко сатирической характеристикой застойной мещанской жизни. В том же журнале в 1839 г. Энгельс напечатал статью «Немецкие народные книги», содержащую глубокий анализ немецкой литературы XVI в.

На рубеже 30—40-х годов, когда Маркс усиленно занимается философией, Энгельс в журнале «Немецкий телеграф» печатает ряд статей по вопросам современной немецкой литературы. Опираясь на опыт передовой критики — на опыт Берне и Гейне,— молодой Энгельс вырабатывает свой подход к вопросам литературы; в его статьях чувствуется уверенность в том, что немецкая литература переживает переломный момент своего развития, движения к важным новым целям — общественным и эстетическим. В. Махачкова указывает на глубокий интерес Энгельса к проблеме народности и патриотизма: патриотической Энгельс считал литературу прогрессивного содержания, обладающую воспитывающим воздействием, но без всяких уступок поверхностной тенденциозности и политической фразе.

Юношеская восторженность суждений молодого Энгельса сменяется критическим взглядом на немецкую литературу в том же 1839 г. В основном высказывания Энгельса — как и Маркса в те же годы — направлены против реакционного романтизма. В критике «Молодой Германии» чувствуется стремление Энгельса раскрыть связь писателей этой группы с настроениями немецкого либерализма. В статье «Платен» (1840) Энгельс, не без сочувствия упоминая о Шамиссо, Иммермане, Платене, упрекает их в недостаточной правдивости, в рефлектировании, которым подменяют они изображение действительности. Платен, по ироническому замечанию Энгельса, принял «продукт своего рассудка за поэзию» [7].

В статьях 1841 г. «Эрнст Мориц Арндт» и «Воспоминания Иммермана» Энгельс выступил с важными обобщающими мыслями о путях развития немецкой литературы. Творчество Арндта Энгельс рассматривает в тесной связи с событиями 1807—1813 гг. Энгельс осудил шовинистические выпады Арндта и тех немецких писателей-националистов, которые затем использовали эту наиболее слабую сторону произведений Арндта. Энгельс обру-

---

[6] Литературная деятельность молодого Энгельса, эволюция его взглядов, его связи с современными немецкими поэтами и писателями вплоть до первой поездки Энгельса в Англию освещены в работе чешской исследовательницы В. Махачковой «Молодой Энгельс и литература» (V. Macháčkova. Der junge Engels und die Literatur. Berlin, 1961).

[7] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II, стр. 45 (изд. 1931 г.).

шивается на национализм, видя в нем одно из самых опасных явлений немецкой идеологии. В той же статье он выступает в защиту Берне и младогегельянцев, в которых он тогда видел представителей передовой немецкой культуры. В статье «Воспоминания Иммермана» эволюция этого писателя представляется как путь от романтизма к более конкретному изображению немецкой действительности, к раскрытию ее противоречий.

Неудовлетворенность писателями «Молодой Германии» ясно чувствуется в статье «Александр Юнг. „Лекции о современной литературе немцев"», появившейся в 1842 г. К этому времени Энгельс уже порвал с Карлом Гуцковым: Гуцкова не устраивала самостоятельность суждений Энгельса, а Энгельс возмущался бесцеремонной правкой, которой пытался подвергать Гуцков его статьи. Но основа расхождения с Гуцковым была глубока и принципиальна. Статья «Александр Юнг. «Лекции о современной литературе немцев"» — пример соединения литературной критики и научного историко-литературного анализа. Поводом для написания статьи послужила книга провинциального немецкого ученого А. Юнга «Лекции о современной литературе немцев» (1842). Критикуя Юнга, Энгельс выступал против оторванности от жизни, характерной для немецких буржуазных литературоведов.

Энгельс упрекает Юнга за субъективизм и односторонность. Многословным тирадам Юнга он противопоставляет четкую характеристику «Молодой Германии» как направления, отражающего противоречивость либеральной буржуазии.

Считая, что Юнг преувеличивает значение «Молодой Германии», Энгельс критикует его и за невнимание к важным литературным явлениям современности, к творчеству Грюна, Ленау, Фрейлиграта, Гервега. Особое место в статье Энгельса занимает вопрос о Берне. Автор считает, что Берне нельзя отождествлять с «Молодой Германией», называет его «знаменосцем немецкой свободы» [8] и отмечает, что Берне *«по своей натуре был республиканцем»*. Отделяя Берне от этой группы литераторов, Энгельс высказывает мысль о том, что его непосредственность и здоровые воззрения были «практической стороной того, что́ Гегель имел в виду, по крайней мере, теоретически» [9]. В этой фразе, изложенной эзоповым языком, трудно не увидеть намек на революционную тенденцию произведений Берне. Статья об А. Юнге содержит некоторую недооценку Гейне, который тогда представлялся Энгельсу политически индифферентным. Особенно резко относится Энгельс к тем средствам, которыми не гнушался Гейне в своей полемике с Берне.

В статье о Юнге Энгельс ставит вопрос о путях дальнейшего развития передовой немецкой литературы, передовой немецкой мысли. В этой статье отразились складывающиеся революционно-демократические взгляды молодого Энгельса.

В то же время — на рубеже 30—40-х годов — идет формирование революционно-демократических взглядов Маркса. Примечателен тот факт, что в 1842 г. оба революционных борца выступают, еще не зная друг друга, по вопросу о свободе печати.

С апреля 1842 г. Маркс сотрудничает в «Рейнской газете», выходящей в Кельне. В октябре 1842 г. он приехал в этот город и стал редактором «Рейнской газеты».

С этого времени она приобретает все более отчетливый политический характер, становится газетой немецкой революционной демократии. За

---

[8] Ф. Энгельс. Александр Юнг. «Лекции о современной литературе немцев».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 479, 478.

[9] Там же, стр. 478.

зимние месяцы 1842—1843 гг. Маркс проделал огромную работу. Он привлек новых талантливых сотрудников, стремился изменить весь характер газеты — начиная от передовиц, которые он писал сам. Редактируя материалы газеты, Маркс боролся за их принципиальное единство. Статьи Маркса, напечатанные в «Рейнской газете», были посвящены насущным вопросам жизни рейнских областей, защищали интересы трудящихся. Вместе с тем в этих статьях Маркс ставил общегерманские проблемы, звал читателя к борьбе за демократическое объединение Германии.

Среди работ Маркса, относящихся к этому времени, особое значение имеет статья «Дебаты о свободе печати», явившаяся откликом на обсуждение этого вопроса на заседаниях шестого рейнского ландтага 1842 г., и «Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции». «Свободная печать,— писал Маркс в статье «Дебаты о свободе печати»,— это зоркое око народного духа, воплощенное доверие народа к самому себе, говорящие узы, соединяющие отдельную личность с государством и с целым миром; она — воплотившаяся культура... Свободная печать — это откровенная исповедь народа перед самим собой, а чистосердечное признание, как известно, спасительно» [10]. Маркс подчеркивал, что свободная печать — средство пропаганды передовых взглядов. Слова Маркса о литературе, служащей «духовным зеркалом», в котором «народ видит самого себя» [11], выражали веру Маркса в перспективы передовой литературы. Ей посвящены те замечательные строки работы, в которых Маркс показал наличие борющихся направлений в немецкой культуре.

Маркс резко выступил против литературы, служащей интересам дворянской и филистерской Германии, против писателей, которых официальная немецкая идеология считала и называла «компетентными». «Если немец оглянется назад, на свою историю,— писал Маркс,— то *одну* из главных причин своего медленного политического развития, а также и жалкого состояния литературы до Лессинга, он увидит в *„компетентных писателях“*». Они, с точки зрения Маркса, «стали между народом и духом, между жизнью и наукой, между свободой и человеком» [12]. «Некомпетентные» писатели создали немецкую литературу,— утверждал Маркс,— «*Готшед* и *Лессинг* — выбирайте же между „компетентным“ и „некомпетентным“ автором!» [13] Маркс и Энгельс поддерживали писателей, которые были подлинными представителями передовой немецкой литературы. Основным критерием ценности такой литературы служит польза, приносимая народу, борющемуся за свое освобождение.

Так в статье «Дебаты о свободе печати» намечаются «зачатки учения о партийности в литературе» [14].

В январе 1843 г. «Рейнская газета» была запрещена. Полный решимости продолжать борьбу, Маркс уехал в Париж. Там в сотрудничестве с А. Руге он начал готовить издание нового печатного органа передовой немецкой мысли — «Немецко-французского ежегодника». В первой книге этого журнала были помещены новые работы Маркса, подвергшие принципиальной критике позицию Гегеля и младогегельянцев. Среди них была статья Маркса «К критике гегелевской философии права». Обобщающее значение этой работы заключается в том, что Маркс выступил не только с критикой немецкой действительности и философии, но и дал анализ развития капитализма в других, более развитых странах мира. Он с жаром изучал политическую экономию, историю Франции.

---

[10] К. Маркс. Дебаты о свободе печати.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 65—66.

[11] Там же, стр. 66.

[12] Там же, стр. 80.

[13] Там же.

[14] См. М. Лифшиц. К вопросу о взглядах Маркса на искусство, стр. 61.

Летом 1844 г. к нему присоединился Энгельс, обогащенный изучением развития английского капитализма, жизни и борьбы английского рабочего класса и английской политической экономии. Сблизившись с Марксом, Энгельс вместе с ним принял горячее участие в жизни революционных групп Парижа. Борясь против различных теорий мелкобуржуазного социализма, Маркс и Энгельс «выработали ... теорию и тактику революционного *пролетарского социализма* или коммунизма (марксизма)» [15]. Так в борьбе сложилось и окрепло содружество основоположников научного социализма.

В работах Маркса и Энгельса, относящихся к 1843—1844 гг., проблема рабочего класса и его революционной тактики выдвигается на первое место. Особенно важна книга «Святое семейство, или Критика критической критики», направленная против младогегельянской группировки немецких писателей, возглавлявшейся братьями Бауэрами. Ленин подчеркивал боевой характер этой книги [16].

В свете общей направленности «Святого семейства» надо рассматривать разделы работ, посвященных вопросам литературы и критики,— разбору романа французского писателя Эжена Сю (1804—1857) «Парижские тайны» и анализу критической статьи соратника братьев Бауэров Ф. Цехлинского. Под псевдонимом Шелиги Цехлинский выступил во «Всеобщей литературной газете» Бруно Бауэра с восторженной статьей об Э. Сю и его романе.

Для Э. Сю характерен интерес к острым социальным вопросам, к изображению язв капитализма. Социальная тематика произведений Сю дала основание Энгельсу несколько ранее, в начале 1844 г., отметить Сю среди группы писателей — авторов западноевропейского социального романа той поры (в статье «Движение на континенте»). В этой статье Энгельс говорил о «полной революции» в области западноевропейского романа 30—40-х годов, которая заключалась в резко выраженном интересе к положению «низших сословий», «неимущих вообще». «...Место королей и принцев» в романах Э. Сю, Ж. Санд, Диккенса, отмечает Энгельс, «в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов» [17]. Энгельс видит в этих романах «знамение времени», отклик литературы на обострение социальных противоречий.

Позже Сю создал произведения, дающие картину вековой борьбы угнетенных масс против эксплуататоров, но в начале 40-х годов писателю было присуще поверхностное, буржуазно-филантропическое отношение к рабочему классу. Искусно строя сюжет «Парижских тайн», включая в него внешне эффектные описания нищеты и страданий народных масс, Сю — субъективно не желая этого — по существу спекулировал на модной теме, использовал растущий в буржуазном обществе интерес к «рабочему вопросу», который становился все более актуальной проблемой, тревожившей господствующие классы Европы.

В романе Эжена Сю «Парижские тайны» есть немало персонажей, которые должны, по его замыслу, изображать «людей из народа». Но эти персонажи фальшивы. Они создавали ложное представление о рабочем классе и о трудовом люде. Фальшива была и общая тенденция романа, взывавшая к буржуазной филантропии, проповедовавшая примирение классов на основе медленного улучшения жизни рабочих, осуществляемого

---

[15] В. И. Ленин. К. Маркс.— Сочинения, т. 21, стр. 32.
[16] См. В. И. Ленин. Фридрих Энгельс.— Сочинения, т. 2, стр. 9.
[17] Ф. Энгельс. Движение на континенте.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 542.

Neue

Rheinische Zeitung

Organ der Demokratie.

№ 301. Köln, Samstag, den 19. Mai 1849.

Abschiedswort der Neuen Rheinischen Zeitung.

Wir schließen heute unser Blatt. Wir haben unsere Ansicht über die nächste Phase der Bewegung schon oft genug ausgesprochen. Wir haben sie auch in unserer letzten Nummer ausgesprochen. Wir brauchen unsere Ansicht nicht zu wiederholen. Wir haben nur eine Stimme zu geben, wenn es gilt, die Ehre, die Würde, die Existenz unserer Redaktion zu wahren.

Wir haben unsere

«сверху». В растянутом многотомном романе Э. Сю не было недостатка в самых фантастических натяжках, вымышленных ситуациях, далеких от правды. Однако роман Сю был восторженно встречен «Всеобщей литературной газетой» Бауэров. Поэтому статья Цехлинского — Шелиги, превозносившая «Парижские тайны», стала невольным саморазоблачением Бауэров и всей их группы: приветствуя роман Сю, они тем самым выдали свое подлинное отношение к рабочему классу. Маркс воспользовался этим моментом, удобным для того, чтобы продемонстрировать буржуазную сущность позиции Бауэров и их газеты. Беспощадно расправившись с Шелигой, раскрыв реакционный мещанский характер его высокопарной болтовни, Маркс показал пример принципиальной полемики с буржуазной прессой и литературной критикой. Маркс продемонстрировал недобросовестность Шелиги как критика, приписывающего Сю — в угоду своим целям — такие мысли, каких не было у французского романиста [18]. Анализируя роман, Маркс отмечает: Сю неспособен дать правдивое отражение «контрастов окружающей жизни» [19], противоречия французской действительности выступают в его романе в искаженном виде. Поступки героев романа мотивированы чаще всего совершенно неправдоподобно. Ложному гуманизму, взывающему к буржуазной филантропии, Маркс противопоставляет в «Святом семействе» идею «реального гуманизма», в основе которого лежит воинствующее материалистическое мировоззрение. В центре внимания реального гуманизма — «*действительный индивидуальный человек*» [20], о подлинном благе которого заботятся Маркс и Энгельс. Так была сформулирована идея «реального гуманизма», пролетарской гуманности, которая углубила и подняла на принципиально новую ступень понимание гуманизма. На эту важную идею «Святого семейства» указывает Ленин, разбирая труд Маркса и Энгельса: «Во имя действительной человеческой личности — рабочего, попираемого господствующими классами и государством, они требуют не созерцания, а борьбы за лучшее устройство общества» [21]. Идея пролетарского гуманизма легла в основу возникающей социалистической эстетики Маркса и Энгельса, развивалась в их взглядах на искусство.

Изучение опыта революционных движений и процесса зарождения элементов демократической и социалистической культуры во Франции и в Англии помогли Марксу и Энгельсу глубже, диалектичнее оценить характер и перспективы рабочего движения в Германии, определить значение некоторых произведений немецкой научной и художественной литературы, отражавших рост и активизацию немецкого пролетариата. Маркс в «Критических заметках к статье „Пруссака“» (1844), резко осуждая немецкую политическую систему, указал на растущее общественное значение немецкого рабочего класса, на ту роль, которую он играет в политической жизни Германии, заставляя даже буржуазную прессу постоянно затрагивать острейшие политические вопросы, о которых она до тех пор трусливо молчала, а теперь вынуждена была говорить под давлением углублявшихся общественных противоречий. Маркс противопоставляет «банальной и трусливой посредственности немецкой политической литературы» — он имеет в виду литературу буржуазную — книгу «Гарантии гармонии и свободы» Вильгельма Вейтлинга. В ней Маркс видел «блестя-

[18] Почти одновременно с разбором романа Э. Сю в «Святом семействе» появилась замечательная статья Белинского «Парижские тайны» Э. Сю (1844) — одна из лучших работ великого русского критика, содержавшая верную и страстную оценку этого произведения. Важный вопрос о соотношении взглядов Маркса и Белинского на Э. Сю рассмотрен в работе А. Ф. Иващенко «Социальный роман Э. Сю в оценке Маркса и Белинского».— «Вестник АН СССР», 1948, № 6.

[19] К. Маркс и Ф. Энгельс. Святое семейство.— Сочинения, т. 2, стр. 68.

[20] Там же, стр. 7.

[21] В. И. Ленин. Фридрих Энгельс.— Сочинения, т. 2, стр. 9.

щий литературный дебют немецких рабочих» [22]. Маркс отмечал, что книга Вейтлинга — одного из представителей утопического уравнительного коммунизма в Германии — хотя и обладает характерными для этого течения недостатками, но является замечательным началом развивающейся немецкой рабочей мысли. Это «гигантские *детские башмаки* пролетариата»,— как образно выразился Маркс. Для Маркса Вейтлинг — представитель могучего развивающегося класса, за которым будущее истории. Маркс пророчески утверждал, что «немецкий пролетариат является *теоретиком* европейского пролетариата» [23]. В той же работе Маркс, анализируя произведение неизвестного автора, рожденное движением силезских ткачей (1843 г.),— песню «Кровавая расправа», проникнутую ненавистью к «обществу частной собственности» [24], дает определение пролетарской сущности поэзии рабочего класса, отличающей ее от всех других произведений передовой политической поэзии XIX в. и свидетельствующей о ее принципиальном новаторстве. Эта «песнь ткачей», по мнению Маркса,— не только отражение противоречий между трудом и капиталом, но и призыв к борьбе против буржуазного общества.

Внимательно следили Маркс и Энгельс за развитием культуры рабочего класса в других странах. Уже в «Письмах из Лондона» Энгельс, отрицательно оценивая состояние английской буржуазной литературы, говорил о возникающей культуре рабочего класса, о том, с какой жадностью осваивают английские рабочие подлинные культурные ценности, находящиеся в забвении и пренебрежении у буржуазии. В 1845 г. вышла классическая работа Энгельса «Положение рабочего класса в Англии», замечательная как глубиной научного анализа, так и художественной силой изображения страданий и борьбы английского пролетариата.

В мужественной и правдивой книге Энгельса немало внимания уделено вопросам культуры, вопросам литературы. Говоря о состоянии английского общества, Энгельс уже в этой работе приходит к замечательной мысли о существовании двух наций в одной буржуазной нации. «. . .Крупная промышленность разделила англичан на две различные нации»,— пишет он [25]. Энгельс отмечает значительные успехи пролетариата в деле самообразования; среди любимых писателей английского пролетариата Энгельс называет Шелли и Байрона. Он утверждает, что оба великих поэта «имеют больше всего читателей среди рабочих; буржуа держат у себя только так называемые «семейные издания», выхолощенные и приспособленные к современной лицемерной морали» [26]. Энгельс указал на широкую литературную деятельность чартистов. Многих чартистов-литераторов Энгельс знал лично, цитировал стихи одного из них — Э. Мида — в своей книге.

В статье «Быстрые успехи коммунизма в Германии» Энгельс с замечательным искусством разбирает картину известного немецкого художника-реалиста Гюбнера, правдиво изображающую группу ткачей, продающих холсты фабриканту. Считая, что картина Гюбнера «сделала гораздо больше для социалистической агитации, чем это могла бы сделать сотня памфлетов» [27], Энгельс поясняет свою мысль словами о том, что картина «подготовила много умов к восприятию социальных идей». Увлеченно и дружественно говоря о Гюбнере, об убедительной силе его искусства, Энгельс выделяет в своей статье группу «наиболее активных литературных

---

[22] К. Маркс. Критические заметки к статье «Пруссака».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 444.

[23] Там же.

[24] Там же, стр. 443.

[25] Ф. Энгельс. Положение рабочего класса в Англии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 356, примечание.

[26] Там же, стр. 463.

[27] Ф. Энгельс. Быстрые успехи коммунизма в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 519.

деятелей» среди германских социалистов, называя среди них Гейне как «наиболее выдающегося из всех современных немецких поэтов». Если искусство Гюбнера *подготовляет умы* к восприятию социализма, то искусство Гейне *проповедует* социализм.

Так, в статьях Энгельса уже намечена и общая положительная оценка правдивого искусства, разоблачающего капитализм, и подчеркнуто значение реалистического искусства, не ограничивающегося одним разоблачением, проповедующего социалистические идеи. Не разрывая эти течения западноевропейского реализма, не противопоставляя их друг другу, Энгельс указал на их взаимную связь и вместе с тем подчеркнул и их различие. В картине Гюбнера показаны страдания и муки немецкого рабочего; герои стихотворения Гейне — немецкие рабочие, поднимающиеся на борьбу против угнетающего их строя, могильщики старого общества, решительно противостоящие ему, близкие к образам той «Песни силезских ткачей, которую Маркс рассматривал как одно из произведений немецкой пролетарской поэзии.

Уже в работах середины 40-х годов Маркс и Энгельс указывают на интернациональный характер формирующейся культуры рабочего класса. Великая идея пролетарского интернационализма выдвинута на первый план в статье Энгельса «Празднество наций в Лондоне» (1845).

«Празднество наций» в Лондоне состоялось 22 сентября 1845 г. в связи с годовщиной провозглашения Первой французской республики (22 сентября 1792 г.). Чествовать эту дату собрались представители многочисленной колонии эмигрантов-революционеров в Лондоне. Подчеркивая, что «братание наций» совершается под знаменем «современной демократии», Энгельс раскрыл в статье и самое понимание «современной демократии». «Демократия стала пролетарским принципом,— писал он,— принципом масс» [28]. Описывая празднество, Энгельс особое внимание уделяет новому искусству, которое возникает под воздействием идей «современной демократии». В празднике участвовали поэты-чартисты Купер и Гарни, французские эмигранты, немецкий эмигрант Вейтлинг. С восхищением говоря об атмосфере доверия и братства, царившей на празднике, Энгельс подчеркивал, что «только пролетарии способны уничтожить национальную обособленность, только пробуждающийся пролетариат может установить братство между различными нациями» [29].

Так складывались в практической борьбе за объединение рабочего класса Европы основы марксистского учения о братстве наций, достигаемом через устранение национальной обособленности — о братстве передовых культур всех народов мира, различных по национальной форме, но воодушевленных общей идеей социальной революции. Эта концепция Маркса и Энгельса, проникнутая духом пролетарского гуманизма, противостояла националистической политике буржуазно-помещичьих государств.

С 1845 г. Маркс и Энгельс начинают работу над «Немецкой идеологией» — капитальным трудом, который стал замечательным этапом борьбы за научный социализм.

Новая книга Маркса и Энгельса нанесла решительный удар по буржуазным взглядам на историю общества, на историю мысли, идеологии и искусства. В «Немецкой идеологии» классики марксизма показали всемирно-историческую роль пролетариата, обосновали закономерность пролетарской революции, ее принципиальное отличие от всех предыдущих революций. Для развития эстетики и этики коммунизма важны слова Маркса и Энгельса о том, что «*свергающий* класс только в революции может сбро-

---

[28] Ф. Энгельс. Празднество наций в Лондоне.— К. Маркс и Ф. Энгельс Сочинения, т. 2, стр. 589.

[29] Там же, стр. 590.

сить с себя всю старую мерзость и стать способным создать новую основу общества» [30].

Маркс и Энгельс закладывали в «Немецкой идеологии» фундамент материалистического мировоззрения, обосновывали положения, которые стали краеугольными принципами марксизма, марксистской эстетики. Раскрывая связь между материальной действительностью и представлением о ней, Маркс и Энгельс установили, что сознание — это осознанное бытие, осознанный реальный процесс жизни людей. «...Для нас,— писали Маркс и Энгельс,— исходной точкой являются действительно деятельные люди, и из их действительного жизненного процесса мы выводим также и развитие идеологических отражений и отзвуков этого жизненного процесса. Даже туманные образования в мозгу людей, и те являются необходимыми продуктами, своего рода испарениями их материального жизненного процесса...» [31]. Классики марксизма считали, что идеологические явления иногда внешне имеют видимость самостоятельности, но по существу определяются в конечном итоге материальными условиями, как бы ни были сложны связи, соединяющие материальный базис и порождаемую им идеологию.

Рассмотрение различных форм сознания, различных форм идеологии и искусства требует, как установили Маркс и Энгельс, анализа конкретных исторических и национальных условий, в которых действуют данные «действительные живые индивиды» — художники, писатели, мыслители. Маркс и Энгельс призывали рассматривать их не изолированно, не замкнуто, а в конкретном историческом процессе развития. «Длительный процесс жизни», как пишут Маркс и Энгельс, должен быть всегда перед глазами у марксиста, изучающего порождение этого процесса в сознании людей — его участников. По словам Маркса и Энгельса, подлинная наука учитывает «практический процесс развития людей; в ином случае она, отрываясь от материальной основы, становится спекуляцией, перестает быть наукой.

Энгельс в работе «Людвиг Фейербах» и в ряде писем, написанных после смерти Карла Маркса, подчеркивает сложность соотношения между экономическим базисом и надстройками, отражающими его специфику. Зависимость идеологических надстроек от базиса, особенно таких явлений надстроечного порядка, как различные области искусства — зависимость опосредованная, осуществляющаяся в сложных формах. Но, указывая на это, Энгельс подчеркивал нерушимость принципа, сформулированного еще в «Немецкой идеологии» и утверждавшего зависимость даже самых сложных явлений в области идеологии и культуры от экономического базиса.

Многие основные положения исторического материализма, изложенные в «Немецкой идеологии», были затем углублены и разработаны в работе Маркса «К критике политической экономии» (1859) и в нескольких статьях, которые были связаны с ней. Материалистически обосновывая закономерность социальных революций, вызываемых противоречиями между материальными производительными силами общества и существующими производственными отношениями, Маркс указывал на то, что вследствие социальных революций «с изменением экономической основы более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке» [32]. Но Маркс напоминал, что специфика различных форм идеологии требует особого подхода к их изучению. Переворот, совершающийся в экономических условиях производства, может быть изучен «с естественно-научной точностью», как писал Маркс, а различные формы идеологии отражают

[30] К. Маркс и Ф. Энгельс. Немецкая идеология.— Сочинения, т. 3, стр. 70.
[31] Там же, стр. 25.
[32] К. Маркс. К критике политической экономии. Предисловие.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 13, стр. 7.

отношение различных классов к происходящему перевороту, являются формой осознания происходящих конфликтов. Нельзя объяснить эти конфликты только на основании того, как изображены они в произведениях, созданных участниками этих конфликтов. Наоборот, сами эти произведения должны быть объяснены из противоречий материальной жизни, в которых складывались авторы этих произведений. Так обосновывал Маркс материалистический подход к искусству, к произведениям литературы.

Сложность соотношения базиса и явлений надстроечного порядка особенно наглядно раскрываются во «Введении». «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир» [33]. Как известно, Маркс не раз указывал на недосягаемо высокий уровень античного искусства, сохраняющего значение эстетической нормы и образца, хотя оно достигло расцвета при низком уровне техники и при малоразвитых экономических отношениях. Драматургия Шекспира, высоко ценимая Марксом и Энгельсом, тоже сложилась в условиях неразвитых экономических отношений, на заре мануфактурного производства в аграрной Англии. Эти два примера находят себе дополнение в характеристике немецкой литературы XVIII в., данной Энгельсом в его статье «Положение в Германии». Лессинг, Гете и Шиллер создавали свои произведения в эпоху экономического упадка и разложения старой германской системы, в отсталой разъединенной стране. И период расцвета античного искусства, и расцвет английской литературы на рубеже XVI — XVII вв. или немецкой литературы в конце XVIII в., однако, могут и должны быть объяснены если не «общим развитием общества», то все же причинами общественного характера. В одном случае это драматические конфликты между старыми и новыми силами рабовладельческого общества, в другом — это эпоха Возрождения и подъем передовых общественных сил в борьбе за национальное единство, в третьем — антифеодальная оппозиция, которая, из-за отсутствия революционного класса в Германии, из-за отсутствия революционной ситуации, находила себе выход в литературе.

Тезис о несоответствии некоторых периодов расцвета искусства с состоянием экономики стран, в которых они протекали, имеет в работах Маркса и Энгельса также и острое политическое значение. Характеристика капиталистического базиса и его надстроек, приведенная в «Немецкой идеологии», давала все основания для утверждения о том, что капиталистический способ производства вообще враждебен искусству, ведет при своем развитии к его упадку.

В том же труде Маркса и Энгельса содержалась характеристика коммунистического строя, при котором искусство впервые в истории человечества будет действительно свободно. Раскрывая превосходство коммунистического строя перед всеми другими формациями, классики марксизма подчеркивали, что коммунистическое общество создает впервые в истории человечества благоприятные условия для полного и гармонического развития личности в коллективе свободных тружеников. Этическое значение свободного труда, служащего раскрепощенному человечеству, раскрывается в «Немецкой идеологии» как важная сторона эстетического идеала, формирующегося в работах Маркса и Энгельса.

«Немецкая идеология» — пример партийности Маркса и Энгельса в постановке и решении важнейших философских и эстетических проблем.

[33] К. Маркс. Введение.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 736 (неоконченный набросок «Общего введения» к задуманному Марксом экономическому труду. Написано в 1857 г.).

Утверждая принципы научного социализма как боевой теории, порожденной рабочим движением, Маркс и Энгельс беспощадно обрушивались на фразеров-мечтателей из числа немецких мещан, воспринявших не понятые и искаженные ими идеи французского утопического социализма и прудонизма. К середине 40-х годов деятельность таких «социалистов», не шедших дальше проповеди классового мира и реформ, развернулась довольно широко и приносила значительный вред. Мещанские иллюзии этих, так называемых «истинных социалистов» были особенно распространены среди немецкой мелкой буржуазии.

Критика «истинного социализма» была продолжена в работах Энгельса «Истинные социалисты» (1847) и «Немецкий социализм в стихах и прозе» (1847). Обе статьи Энгельса тесно связаны с «Немецкой идеологией». В этих работах Энгельс остроумно и резко критикует ряд журналов «истинного социализма» — «Зеркало общества», выходивший в Эльберфельде, «Везер-Дампфбот», выходивший в Миндене, гамбургский журнал «Веркштадт», еженедельник «Файльхен», а также сборники и альманахи поэтов «истинного социализма» А. Мейснера, М. Гартмана, Э. Дронке и других авторов. Энгельс подчеркивал, что «истинные социалисты» обращались не к рабочему классу, а к мелкой буржуазии с ее филантропическими иллюзиями; за эти настроения Энгельс прежде всего и критиковал художественную литературу «истинного социализма». Энгельс продемонстрировал на разборе большого числа поэтических произведений не только убожество идей «истинного социализма», но и убожество стихотворной формы, провинциализм и безграмотность его поэтов, их мещанскую безвкусицу. Особое внимание обращает Энгельс на то, что в стихах «истинных социалистов» немецкий рабочий превращается в жалкое, забитое, трусливое существо.

К статьям, направленным против «истинных социалистов», относится и рецензия Энгельса на книгу Карла Грюна «О Гете с человеческой точки зрения» (1846). Энгельс безжалостно высмеял филистера Грюна, пытавшегося с точки зрения «истинного социализма» подвергнуть критике великого немецкого поэта. Статья Энгельса важна не только как остроумное опровержение вульгарнейших взглядов Грюна. Энгельс формулирует и свой взгляд на Гете, дает пример научного подхода к вопросу о противоречиях, свойственных Гете. Высоко ценя Гете, Энгельс указывает на наличие филистерских, мещанских черт в его мировоззрении, отражавших общую ситуацию в Германии в эпоху Гете, губительно отзывавшуюся в некоторых его произведениях. Но Энгельс не упрекает великого писателя за наличие противоречий, а объясняет противоречивость его творчества, исходя из живых исторических противоречий немецкой действительности, в условиях которой развивался талант Гете. Замечательная статья Энгельса обогатила передовую мысль первым развернутым примером марксистского анализа творчества великого художника.

Критикуя «истинных социалистов», Энгельс учитывает, что через иллюзии «истинного социализма» проходят многие честные демократы. Поэтому критика Энгельса, беспощадно острая, в ряде случаев остается критикой дружественной. Энгельс отмечает отдельные удачи, например, у поэта Карла Бека. Чуткое отношение Энгельса к поэтам «истинного социализма», соединяющееся с принципиальной критикой, оправдывало себя: кое-кто из «истинных социалистов» со временем преодолели свои заблуждения в период революции 1848—1849 гг. и стали участниками борьбы немецкой демократии, соратниками Маркса и Энгельса. Среди них следует назвать Фрейлиграта и Дронке, активных сотрудников «Новой Рейнской газеты», а также Вейдемейера; последний, очутившись после 1848 г. в США, стал одним из зачинателей американского рабочего движения и поддерживал самые тесные отношения с Марксом и Энгельсом.

В тесной связи с «Немецкой идеологией» находится ряд писем-статей Энгельса, посвященных немецкой действительности и объединенных общим названием «Положение в Германии» (печатались в чартистской газете «Северная звезда» («Northern Star»), 1846). В них Энгельс дает сжатый, насыщенный фактами очерк немецкой истории с XVIII в. до середины XIX столетия. Статьи Энгельса — выступление против господствовавшей в официальной немецкой науке точки зрения на немецкую историю. Энгельс показал обреченность старого общественного строя Германии с ее феодальной раздробленностью, выразил надежду на революционный путь воссоединения страны. Разоблачая реакционную суть немецкой государственной системы, Энгельс обратил внимание на уродливые формы, в которых совершалось развитие Германии в первой половине XIX в. Политическую систему, царившую в Германии, Энгельс назвал «варварской формой буржуазного правления» [34]. Энгельс показал, что немецкая буржуазия не в силах повести решительную борьбу против косности и отсталости, царящих в Германии, и дал исчерпывающий ответ на вопрос об отставании Германии от других стран Западной Европы, где буржуазная революция уже сломала феодальный строй. В Германии XVIII в. не было класса, который смог бы осуществить ломку старых условий экономической и общественной жизни. Однако развитие экономических отношений в XIX в., указывал Энгельс, несмотря на замедленные темпы, привели к тому, что в Германии уже складывался в 30-х годах революционный пролетариат.

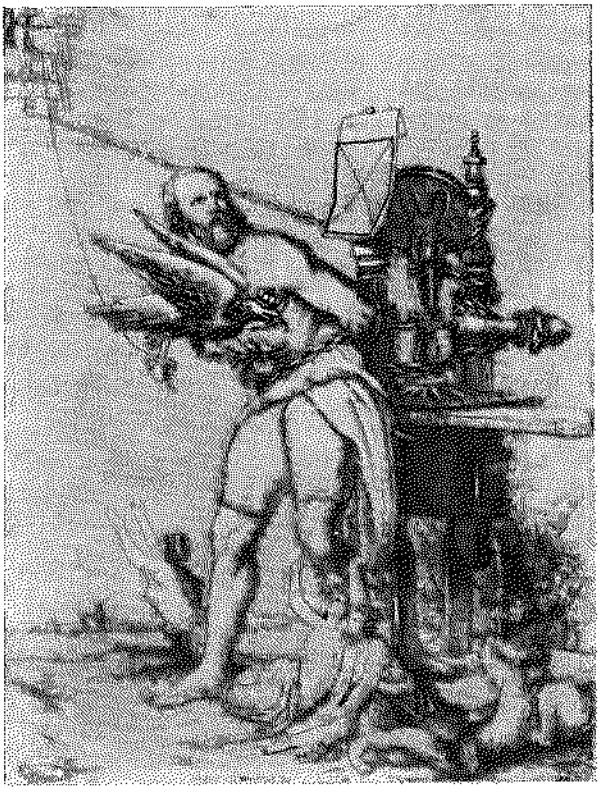
С точки зрения интересов рабочего класса Энгельс дал характеристику передовой немецкой литературы второй половины XVIII в., противостоящую концепциям буржуазных литературоведов. Энгельс показал общественное значение творчества Гете и Шиллера периода «Бури и натиска»: «Каждое из выдающихся произведений этой эпохи проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества,— утверждал Энгельс.— Гете написал „Геца фон Берлихингена", где в драматической форме отдал дань уважения памяти мятежника. Шиллер написал „Разбойников", где воспел благородство молодого человека, открыто объявившего войну всему обществу» [35].

Энгельс отметил огромное влияние Французской буржуазной революции на развитие передовой немецкой культуры, выступил против националистических воззрений литераторов, стремившихся очернить революцию 1789 г. и изобразить ее влияние на немецкую литературу как отрицательное. Вместе с тем Энгельс показал, каким односторонним было увлечение теориями Французской революции в бюргерских и дворянских кругах Германии, отшатнувшихся затем от революционной практики французского народа.

Большое внимание уделил Энгельс вопросам, связанным с освободительной войной 1813 г., в ходе которой немецкие государства освободились от господства Наполеона. Энгельс весьма критически оценивает настроения немецкой буржуазии в это время и видит в них проявления национализма, французоедства. Одновременно он отметил, что решающее значение в начальном периоде войны против французов имели выступления народа; правящие классы Германии боялись начинавшейся народной войны в Германии. Использовав силы народа для того, чтобы восстановить реакционный режим, ослабленный в годы французского господства, немецкая реакция создала миф о войне 1813 г., приписав ее успехи юнкерству и бюргерским националистическим организациям.

Важное значение для понимания историко-литературного процесса в Германии имеет оценка Энгельсом роли Наполеона и характера освобо-

[34] Ф. Энгельс. Положение в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 576.
[35] Там же, стр. 562.



«Прикованный Прометей». Аллегория на запрещение «Рейнской газеты»
Фото с литографии 40-х годов XIX в.

дительной войны 1813 г. Феодальная реакция активно вела националистическую пропаганду. Идее свободы она постоянно противопоставляла идею отечества, понимая под отечеством обветшалые общественные средневековые формы — старую «Римскую империю германской нации». В борьбе против демократического подъема реакция выдвигала девиз, под которым немецкие князья вели борьбу в 1813 г. против Наполеона: «С богом, за короля и отечество».

Развенчание немецкого национализма было невозможно без коренного пересмотра той исторической традиции, на которую он опирался — войны 1813 г. Ф. Энгельс полностью опрокидывает шовинистическую легенду о 1813 г., глубоко вскрывая противоречивый смысл тех лет. Энгельс показывает, что немецкими князьями руководило отнюдь не патриотическое чувство, а страх перед крамольными идеями, которые несли с собой наполеоновские солдаты и офицеры, вчерашние участники великой революции. «Наполеон был в Германии,— пишет Энгельс,— представителем революции, он распространял ее принципы, разрушал старое феодальное общество» [36].

Оценка Энгельса позволяет глубже понять и позицию Гете в 1813 г., и значение «Книги Ле Гран» Гейне, и роль французской темы в политической лирике 40-х годов. Во всех этих случаях речь идет не столько об отношении к личности Наполеона, сколько об отношении к французскому

[36] Ф. Энгельс. Положение в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 563.

влиянию, которое в условиях немецкой отсталости имело глубоко прогрессивное значение.

Последовательно разоблачая трусость бюргерства и реакционность дворянства, Энгельс противопоставил им революционные традиции немецкого народа. Он говорит о революционном патриотизме Георга Форстера, «который, в отличие от всех своих соотечественников, до самого конца поддерживал французскую революцию в Париже» [37]. Рядом с именем Форстера Энгельс называет Томаса Мюнцера «подлинного демократа, насколько это было возможно в то время». Форстер и Мюнцер в глазах Энгельса — настоящие герои немецкого народа, они сражались, как говорит Энгельс, «за нечто реальное, а не за иллюзии» [38].

И Мюнцер, и Форстер, в понимании Энгельса,— подлинные немецкие патриоты, потому что они революционеры. Любовь к родине в условиях Германии XIX в. неразрывно связано для Энгельса с мечтой о революционном изменении общественных условий немецкой жизни.

Революционный пафос, которым дышат статьи Энгельса о Германии, близок к великим идеям, изложенным в 1845 г. в тезисах Маркса о философии Фейербаха. Энгельс назвал тезисы Маркса «первым документом, содержащим в себе гениальный зародыш нового мировоззрения» [39]. Противопоставляя предшествующим материалистическим течениям свою философскую концепцию, критикуя созерцательный характер материализма Фейербаха, Маркс подчеркивал значение революционной, практически-критической деятельности». Развивая свою идею реального гуманизма, Маркс выдвигал новые задачи перед материалистической философией: «философы лишь различным образом *объясняли* мир,— писал Маркс,— но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» [40]. В статьях Энгельса о Германии, в тезисах Маркса о Фейербахе чувствуется веяние близящейся революционной эпохи.

Рабочее движение, освободительное движение в разных его формах вступало в новую историческую фазу. Назревали события 1848 года, всколыхнувшие всю Европу, отозвавшиеся далеко за ее пределами. В 1847 г. был основан Союз Коммунистов. Маркс и Энгельс заняли в нем ведущее положение.

В Англии в феврале 1848 г. появилось первое издание «Манифеста Коммунистической партии». Манифест во всеуслышание объявил о существовании боевого союза коммунистов различных национальностей, объединившихся во имя борьбы за лучшее будущее человечества. По словам Энгельса, в этой борьбе пролетариат «не может уже освободиться от эксплуатирующего и угнетающего его класса (буржуазии), не освобождая в то же время всего общества навсегда от эксплуатации, угнетения и классовой борьбы» [41]. Этими словами Энгельс подчеркнул глубоко народный и всемирно-исторический характер программы, изложенной в «Коммунистическом манифесте». Давая сжатую и точную характеристику основных этапов развития человечества и беспощадно критикуя господство буржуазии, анализируя текущий исторический момент, «Манифест» дышит пафосом движения вперед, к будущему.

В убыстряющемся темпе исторического развития, вызванного спецификой буржуазной формации, новые отношения и связанные с ними пред-

[37] Ф. Энгельс. Положение в Германии.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 572.

[38] Там же.

[39] Ф. Энгельс. Предисловие к книге «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21. стр. 371.

[40] К. Маркс. Тезисы о Фейербахе.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 4.

[41] Ф. Энгельс. Предисловие к немецкому изданию «Манифеста Коммунистической партии» 1883 года.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 1—2.

ставления и воззрения оказываются устарелыми, «...прежде чем успевают окостенеть. Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения» [42]. Эта трезвая оценка действительности помогает понять, почему именно первая половина XIX в. стала периодом развития и укрепления критического реализма. Его лучшие представители во французской и английской литературе в это время создают произведения, в которых развертывается широкая картина развития буржуазных отношений. Даже в более отсталых условиях Германии Иммерман, Гейне, Веерт с разных точек зрения показали изменения, вызванные в жизни проникновением капитализма, стремясь взглянуть на них «трезвыми глазами».

В свете идей «Манифеста» особенно отчетливо обрисовывается значение реалистической литературы середины XIX в., которая была рождена общественными процессами, рассмотренными в «Манифесте», и делается понятно глубокое расположение Маркса и Энгельса к художникам-реалистам, объективно раскрывавшим в своих произведениях действия новых законов общественной жизни, о которых классики марксизма писали в своих трудах. Многие страницы из романов Бальзака, Диккенса, Теккерея и других великих реалистов середины XIX столетия звучат как свидетельства талантливых художников, подкрепляющие остроту и глубину научного анализа буржуазного общества в «Манифесте». Становится понятным и критическое отношение, которое проявляли Маркс и Энгельс к писателям, чьи иллюзии затемняли подлинную картину действительности, искажали ее.

Маркс и Энгельс последовательно критикуют феодальный социализм, это порождение реакционной аристократической идеологии, и течения социализма мелкобуржуазного — различные во Франции и Германии. Упоминают Маркс и Энгельс о «консервативном социализме» буржуазии, представители которого стремятся «излечить общественные недуги для того, чтобы упрочить существование буржуазного общества». Во всем многообразии открывается в этих разделах «Манифеста» живая картина развития общественной мысли первой половины XIX в.

Огромный материал, обобщенный в «Манифесте», проливает свет не только на борьбу различных политических партий и течений в Европе, но и на многие важнейшие вопросы литературного движения тех лет.

Критика капитализма и буржуазных отношений была свойственна многим выдающимся писателям и поэтам первой половины XIX в. С критикой капитализма выступали сторонники сохранения старого общества — во Франции Шатобриан и де Местр, в Англии — поэты-лэйкисты, в Германии — романтики Иенской и Гейдельбергской школы. Но капитализм критиковали также Байрон, Шелли, Гейне. Они противопоставляли ему не консервативные идеалы, а мечту о новом справедливом социальном строе. «Манифест» дает основания для того, чтобы видеть среди романтических критиков капитализма писателей, отражающих настроения различных классов, представителей различных течений. Конечно, положения «Манифеста», относящиеся к социалистическим теориям, не могут быть механически перенесены на художественную литературу. Но «Манифест» помогает понять, почему Маркс и Энгельс отрицательно оценивали писателей, изображавших буржуазную действительность в духе феодальной критики капитализма или с точки зрения патриархального мещанства, разоряемого ходом буржуазного развития.

Не отрицая того, что произведения этих писателей иногда содержат много верного в тех случаях, когда они разоблачают характерные черты

[42] К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии.— Сочинения, т. 4, стр. 427.

буржуазного общества, Маркс и Энгельс показывали несостоятельность романтического субъективизма, осуждали романтическое противопоставление идеализированного прошлого или его пережитков бурной действительности, решительно ломавшей устои старины. Энгельсу и Марксу была ненавистна романтическая националистическая фальсификация прошлого Германии, предпринимавшаяся некоторыми писателями во имя защиты интересов реакции.

Вместе с тем Маркс в письме к Энгельсу от 18 марта 1868 г. указывает на закономерность и сложность явлений романтизма в Европе после буржуазной французской революции. Маркс видит в романтизме прежде всего реакцию на Французскую революцию и связанное с нею просветительство: «...Все получало средневековую окраску, все представлялось в романтическом виде»,— писал Маркс, вскрывая историческую закономерность такого противопоставления прошлого — современности, когда речь шла о крушении иллюзий, связанных с тем, что буржуазная действительность оказалась самой злой, самой отрезвляющей карикатурой на блестящие обещания философов XVIII в. Маркс и Энгельс ценили многое в том, что было создано романтиками. Оба они с уважением отзывались о работах братьев Гриммов и особенно о лингвистических трудах Я. Гримма. Маркс, по воспоминаниям его родных, любил сказки Гофмана. Энгельс отмечал знаменитый сборник немецких народных песен, собранных и отредактированных Арнимом и Брентано.

Маркс и Энгельс весьма положительно отзывались о творчестве Байрона и Шелли, Годвина, Гейне и Шамиссо. Хотя эти писатели и не всегда называли себя романтиками, критика и литературоведение отнесли их со временем к числу тех художников, в чьем творчестве раскрылись возможности другого романтического направления, противостоявшего романтикам, связанным с консервативной идеологией. В произведениях Шелли, Байрона, Гейне критика капитализма не только не сопрягалась с идеей восстановления или сохранения старых добуржуазных порядков, но предполагала борьбу за новый общественный строй, свободный от противоречий и бесчеловечности строя буржуазного.

Энгельс отмечал в поэзии Байрона его сатирическую, одновременно и антифеодальную, и антибуржуазную тенденцию; Шелли он называл «гениальным пророком». Энгельс ценил и критические тенденции передовых английских романтиков, и их попытку (в данном случае речь идет о Шелли) заглянуть в будущее. Как известно, утопические воззрения Шелли сложились не без влияния системы Оуэна с тем, однако, отличием, что Шелли пришел к выводу об исторической закономерности революционного насилия.

Призывая рабочих трезво оценивать политическую обстановку и верить в свои силы, «Манифест» ставил перед ними и великую общую цель — создание социалистического общественного строя, и конкретные задачи. «Коммунисты,— говорится в «Манифесте»,— повсюду поддерживают всякое революционное движение, направленное против существующего общественного и политического строя... коммунисты повсюду добиваются объединения и соглашения между демократическими партиями всех стран» [43]. Эти положения помогают понять все значение передовой литературы XIX в., отражавшей многообразные национально-освободительные и демократические движения.

«Манифест» указывал на ведущую тенденцию исторического развития: «Коммунисты борются во имя ближайших целей и интересов рабочего

---

[43] К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии.— Сочинения, т. 4, стр. 459.

Фридрих Энгельс

Портрет неизвестного художника, 1839

класса, но в то же время в движении сегодняшнего дня они отстаивают и будущность движения» [44].

Это мудрое положение придавало идеям «Манифеста» огромную историческую перспективу, озаряло светом марксистской мысли будущее человечества. Оно помогает правильно оценивать соотношение старого и нового в идеологии и искусстве, понимать ценность явлений нарождающихся, но имеющих великое будущее.

Указывая, что буржуазное развитие разрушает старую замкнутость и разобщенность стран и народов, заменяет ее всесторонней связью и зависимостью, «Манифест» констатировал изменения, происходящие в сфере соотношения культур, ранее развивавшихся разобщенно, не имевших систематической и многообразной связи. «Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием»,— замечали по этому поводу авторы «Манифеста». «Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература» [45].

Классики марксизма тем самым указали на возрастающую взаимную связь литератур, на их взаимное обогащение и взаимовлияние, на необходимость изучать международные литературные отношения по всей их сложности, учитывая место и роль различных национальных литератур в процессе «всемирной литературы».

1 июня 1848 г. Маркс возглавил работу «Новой Рейнской газеты», издававшейся в Кельне. «Новая Рейнская газета» была первым печатным органом, рассчитанным на широкие демократические массы и прежде всего на немецкий пролетариат. Быстро откликавшаяся на бурные события 1848—1849 гг., она давала им партийную оценку, учила делать из них выводы; она стала настоящей хроникой революции, она предостерегала, информировала, просвещала, воспитывала немецкую революционную демократию 1848 г., учила ее бдительности, непримиримости, политической мудрости.

Работа Маркса и Энгельса с писателями и поэтами «Новой Рейнской газеты» — славная страница в истории немецкой передовой литературы. На общем фоне европейской литературы революционных лет творчество немецких поэтов — Веерта, Фрейлиграта и других приобретает особое значение именно вследствие того, что в нем прямо или в виде отголосков звучат идеи Союза коммунистов, отражается новое видение мира, выражающее настроение и чаяния не только немецкой революционной демократии, но и немецкого рабочего класса.

В 1856 г. в речи на юбилее чартистской «Народной газеты» Маркс сформулировал общий вывод, сделанный им из событий 1848—1849 гг. «Так называемые революции 1848 года,— сказал Маркс,— были лишь мелкими эпизодами, незначительными трещинами и щелями в твердой коре европейского общества. Но они вскрыли под ней бездну. Под поверхностью, казавшейся твердой, они обнаружили колышащийся океан, которому достаточно прийти в движение, чтобы разбить на куски целые материки из твердых скал. Шумно и сбивчиво провозгласили они освобождение пролетариата — тайну XIX века и тайну революции этого века» [46].

Классики марксизма не преуменьшали того тяжелого положения, в котором оказались борцы за свободу после поражения революции. Вместе с тем общей важной мыслью, проходящей через работы Маркса и Энгельса, подводившей итог политическим событиям конца 40-х — начала 50-х

[44] Там же, стр. 458.
[45] Там же, стр. 428.
[46] К. Маркс. Речь на юбилее «The People's Paper».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 3.

годов, является мысль о непрочности и нарастающей противоречивости буржуазного строя, о реакционном перерождении буржуазии, о начинающемся кризисе ее культуры. «С одной стороны,— писал Маркс,— пробуждены к жизни такие промышленные и научные силы, о каких и не подозревали ни в одну из предшествовавших эпох истории человечества. С другой стороны, видны признаки упадка, далеко превосходящего все известные в истории ужасы последних времен Римской империи... Кажется, что, по мере того как человечество подчиняет себе природу, человек становится рабом других людей либо же рабом своей собственной подлости» [47].

Богатейшие наблюдения, заключающиеся в работах Маркса и Энгельса этого периода, обобщены в формулировке Ленина, данной в его статье «Памяти Герцена»; по словам Ленина, революционность буржуазной демократии в эти годы в Европе «*уже* умирала», а революционность социалистического пролетариата «*еще* не созрела».

Оценивая литературу после 1848 г., Маркс и Энгельс в 50-х годах приветствуют появление произведений, полных жизненной правды. В своих новых высказываниях о Бальзаке и других писателях критического реализма они подчеркивают уменье раскрыть объективные закономерности исторического развития. Так, например, говоря о «блестящей плеяде современных английских романистов», Маркс утверждает, что их яркие и красноречивые книги «раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые» [48]. Очень важно заметить, что высокая оценка писателей-реалистов тесно связана в этом высказывании Маркса с уничтожающей оценкой буржуазной науки: передовое реалистическое искусство в середине XIX в. было неизмеримо более объективным, чем деградирующие гуманитарные науки буржуазного общества. Художник, даже отягченный буржуазными иллюзиями, оказывался свободнее и правдивее в изображении реальных отношений, царящих в мире, чем буржуазный ученый.

С особым вниманием и Маркс и Энгельс относились к творчеству Бальзака. Маркс упоминает и цитирует Бальзака в «Капитале»; из переписки Маркса и Энгельса мы узнаем о живом обмене мнениями между ними по поводу произведений Бальзака; Маркс собирался написать статью о Бальзаке. В связи с этим общим интересом Маркса и Энгельса к Бальзаку можно предполагать, что взгляды Энгельса на творчество великого французского писателя, изложенные им в письме к английской писательнице Маргарет Гаркнесс (апрель 1888 г.), складывались до того времени, когда оно было написано. Энгельс, высоко оценивая реализм Бальзака, продолжил и развил положения, намеченные Марксом в его отзыве об английских критических реалистах. Подобно Марксу, Энгельс тоже отмечает, что классические произведения критического реализма — в данном случае романы Бальзака — дают более полную и правдивую картину французской действительности между 1815—1848 гг., чем работы буржуазных ученых. Особую заслугу Бальзака-реалиста Энгельс видит в том, что великий французский писатель смог правдиво отразить закономерности развития французского общества, увидел «настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти» [49],— хотя и не сочувствовал политическим идеалам этих «людей будущего», французских республиканцев 30-х годов. Художник Бальзак принужден был, как пишет Энгельс, идти против своих собственных классовых симпатий, когда он говорит правду о французском обществе — и в этом видит Энгельс «одну из наи-

[47] К. Маркс. Речь на юбилее «The People's Paper».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 3 и 4.

[48] К. Маркс. Английская буржуазия.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, стр. 648. Приложения.

[49] К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., 1948, стр. 406.

более ценных черт старика Бальзака». Вопрос о противоречиях в мировоззрении и методе художников-реалистов XIX в., только намеченный в общем виде в характеристике, которую дал Маркс английским романистам, у Энгельса поставлен прямо. Великая правдивость искусства проявляется подчас независимо от общественных взглядов автора.

Развивая и углубляя вопрос относительно обобщающей силы реализма, Энгельс дал в письме к Маргарет Гаркнесс свою классическую формулу реализма: «Реализм предполагает,— пишет Энгельс,— помимо правдивости деталей, правдивость в воспроизведении типичных характеров в типичных обстоятельствах» [50]. Из всего текста письма к Маргарет Гаркнесс видно, что «типичные характеры» в понимании Энгельса — это характеры, отражающие с наибольшей полнотой сущность данной социальной среды в данный исторический момент; при этом Энгельс, разумеется, предполагает и глубокую индивидуальность «типичного характера». «Типичные обстоятельства», как можно понять из письма Энгельса,— это социальные конфликты, в которых с наибольшей полнотой выражены основные противоречия данной эпохи, движущие историю вперед, это те исторические условия, в которых действует в данный исторический момент изображаемый класс. Формула Энгельса предполагает обобщенное и разностороннее художественное отражение действительности, показывающее жизнь в движении, в изменении, которое отражается на социальных и личных отношениях действующих персонажей, определяет их характер.

При всем том, что слова Энгельса о реализме Бальзака имеют основополагающее значение для постановки проблемы реализма в целом, они конкретно относятся не ко всем этапам реализма, а к совершенно определенному периоду его развития — к тому, который начинается в XIX в. Энгельс сам подчеркнул, что он подразумевает совершенно определенный тип реализма — «реализм, который я имею в виду», как сказано в письме.

В произведениях основоположников марксизма и особенно в переписке 50-х годов не раз возникает мысль о том, что анализ и обобщение уроков революции могли бы стать прекрасным материалом для произведений художественной литературы. Маркс внимательно знакомился со всей мемуарной литературой, освещавшей события 1848 г., думая найти в ней правдивое и яркое их изображение. Разбирая, в частности, книги французских политических деятелей — А. Шеню и Л. Делаода и подвергая их критике за приукрашивание и ложь, Маркс и Энгельс высказали важную мысль относительно того, как же надо изображать недавнее революционное прошлое и его участников. «Было бы весьма желательно,— писали Маркс и Энгельс,— чтобы люди, стоявшие во главе партии движения,— будь то перед революцией, в тайных обществах или в печати, будь то в период революции, в качестве официальных лиц,— были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. Во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы» [51].

Маркс отрицательно относится ко всякой идеализации, ко всякому искусственному возвышению исторических событий и их участников; он требует «суровых рембрандтовских красок», они и помогут передать революционную действительность «в реальном виде». Это требование реального изображения революционных событий тем более существенно, что прежние *буржуазные* революции, как заметил Маркс в труде «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта», получали в литературе отражение, далекое от действительности. И английская буржуазная революция XVII в., и французская буржуазная революция XVIII в., как пишет Маркс, нуждались в

[50] К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., 1948, стр. 405.
[51] К. Маркс и Ф. Энгельс. Рецензии.— Сочинения, т. 7, стр. 280.

своеобразном историческом маскараде — одна в библейском, другая — в классическом, в иллюзиях, которые были им необходимы «для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии» [52]. Но у французской буржуазии в период революции 1848 г. уже не было героизма ее предков, а в 1850-х годах попытки восстановить традиции Первой империи, все же рожденной событиями буржуазной революции 1789 г., производили, по словам Маркса, отталкивающее впечатление. «Целый народ, полагавший, что он посредством революции ускорил свое поступательное движение, вдруг оказывается перенесенным назад, в умершую эпоху» [53]. Так, в образных выражениях характеризует Маркс реакционный смысл политики французской буржуазии после 1848 г., приведшей к диктатуре Луи Бонапарта. Сам Луи Наполеон, а до него Кюсидьер, Луи Блан и прочие буржуазные «герои» 1848 г. выглядят рядом с Наполеоном, Робеспьером и Дантоном как жалкая комическая пародия на великую историческую трагедию. Значительно замечание, сделанное Марксом по поводу книги Виктора Гюго «Наполеон Малый». По словам Маркса, Гюго видит в государственном перевороте 2 декабря «акт насилия со стороны отдельной личности. Он не замечает, что изображает эту личность великой вместо малой, приписывая ей беспримерную во всемирной истории мощь личной инициативы» [54]. Объясняя свой взгляд на переворот 2 декабря и на роль Луи Бонапарта в истории Франции, Маркс пишет, что он показывает, «...каким образом *классовая борьба* во Франции создала условия и обстоятельства, давшие возможность дюжинной и смешной личности сыграть роль героя» [55]. Эти слова Маркса важны не только для историка, создающего труд, посвященный тому или иному переломному событию в жизни страны или народа; слова Маркса относятся и к писателям; в формуле Маркса содержится указание на то, как должен подходить художник к раскрытию основных закономерностей изображаемого исторического процесса, как должен он за пестрой картиной исторического события видеть закономерности классовой борьбы. В первой главе «Восемнадцатого брюмера» Маркс вдохновенно говорит о том, что «социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого. Она не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины. Прежние революции нуждались в воспоминаниях о всемирно-исторических событиях прошлого, чтобы обмануть себя насчет своего собственного содержания. Революция XIX века должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание. Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы» [56].

Состояние немецкой литературы, как и всей культурной жизни Германии в 50-е годы, Маркс и Энгельс оценивали весьма критически.

Поэтому понятен тот интерес, с которым встретили Маркс и Энгельс драму Фердинанда Лассаля «Франц фон Зикинген» (1859), которую автор представил на их дружеский суд. (Подробный анализ драмы Лассаля будет дан в соответствующей главе IV тома «Истории немецкой литературы».) Критикуя пьесу, Маркс и Энгельс делают Лассалю целый ряд важных предложений, высказывают свои соображения о том, как можно было бы, с их точки зрения, развернуть картину немецкой общественной жизни

[52] К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 120.

[53] Там же, стр. 121.

[54] К. Маркс. Предисловие ко второму изданию «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 16, стр. 375.

[55] Там же.

[56] К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 122.

20-х годов XVI в. В этих соображениях Маркса и Энгельса раскрывается их взгляд на самую сущность реализма и на многие другие вопросы эстетики.

Одно из основных замечаний, сделанных ими по поводу пьесы, относится к самому выбору темы. Приветствуя избранную Лассалем «коллизию» — острую политическую борьбу 20-х годов XVI в., ведущую к крестьянской войне 1525 г.,— и Маркс, и Энгельс указывают Лассалю, что он выдвинул на первый план конфликт между рыцарями и князьями — конфликт *внутрифеодальный* — а не *основной* конфликт между крестьянскими и плебейскими массами,— с одной стороны, и феодальными,— с другой. Построив драму таким образом, Лассаль ушел от самого характерного, самого важного для данной эпохи противоречия.

Тем самым Лассаль отказался от возможности показать «крестьянско-плебейскую» оппозицию XVI в., оставив за пределами драмы самые типичные обстоятельства, самые типичные характеры той эпохи. Это сразу же лишило его драму подлинного историзма, исключило возможность глубокого изображения действительности. Указывая Лассалю на желательность фона в исторических пьесах такого рода, Маркс называет его «существенным активным фоном», подчеркивая этим необходимость реального изображения народных масс в исторической драме — масс действующих, совершающих революцию.

Постепенно из критических замечаний по поводу драмы Лассаля вырастают контуры подлинно реалистической драмы о крестьянской войне, драмы, которой ждали Маркс и Энгельс от немецкой литературы. Контуры драмы, намеченной Марксом и Энгельсом, вся стихия ее образов и ситуаций связана с лучшими традициями шекспировского реализма и с традициями реализма просветительского и критического. Маркс и Энгельс указывают Лассалю на необходимость раскрытия классовых пружин исторического действия, о чем писал в свое время Маркс в предисловии к «Восемнадцатому брюмера Луи Бонапарта». Набросок исторической трагедии о Мюнцере и об уроках крестьянской войны 1525 г., вырастающий из писем Маркса и Энгельса к Лассалю, будучи во многом связан с традициями критического реализма, во многом также и поднимается над ним. Эстетика революционной драматургии, о которой пишут Маркс и Энгельс Лассалю, близкая к эстетике Веерта,— первого поэта немецкого рабочего класса — овеяна идеями научного социализма, носит глубоко новаторский характер.

Но чем же объяснялся острый интерес Маркса и Энгельса к драме Лассаля, если она их в целом не удовлетворяла? Ответ на этот вопрос дает сам Маркс. Он прямо говорит об актуальности темы, за которую взялся Лассаль, о том, что она близка к событиям 1848 года, напоминает о них. Письма Маркса и Энгельса к Лассалю показывают, что Маркс и Энгельс ждали появления в немецкой литературе значительных реалистических произведений, которые в подлинно художественном воплощении высказали бы важные политические идеи, помогли бы обдумать опыт недавней революции, призвали бы к новой борьбе. Значение такой драмы, построенной на материале крестьянской войны XVI в., было тем более существенным, если учесть мысли Маркса и Энгельса о «втором издании крестьянской войны», которая должна была, по их предположениям, поддержать пролетарскую революцию в Германии.

В письмах Маркса и Энгельса к Лассалю не раз упоминается Шекспир; оба друга высказывали пожелание, чтобы Лассаль, увлекаясь примером возвышенной и героической драматургии Шиллера, не забывал бы и о значении драматургии Шекспира. Об опыте Шекспира Маркс и Энгельс упоминают прежде всего в связи с изображением народа,— а также в связи с проблемой реалистического раскрытия психологии действующих лиц.

Для Маркса и Энгельса Шекспир и Сервантес были великими представителями реалистического искусства эпохи Возрождения. И в более ранних работах, как и в переписке, можно проследить их постоянный пытливый интерес к Шекспиру. В 50-х годах их отдельные замечания о Шекспире складываются в целостную систему взглядов на великого английского писателя, как на представителя реализма, мастерству которого могут и должны учиться писатели XIX в. Поставленное рядом со словами Маркса о «суровых рембрандтовских красках» упоминание о Шекспире свидетельствует о пристальном внимании классиков марксизма к искусству эпохи Возрождения в целом. В писателях и художниках эпохи Возрождения они видели людей, воспитанных эпохою великого прогрессивного переворота. Эта эпоха, содержавшая в себе огромную революционную силу, придала искусству такую мощную силу жизненной правды. Характерно, что о Рембрандте и Шекспире классики марксизма упоминают применительно к изображению революционных событий: великие художники XVI—XVII вв. отразили с особой полнотой не только процесс распада и ломки старого общества, но и рождение новых отношений, выход на историческую арену новых общественных сил.

Но неверно было бы рассматривать замечание Маркса о том, что Лассаль «пишет по-шиллеровски» только как упрек. И Шиллер, и Гете упоминаются в письме к Лассалю — причем Гете как автор «Геца фон Берлихингена» с прямым одобрением («Гете был прав, избрав его героем») — как важный этап в развитии немецкой и шире — западноевропейской драмы. Сущность замечаний Маркса и Энгельса сводится в данном случае к тому, чтобы показать Лассалю огромное — и первенствующее по сравнению с другими западноевропейскими драматургами — значение Шекспира-реалиста, положительно оценив при этом и опыт немецкого просветительного театра.

По-новому освещены вопросы идеологического процесса эпохи Возрождения в работе Энгельса «Крестьянская война в Германии». Умудренный опытом революционных боев 1848—1849 гг., Энгельс смог дать замечательно глубокое истолкование борьбы направлений в антифеодальной идеологии эпохи Возрождения. В книге, которая всеми своими выводами призывала немецкий народ готовиться к боям за свободу, Энгельс противопоставил силы революционного крестьянства и плебейства, возглавленные Мюнцером, умеренной, готовой на компромисс бюргерской оппозиции с Лютером во главе. В Мюнцере и Лютере Энгельс подчеркивает не только различие политических взглядов, но и различие писательского таланта. Для Энгельса Лютер и Мюнцер, временно объединившиеся в одном лагере антифеодальной оппозиции, а затем оказавшиеся врагами из-за измены Лютера,— воплощение противоречий, свойственных большим революционным движениям нового времени. Лютер идет за бюргерством, предающим интересы народа и национальные интересы, Мюнцер становится во главе народных масс, устремляющихся на штурм старого мира. Лютер — один из идеологов возникающего своекорыстного буржуазного общества, Мюнцер — один из гениальных утопистов, выражающих стихийные коммунистические чаяния трудящегося люда, один из предшественников славного революционного немецкого пролетариата. Концепция Энгельса помогает увидеть всю живую сложность, все богатство и диалектичность культуры и литературы Возрождения. Прилагая к истории XVI в. принципы диалектического и исторического материализма, Энгельс учил видеть эту эпоху в движении, различать в ее идеологии не только передовые антифеодальные, но и корыстные, собственнические черты, отдавать должное тем великим людям, которые уже тогда, в XVI в., выступали не только против разрушавшегося феодализма, но и против возникающих капиталистических отношений.

Позже, в поэтической характеристике эпохи Возрождения, данной во введении к «Диалектике природы», Энгельс еще раз обратился к вопросу о самой сущности эпохи Возрождения, о его великой культуре.

Энгельс подчеркнул революционный характер эпохи Возрождения как «величайшего прогрессивного переворота из всех пережитых до того времени человечеством» [57]. Он остановился на широте и разнообразии деятельности великих людей эпохи Возрождения, сочетавших в себе гуманистическую образованность и научные интересы с политической активностью. «Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников,— писал Энгельс.— Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми» [58].

Рассматривая эпоху Возрождения как период складывания буржуазных наций в Европе, Энгельс показывает, что именно в эту эпоху родились и национальные литературы Европы: «В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература,— пишет он,— Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы» [59].

Отмечая прогрессивную роль буржуазии в историческом процессе, Энгельс прямо говорил о решающем значении народных масс в великих исторических битвах этого времени, о коммунистических чаяниях и утопиях, выражавших мечту народа о справедливом социальном строе.

Открытое Энгельсом значение народных масс в великих революционных событиях эпохи Возрождения и шире — в буржуазных революциях — опрокидывало созданную буржуазной наукой теорию, которая абсолютизировала прогрессивную роль буржуазии в период Возрождения и считала ее созидательницей всей ее культуры.

Реализм Шекспира и Сервантеса, глубоко народный по своей сущности и бессмертный, сохраняющий свое значение вплоть до наших дней, смог сложиться только в силу глубокой противоречивости общественных движений эпохи Возрождения, как отражение народного взгляда на действительность, как выражение чаяний народных. Энгельс показал и общечеловеческое значение культуры эпохи Возрождения.

Высоко ценя своеобразный реализм литературы и искусства эпохи Возрождения, запечатленный в титанических образах Шекспира, проявившийся в смелой фантастике утопистов и сатириков, в жизнерадостном свободомыслии писателей-гуманистов, Маркс и Энгельс с неменьшим вниманием относились к литературному наследию писателей-просветителей. Классики марксизма видели в них смелых и последовательных противников феодального строя, деятельных участников того процесса, который подготовил события французской буржуазной революции, ниспровержение старого феодального мира.

Основоположники марксизма отмечали глубину анализа общественного развития в произведениях английских просветителей — Дефо и Свифта.

Преклоняясь перед смелостью мысли французских просветителей, Маркс и Энгельс отмечали и блестящее литературное дарование, присущее Руссо, Вольтеру, Дидро. Среди французских просветителей Маркс выде-

---

[57] См. Ф. Энгельс. Диалектика природы. Введение.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.

[58] Там же, стр. 347.

[59] Там же, стр. 346.

лял Дидро и как великого художника; повесть Дидро «Племянник Рамо» была одним из любимых произведений Маркса.

Отзыв Маркса об этой повести, как и высокая оценка произведений Филдинга, о которой вспоминают родственники Маркса, дают основания предполагать, что в искусстве писателей-просветителей Маркс видел особую исторически обусловленную эпоху реализма, отличающуюся от искусства эпохи Возрождения, но тоже движущую вперед общее развитие искусства. Не раз упоминал Маркс о том, что материализм писателей-просветителей XVII—XVIII вв., при всей их исторически объяснимой ограниченности, объективно свидетельствует о закономерности замены буржуазного общества иной и более развитой общественной формацией. То же можно сказать о лучших художественных произведениях писателей-просветителей — в том числе и о «Племяннике Рамо», в котором и Маркс и Энгельс ценили прежде всего острую диалектичность, обнажение сущности старого французского общества, стоявшего уже на пороге революции, но и отражение противоречий возникающего буржуазного общества.

Классики марксизма отмечали и власть просветительских иллюзий в мировоззрении художников XVIII в., ограничивавшую их творческие возможности. «Великие мыслители XVIII века, так же как и все их предшественники, не могли выйти из рамок, которые им ставила их собственная эпоха»,— писал Энгельс в работе «Развитие социализма от утопии к науке».— «Государство разума», о котором мечтали просветители и их герои, оказалось на практике «только буржуазной демократической республикой» [60].

Оживление национально-освободительной борьбы в Италии, польское восстание 1863—1864 гг., рост революционного движения в России, гражданская война между Южными и Северными Штатами Америки, признаки подъема рабочего движения в индустриальных странах Западной Европы свидетельствовали о дальнейшем обострении классовых, национальных и экономических противоречий. Изучая эти признаки приближения новых классовых боев, Маркс отмечал значение событий, подготовлявшихся и развертывавшихся в России и США. «По моему мнению,— писал он в январе 1860 г. Энгельсу,— величайшие события в мире в настоящее время — это, с одной стороны, американское движение рабов, начавшееся со смерти Брауна, и, с другой стороны,— движение рабов в России» [61].

В 1867 г. вышел первый том «Капитала» — книги, целью которой, по словам Маркса, было «открытие экономического закона движения современного общества».

Гениальное обобщение опыта в человеческой истории, «Капитал» стал одним из величайших явлений в истории мировой мысли, мировой культуры. Велико значение книги Маркса для понимания основных закономерностей, определяющих развитие искусства и литературы. Показав историю возникновения и эволюции буржуазного общества, Маркс дал исчерпывающий анализ сложных идеологических процессов, протекающих в нем.

Еще полнее и убедительнее, чем в своих предыдущих работах, вскрыл Маркс в «Капитале» соотношение искусства и экономических и общественных процессов, обусловленность идеологического процесса процессом общественно-историческим, и вместе с тем все своеобразие и сложность возникновения идеологических и эстетических представлений в художественном сознании человечества. Помогая проникнуть в неповторимые процессы общественного развития, «Капитал» помогает понять и неповторимость

[60] Ф. Энгельс. Развитие социализма от утопии к науке.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 190.

[61] К. Маркс и Ф. Энгельс. Письма.— Сочинения, т. 30, стр. 4.

эпох художественного развития человечества. Книга Маркса ярко демонстрирует диалектическую связь, в которой они находятся, показывает их значение на всем пути развития человеческой культуры.

С огромной силой раскрывается в «Капитале» трагедия искусства в буржуазном обществе, закон враждебности мира собственников миру художников. Искусству грозит участь служить этому обществу — и, значит, перестать быть искусством, стать видом буржуазной деятельности, предметом купли и продажи. Но Маркс был уверен, что в ходе острой общественной борьбы развивается и такое искусство, которое обращается против капитализма, свидетельствуя объективно — а иногда и помимо воли художника — против господства чистогана. «Капитал» вооружал не только знанием закона капитализма, не только научным представлением о закономерности грядущего кризиса капиталистической системы: он вооружал и пониманием великих новых задач, вставших перед искусством, служащим народу, рабочему классу.

Стихотворение и рисунок молодого Энгельса, 1836

Фотокопия рукописи

Среди закономерностей истории литературы, вытекающих из системы идей Маркса, развитой в «Капитале», намечается прежде всего закономерность перспективы близящегося упадка буржуазного искусства — о чем не раз писали основоположники марксизма — и возникновение литературы, которая будет развиваться под знаком идей научного социализма и великой борьбы пролетариата. Как это видно из «Капитала», исторические факторы обусловили и все бóльшее воздействие борьбы рабочего класса на разные стороны общественной жизни буржуазного мира — в том числе на литературу. Она откликалась на эту борьбу многими произведениями, нередко далекими от интересов пролетариата, порою враждебными им, но свидетельствовавшими о растущем историческом значении пролетариата.

Закономерности общественного и идейного развития, обоснованные «Капиталом» Маркса, давали основания верить, что искусство борцов за новый общественный строй, где не будет эксплуатации человека человеком, будучи партийным, приобретет подлинно народный и общечеловеческий характер, ибо победа социалистического строя над капитализмом — проблема общечеловеческая, ведущая к решению вековых трагических конфликтов и противоречий.

Научные открытия и обобщения, сделанные Марксом в «Капитале», нередко воплощались в замечательно выразительную форму. С силой подлинного художника очерчивает Маркс различные исторические типы буржуазии — начиная от ее предков, закладывавших основы ее могущества на исходе средних веков, и кончая современными ее представителями.

Если буржуазия средних веков и эпохи Возрождения появляется в работе Маркса, иногда воплощаясь в образы, почерпнутые из европейской литературы Ренессанса, то современный капиталист выглядит особенно отвратительно во всей своей прозаической и пошлой обыденности. Характеризуя его, Маркс создает образы, поразительные по яркости. Так, например, в 8-й главе «Капитала» Маркс рисует безотрадную картину жизни английского трудящегося класса, говорит о страданиях детей и подростков, вынужденных трудиться в ночную смену.— «А между тем „преисполненный самоотречения" стекольный капиталист, пошатываясь от портвейна, возвращается, быть может, поздно ночью из клуба домой и идиотски напевает себе под нос: „Britons never, never, shall be slaves!"» («Нет, никогда, никогда не будут британцы рабами!») [62].

Маркс дает образное представление и об огромной силе протеста, нарастающего в обездоленных массах. Маркс сравнивает рабочий класс с любимым своим героем, Прометеем Эсхила — титаном античных мифов, тираноборцем, созидателем человеческой культуры. Маркс пишет в 23-й главе, что законы капитализма приковывают рабочего к капиталу «крепче, чем молот Гефеста приковал Прометея к скале» [63]. В этом образе раскрывается представление Маркса о положении рабочего класса в буржуазном обществе и о творческом гении рабочего класса, об его великом будущем.

Мировая литература, начиная от античной, и особенно новая литература Западной Европы, использована в работе Маркса как живой свидетель исторических процессов, о которых он говорит. Греческая мифология, Гомер, Эсхил, Софокл привлекаются Марксом наряду со свидетельствами художников и поэтов эпохи Возрождения. «Ад» Данте не так страшен, как подлинная реальность тех истязаний и мучений, которым подвергаются на фабриках и заводах английские дети и подростки; монолог Тимона Афинского из трагедии Шекспира иллюстрирует мысль Маркса о том, что деньги «стирают всяческие различия». В главе 8-й («Рабочий день»), построенной в основном на материалах истории английского рабочего класса, капитал персонифицируется как «Шейлок XIX века». Словами Шейлока, цитатой из комедии Шекспира заострен ответ, который дали фабриканты рабочим, требовавшим сносных условий труда.

Сатира английских поэтов XVII в., видевших рождение английского буржуазного общества, гениальные догадки просветителей XVIII в.— Мандевиля, Дидро, Руссо, произведения великих художников-реалистов Бальзака и Диккенса становятся художественными документами, направленными против буржуазного общества, разоблачают бесчеловечность его законов. Почетное место среди писателей мира, чьи слова звучат в «Капитале» Маркса, занимают и представители немецкой литературы. В главе 22-й Маркс подробно цитирует проповедь Лютера, направленную против ростовщичества, и дает весьма положительную характеристику этого грубоватого, но резкого образца немецкой сатиры. Не раз звучат в «Капитале» стихи Гете. Именно в этой книге особенно ясным становится, что Гете был любимым немецким поэтом Карла Маркса. Стихи Гейне тоже входят иногда в систему стилистических средств «Капитала». В одном месте своей работы Маркс упоминает о некоторых произведениях Г. Фрейтага, считая возможным использовать его исторические повести как иллюстративный материал.

К памятникам мировой литературы и произведениям современных писателей Маркс обращается в своей книге по-разному: слова некоторых пи-

---

[62] К. Маркс. Капитал.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 274.
[63] Там же, стр. 660.

сателей приводятся им только для иллюстрации, играют вспомогательную роль; высказывания других художников слова органически входят в текст книги. Именно так использует Маркс Шекспира и Гете, Бальзака и Диккенса, а из современных писателей — Гейне и французского рабочего поэта Дюпона, одну из песен которого Маркс приводит как правдивое свидетельство тяжких условий жизни французской бедноты.

В отличие от более ранних работ Маркса, «Капитал» содержит ссылки на различные русские источники. Интерес Маркса и Энгельса к России в 50—60-х годах растет неуклонно, усиливаясь с каждым годом. Обращая внимание на развитие революционного движения в России, Маркс и Энгельс тепло отзывались о русской революционной демократии; в Чернышевском и Добролюбове Энгельс видел русских «социалистических Лессингов». Русский перевод «Капитала» был высоко оценен самим Марксом. Успехи русской экономической науки были отмечены в письмах Маркса и Энгельса. Оба друга систематически изучали русский язык, с большим интересом следили за развитием русской литературы. Исследования советских ученых установили, что, изучая Пушкина, Энгельс раскрывал реалистическую сторону его творчества[64]. Имена передовых ученых и общественных деятелей, представление о передовой русской культуре органически входят в тот общий взгляд на передовую культуру мира, который вырабатывается в письмах и трудах Маркса и Энгельса 60—70-х годов.

Маркс и Энгельс с большой надеждой смотрели на Россию, предсказывали русскому народу великое будущее в грядущих революционных боях за победу социализма.

В конце 60-х годов дальнейшее нарастание и обострение противоречий в международной и внутренней жизни европейских государств дало себя знать в особенно резкой форме.

Маркс и Энгельс внимательно следили за начинавшимся кризисом бонапартистской империи. Они были убеждены, что именно во Франции произойдет новое большое выступление рабочего класса, которому обязаны помочь немецкие рабочие. Весной 1869 г. Маркс писал деятелю немецкого рабочего движения — Л. Кугельману: «Парижане снова начинают прямо-таки штудировать свое недавнее революционное прошлое, чтобы подготовиться к предстоящей новой революционной борьбе»[65].

Научное предвидение Маркса и Энгельса блестяще подтвердилось в марте 1871 г., когда Парижская Коммуна начала новую страницу в истории общественной борьбы. Маркс и Энгельс в последующие годы не уставали изучать опыт того прообраза социалистического государства, которое прожило недолгую, но славную жизнь в революционном Париже 1871 г. Уроки Парижской Коммуны дали богатый материал для развития учения о диктатуре пролетариата.

В работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» Маркс писал еще в 1852 г. о том, что европейская социальная революция XIX в. будет черпать свою поэзию «только из будущего, а не из прошлого». Такой и стала поэзия Парижской Коммуны. Исследования советских литературоведов, посвященные литературе Парижской Коммуны, ее политике в области искусства и культуры, раскрыли картину, которая полностью подтверждает замечательные слова Маркса о вдохновенном сознании своей исторической инициативы[66], которое было присуще коммунарам. В стихах

---

[64] См. М. П. Алексеев. Словарные записи Ф. Энгельса к «Евгению Онегину» и «Медному всаднику».— В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы». М., Изд-во АН СССР, 1953.

[65] К. Маркс и Ф. Энгельс. Письма.— Сочинения, т. 32, стр. 496.

[66] См. К. Маркс. Гражданская война во Франции.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 17, стр. 353.

Э. Потье, Клемана, Л. Мишель, в прозе Валлеса и Кладеля закладывались основы новой эстетики [67].

Продолжая дело своего великого друга, Энгельс и после смерти Маркса обращался к вопросам литературы. Насмешливо и резко писал он о «ватер-клозетной безвкусной эстетике», мещанской культуре империи Гогенцоллернов. Известны также отрицательные отзывы Энгельса о французском натурализме.

В письме к Паулю Эрнсту (5 июня 1890 г.) Энгельс дал весьма критическую оценку немецкой буржуазной литературы конца XIX в. Он указал на ее безыдейность и провинциальность, на присущий ей дух мещанства. Литературе начинающегося буржуазного декаданса в Германии, к которой принадлежал и сам П. Эрнст (1866—1933), Энгельс противопоставил пример русской и норвежской литературы 90-х годов.

Высокая оценка, которую Энгельс дал норвежским и русским реалистам, тесно связана с постановкой вопроса о современной литературе, которая дана в известном письме Энгельса к Минне Каутской (26 ноября 1885 г.). Энгельс видел в ней партийного литератора, и, верный своему принципу помогать писателям, способным принести пользу рабочему делу, он отнесся к романам М. Каутской весьма доброжелательно. Указывая на недостатки ее произведений, Энгельс, в частности, обращал ее внимание на дурную искусственную тенденциозность. Противопоставляя ей подлинную тенденцию, которая вытекает из событий и ситуаций художественного произведения, Энгельс с похвалой отозвался о тех писателях конца XIX в., которые выступают с критическим изображением капиталистического общества, разрушают миф о его благоденствии и процветании, внушают читателям тревогу за будущее.

Письмо Минне Каутской — одно из выражений заботы Энгельса о литературе будущего, служащей делу рабочего класса. О том же говорит и письмо к М. Гаркнесс. Энгельс поделился с ней своими мыслями о ее романе «Городская девушка». Указывая на пример Бальзака как на образец замечательного по глубине и правдивости изображения целой эпохи, Энгельс призывал М. Гаркнесс к созданию книг, которые так же правдиво показали бы ту новую эпоху, в которую пишет свои романы Гаркнесс: самым существенным в этой эпохе Энгельс считал борьбу рабочего класса за будущее всего человечества. Он советовал Гаркнесс показать английского труженика не просто жертвой бесчеловечной эксплуатации, а борцом, каким он и был на самом деле. Слова Энгельса о рабочем герое, который уже есть в действительности и которому пора появиться в литературе,— замечательное прозрение великого мыслителя, представляющее глубокий интерес для исследования генезиса литературы социалистического реализма.

Если еще в 40-х годах XIX в. Энгельс уверенно писал о литературе и культуре рабочего класса, то теперь, на склоне лет, видя растущий успех дела рабочего класса и веря в его перспективы, Энгельс прямо говорил о великом будущем, открывающемся перед литературой социализма. В предисловии к изданию итальянского перевода «Коммунистического манифеста» Энгельс писал о том, что на рубеже двух эпох — капиталистической и социалистической — закономерно появление такого же великого поэта, каким был для прошлого Данте.

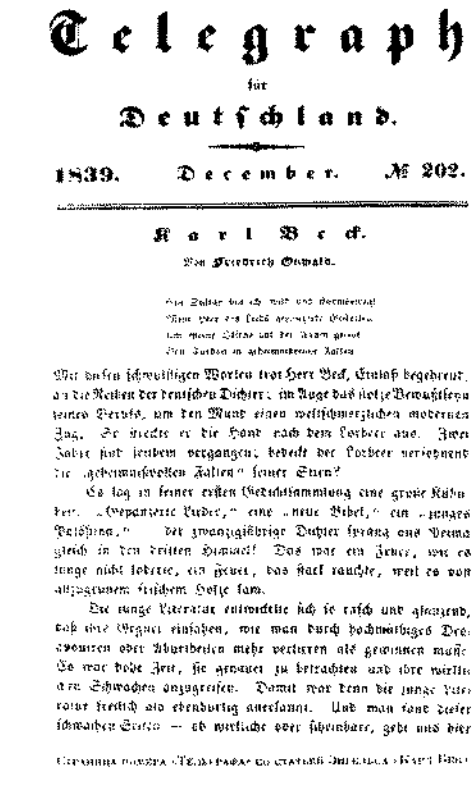
Заботой о чистоте теоретических взглядов марксизма, стремлением к тому, чтобы еще более отточить оружие марксистской мысли пронизаны многочисленные поздние письма Энгельса, посвященные борьбе против

---

[67] См. об этом работы Ю. И. Данилина: «Парижская Коммуна и французский театр». М., 1963; «Поэты Парижской Коммуны». М., 1966; «Беранже и его песни». М., 1958; «Поэты Июльской революции». М., 1935.

ревизии и догматического толкования марксизма. Борясь за верное понимание идей Маркса, Энгельс не раз выступал против вульгаризаторов марксизма, против тех, кто односторонне толковал великое учение. В ряде писем (среди них в письмах к Ф. Мерингу от 14 июля 1893 г. и к Г. Штаркенбургу от 25 января 1894 г.) Ф. Энгельс, защищая марксизм от вульгаризаторов, развил ряд положений, освещающих сложную диалектику связей между мышлением и общественно-экономическими факторами, крайне важную для верного понимания сущности художественного творчества и всего литературного процесса в целом.

Особенно важны те письма Энгельса, в которых он указывает на необходимость дальнейшего творческого развития марксистского метода в изучении эстетических и идеологических явлений. Подчеркивая, что и он, и его великий друг Маркс стремились прежде всего показать обусловленность явлений идеологических факторами экономическими, Энгельс указывает, что продолжатели и последователи Маркса не должны упускать из виду важного вопроса о том, в какой сложной форме осуществляется зависимость мира идей и образов от мира экономических и общественных отношений.



Telegraph
für
Deutschland.

1839. December. № 202.

Karl Beck.

Von Friedrich Oswald.

Страница из журнала «Телеграф» (№ 202) со статьей Ф. Энгельса «Карл Бек». Декабрь 1839

Много сделал Энгельс для того, чтобы помочь молодому тогда критику Ф. Мерингу. Он указывал Мерингу на его ошибки, призывал его к большей исторической конкретности и глубине, предостерегал от вульгаризации и схематизма.

Творчество писателей и поэтов Союза коммунистов, творчество поэтов рабочего класса второй половины XIX в., и особенно опыт поэтов и писателей Парижской Коммуны, полностью подкрепляли справедливость прогноза Маркса и Энгельса относительно исторической закономерности появления новой великой литературы, связанной с борьбой рабочего класса. Маркс и Энгельс всей своей деятельностью всемерно способствовали формированию того нового этического и эстетического идеала, который намечался в творчестве писателей, являвшихся предшественниками нарождающейся литературы социализма.

Однако исторические условия, в которых оказалось рабочее движение в странах Западной Европы и Америки после поражения Парижской Коммуны, не могли способствовать решительному сдвигу в развитии рабочей литературы, открывавшей новые перспективы для всего передового искусства человечества. Искусство социалистического реализма родилось и стало

развиваться на рубеже XIX—XX вв. в России — родине ленинизма, в той стране, путь которой вел к новому этапу мировой истории, начавшемуся в октябре 1917 г.

Произведения Маркса и Энгельса полны для нас неумирающего актуального смысла. Сформулированные ими основные положения социалистической эстетики стали тем теоретическим фундаментом, на котором со временем возникло советское искусство, вдохновляющееся советской действительностью и идеями марксизма-ленинизма. Великое марксистское учение о новом коммунистическом гуманизме, противопоставленное буржуазным этическим и эстетическим теориям, принесло свои плоды, воплотилось в искусстве социалистического реализма наших дней, в новой программе Коммунистической партии Советского Союза, принятой XXII съездом партии.

В мировой литературе наших дней искусство социалистического реализма играет роль искусства передового, развивающегося в остром противоречии с упадочным искусством буржуазного мира, вступившего в стадию всеобщего кризиса капитализма.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ФРЕЙЛИГРАТ

Выдающийся представитель немецкой революционной поэзии 40-х годов Фрейлигрaт проделал большой и сложный путь, и в его творчестве, как в зеркале, отразились противоречия демократического движения в Германии середины XIX в. В годы своей идейной и художественной зрелости Фрейлигрaт заявил о себе как замечательный революционный поэт.

Нарастание революционной волны в Германии, выступление на историческую сцену пролетариата, мартовские бои в Берлине, обострение классовой борьбы в ходе революции, наступление реакции, наконец, измена либеральной буржуазии и поражение революции — вся эта бурная, насыщенная событиями эпоха ярко отразилась в его творчестве.

Герман Фердинанд Фрейлигрaт (Ferdinand Freiligrath, 1810—1876) родился в маленьком городе Детмольде, в семье учителя. Пятнадцати лет, не закончив гимназии, он вынужден был по желанию родителей поступить учеником в торговую фирму в г. Зёсте. По вечерам деловую переписку сменяют томики стихов Байрона, позднее Гюго. Фрейлигрaт много читает и пробует силы в переводах.

В местных изданиях он печатает в 1829—1830 гг. свои первые оригинальные стихотворения. Это были робкие, неуверенные опыты — стихи на семейные темы, патриотические стихи, стихи на случай.

Но молодой Фрейлигрaт начинает обнаруживать и свой голос. Ему явно не по душе скучная однообразная работа, которой он вынужден заниматься. Самые городские башни представляются ему мрачными, его «подавляет проза», не покидает ощущение напрасной потери времени. Он пробует вырваться из этого «стойла прозы» в мир сказочных видений, в кипение нездешних страстей. «Ярость древнего викинга» бушует в его крови. Герои Эдды манят его к себе («Чай из мха»). Он хотел бы умчаться в «никогда не виданные дали», «к иным долинам и иным горам», чтобы видеть «другое небо и другие звезды» («Корабль»). Исландия в его стихах сменяется Африкой, Запад — Востоком.

В 1831 г. Фрейлигрaт в связи с новыми служебными делами переехал в Амстердам. Оттуда он послал несколько стихотворений в «Альманах муз» А. Шамиссо и Г. Шваба, один из солиднейших литературно-художественных ежегодников того времени. С 1835 г. имя его появляется там рядом с именами Шамиссо, Уланда, Ленау и других виднейших поэтов Германии. Это было началом славы. Гуцков назвал его немецким Гюго; издатель Котта предложил выпустить стихи отдельной книгой.

В ожидании выхода этой книги Фрейлигрaт возвращается на родину, живет некоторое время в Бармене, сближается с Иммерманом.

В 1839 г. в Штутгарте выходит первая книга его стихов («Gedichte»), охватывающая оригинальное творчество 1826—1838 гг.

В пестром романтическом орнаменте встает в этих стихах знойная Африка: необозримые пески пустынь, лотосы Нила, «царственные львы», подстерегающие в тростниках добычу, «объятые смертельным страхом лани». Поэт не созерцает, он сживается с этой экзотикой, заставляет звучать и играть красками эту нездешнюю красоту. Необычайно эффектно он подает звучную гамму экзотических имен и названий.

В час, когда безмолвно дремлют готтентотские кроалы
И когда на дальних горах больше не блестят сигналы,
И угрюмо бродят кафры, пробираясь по карру,
И в кустах газели дремлют и над тихой речкой гну...

Пер. С. Заяицкого и Л. Остроумова

На этом фоне — лев, «страшный и прекрасный», которого уносит на своей спине жираф. Лев вцепился в спину своей жертвы, раздирая когтями «кровавый шелк ее шкуры», и так эта страшная пара несется при лунном свете, а за ними, по пурпурному следу, мчится стая гиен, и, пронзая зловещим криком тишину, летит жадный коршун («Лев-наездник»).

Своеобразны люди этого мира. Смелые и гордые, как львы, они живут необычайной жизнью, бессильны попытки европейцев навязать им свою цивилизацию.

Фрейлигрaт не одобряет колонизаторской политики европейских государств. Поэт призывает Африку стряхнуть прочь этот рой омерзительных гусениц — европейцев. Среди экзотических образов, созданных в те годы Фрейлигратом, запоминается полная величия фигура плененного мавританского вождя, обреченного стоять с барабаном у дверей парижского цирка («Мавританский князь», 1833).

Поэт любуется непосредственностью и простотой бедуинов, близостью к природе этих детей пустынь. Они настоящие люди — истинные сыны природы — с горячей кровью и необузданными страстями.

Как поэт-романтик Фрейлигрaт занимает особое место в немецкой литературе 30-х годов. Он не связан с эпигонами реакционного романтизма, уводящего в мир средневековья или мечты о нездешнем. Ему чужды мистическое томление и сказочные фантасмагории. Он по-своему продолжает тему Востока, открытую романтиками, и ближе всего в этом плане к В. Гюго, автору сборника «Восточное».

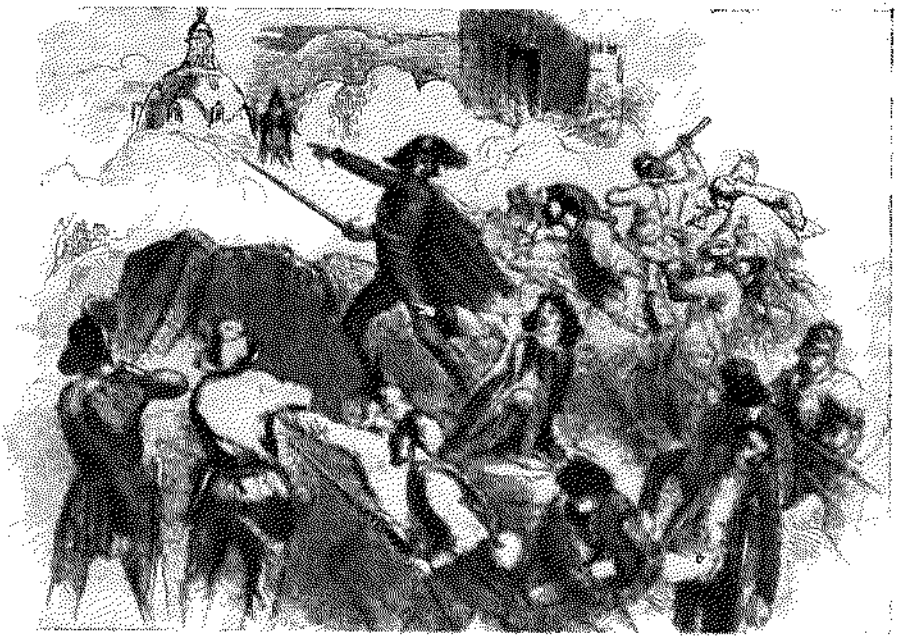
Вместе с тем его политическая индифферентность, отсутствие какого-либо интереса к животрепещущим проблемам социальной борьбы резко отделяют его от писателей «Молодой Германии», не говоря уже о Бюхнере и Гейне. В полемике Гейне против «швабской школы» Фрейлигрaт — на стороне последней.

Сам Фрейлигрaт склонен был позднее расценивать свои восточные стихи, как «революционные». «Это была самая решительная оппозиция как против кроткой (zahme) поэзии, так и против прирученного общества» [1],— писал он в 1852 г. В стихотворении 1836 г. «Туман» поэту представляется, как бог подъемлет его на грозовую тучу и в грохоте грома, как молния, падает его мысль, пробивая черную мглу. Однако нигде поэт не поднимается до активного протеста. Рисуя пестрый красочный мир, он любуется им, противопоставляя его убожеству немецкого быта.

С этим связана художественная манера Фрейлигрaта, которую можно определить как живописную. Он создает эффектные по колориту пейзажи, расцвечивает их всеми красками своей романтической палитры.

---

[1] F. Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen, Bd. 2. Hrsg. von W. Buchner. Lahr, 1882, S. 264.



Революция 1848 года в Дрездене
Рисунок, помещенный в английском журнале того времени

Унылой бесцветности немецкой действительности противостоит море мажорных красок, где «пылающая желтизна пустыни» сменяется пурпурным закатом, где «сверкающим смарагдом» встает зеленый оазис среди «топазного песчаного моря». «Это — поэт образов ярких и блестящих»,— характеризует его русский революционный демократ М. Л. Михайлов [2].

Но часто эта симфония южных красок и игра экзотическими именами и названиями превращается в самоцель. Шамиссо, в альманахе которого Фрейлиграт начал печататься, видел эту опасность и предупреждал молодого поэта лично и через своего соредактора, Г. Шваба: «Ему нужно протянуть братскую руку и предостеречь от манерности»,— пишет он Швабу [3]. Шваб выполняет это поручение Шамиссо. 26 апреля 1836 г. Шамиссо сам пишет Фрейлиграту: «Знаете ли вы, что вам уже подражают? Поэтический поток, заливающий „Альманах муз", выбрасывает уже ..фрейлигратовщину", над которой вы бы сами посмеялись. Но предоставьте другим подражать вам, сами же избегайте манерности и идите вперед» [4]. Он предупреждает также об опасности «искать поэзию в страшном» и сообщает молодому поэту «тайну терцины»: каждая строфа должна иметь законченный смысл.

Успех экзотических стихов Фрейлиграта был необычаен. Экзотика «львов и пустынь» отвечала устремлениям немецкой буржуазии, уже втайне мечтавшей о том, чтобы выйти на арену международной торговли и колониального разбоя.

В этой атмосфере популярности легко было пойти по прямой дорожке «фрейлигратовщины», стать самоэпигоном. Эту опасность видел Энгельс:

---

[2] М. Л. Михайлов. Сочинения, т. 3. М., 1958, стр. 215. Рецензия Михайлова долгое время приписывалась Чернышевскому. См.: Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 966 и т. XVI, стр. 943—944.

[3] F. Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. Bd. I, 1882, S. 151.

[4] A. von Chamisso. Werke. Leipzig, 1852, B. VI, S. 347.

«Фрейлиграт, тоже не умеющий порою отличить высокопарный язык от поэтического языка, возвращается целиком к Гофмансвальдау, обновляя александрийский стих и кокетничая иностранными словами. Нужно, однако, надеяться, что он выбросит вместе с ними свои чужеземные сюжеты:

Пески уносит ветер, и вянет пальмы цвет,—
В объятия родины бросается поэт
С душой, хоть изменившейся, но той же.

И если Фрейлиграт этого не сделает, то, право же, стихи его через сотню лет будут считаться чем-то вроде гербария или песочницы и, по аналогии с правилами латинского стихосложения, будут использоваться для преподавания естественной истории в школе». В той же статье молодой Энгельс выражает уверенность, что Фрейлиграт «еще подарит нас поэтическими произведениями, вполне достойными XIX века» [5].

Поэт оправдал надежду Энгельса. И это могло случиться потому, что экзотика, по существу, отражала большую человеческую тоску поэта по настоящей жизни.

Ни поза безразличного наблюдателя, ни плащ гордого одиночества, в сущности, не были родственны Фрейлиграту и он постепенно расстается с экзотикой африканских джунглей, в 1842 г. в «Саге о Рейне» он восклицает: «К черту верблюдов!».

Фрейлиграт обращается к национальной тематике, но на первых порах и здесь ищет необычного, воспринимает все романтически. В 1839 г. он совершает поездку по Вестфалии, восхищаясь красотами природы и памятниками старины. Он воспевает старый Рейн, вспоминает легенды о Роланде. Сама общественная практика его носит своеобразно романтический характер: он организует кампанию за реставрацию Роландовой скалы и принимает участие в издании художественного альбома «Живописная и романтическая Вестфалия».

В 1840 г. Фрейлиграт живет в маленьком городке Ункеле, где его, по словам Веерта, «осаждает весь мир». В 1841 г. он вступает в брак с Идой Мелос, дочерью веймарского профессора, и переезжает в Дармштадт.

Политической деятельности он избегает, «демагогов» сторонится, предлагает Котта издание журнала, платформой которого было бы «чистое искусство». Котта, учтя обстановку, вежливо отклонил это предложение. В условиях общего политического подъема, захватывавшего все более широкие массы, лозунг «чистого искусства» не мог быть популярным.

Для Фрейлиграта было неожиданностью, что его стихотворение «Из Испании» (1841) вызвало политическую дискуссию. В этом стихотворении Фрейлиграт бросил как лозунг слова:

Поэт на башне более высокой,
Чем вышка партии, стоит.

В годы первых успехов политической лирики это звучало как вызов. Гервег ответил на него стихотворением «Партия». Вслед за этим посыпались стихи, письма, статьи. Все передовые люди Германии стали на сторону Гервега.

Реакционеры всех направлений поддержали Фрейлиграта. Не случайно, что именно в это время король Фридрих Вильгельм IV назначил Фрейлиграту пенсию.

Фрейлиграт не отдавал себе полностью отчета в смысле происходящего. В письме, датированном 1 марта 1842 г., он называет себя не менее

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 357.

либеральным, чем Дингельштедт. Поэт недоумевает: неужели он «ретроград»? Гервега он называет «хорошим парнем», «насквозь поэтом», «громадным талантом», «правдивым», но «вообще фанатиком». В другом письме он называет стихотворение Гервега прекрасным, говорит, что оно его обрадовало, что это «сверкает и ослепляет». В своих смелых словах он, однако, не раскаивается: очень хорошо, что вопрос об отношении поэзии к политическим волнениям дня стал популярным в широких кругах. Он со своей стороны ничего иного не хочет, как только защитить права поэзии. «Это было бы все же ужасно, если бы мы имели право писать только политические стихи»,— прибавляет он [6].

Характерно, что Гервег не причислял Фрейлиграта к реакционерам и 4 марта 1842 г. послал ему дружественное письмо, желая помочь поэту найти истинный путь. Однако в этот момент Фрейлиграт не обнаружил ни чутья, ни такта. Когда либералы и реакционеры в конце 1842 г. начали кампанию против Гервега, Фрейлиграт примкнул к этому лагерю [7]. Так поборник «чистого искусства» блокировался с партией реакции, стал «врагом Гервега и свободы» (Маркс).

Только на протяжении 1843 г. происходит перелом в сознании Фрейлиграта. В январе 1843 г. он собирался уехать из Германии, стремясь вырваться из «душной атмосферы наверху и внизу» [8]. За это время совершается целый ряд событий, постепенно раскрывающих Фрейлигрету глаза на окружающую действительность. Запрещение ряда оппозиционных газет, роспуск ландтага ускоряют этот процесс. Он начинает понимать, что поэт, подобный его другу Э. Гейбелю, своей консервативной наивностью действует в конце концов на руку самому ярому абсолютизму. Еще вчера он был единодушен с Гейбелем, как и он, королевским пенсионером. Теперь он пишет: «Я должен с этим покончить. Я хочу занять, согласно своим убеждениям, честное недвусмысленное положение, к которому стремится моя честность. Я выбью дно из бочки, будь что будет».

Вышедший осенью 1844 г. сборник стихотворений Фрейлиграта «Символ веры» («Glaubensbekenntis») явился поэтическим отражением происшедшего в сознании поэта переворота. С «высокой башни чистого искусства» поэт переходит на «бастионы партии». «Твердо и непоколебимо выступаю я на стороне тех, кто противостоит реакции. Для меня нет больше поэзии без свободы... Мое лицо обращено к будущему». Он отказывается от королевской пенсии. Полиция охотится за его книгой, прусские власти преследуют его «за злоупотребление пенсией», но все передовые люди Германии радостно приветствуют его смелый шаг.

Фрейлиграт эмигрирует в Брюссель. Здесь в феврале 1845 г. он впервые встречается с Марксом [9].

Сборник «Символ веры» включает еще целую группу старых стихотворений, написанных в 1841—1843 гг., в том числе и нашумевшее «Из Испании».

Июлем 1843 г. датировано политически сумбурное, во многом наивное стихотворение «Мечты о флоте». Немецкая сосна хочет стать корабельной мачтой, несущей черно-красно-золотой флаг. Единая Германия должна иметь мощный флот — такова идея этого стихотворения, отвечающая устремлениям молодой немецкой буржуазии, уже мечтающей о торговой

[6] Письмо к Бухнеру от 26 февраля 1842. См.: Ф. Фрейлиграт. Избранные произведения. М., 1956, стр. 355.

[7] Весьма показательно, как тщательно отмечались все высказывания Фрейлиграта против Гервега агентами меттерниховской секретной службы. См.: K. Glossy. Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz.— «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft». Wien, 1912, Ig. XXII, S. 269—270, 334; Ig. XXIII, S. 32, 42—43.

[8] См.: F. Freiligrath am Scheideweg. Briefe. Polemiken. Dokumente. 1948.

[9] Об отношениях Маркса и Фрейлиграта см.: Я. Эйдук. Фрейлиграт и Маркс. М.— Л., 1936.

экспансии. Поэт восторженно перечисляет воображаемые фрегаты, корветы и другие корабли, дает им имена: «Старый Фриц», «Королева Луиза», «Александр Гумбольдт», «Гете». А один из кораблей называется «Свободная пресса».

Вторая часть сборника открывается стихотворением« С добрым утром», в котором поэт определяет свое место в общественной борьбе.

Быть с народом надлежит поэту!

Поэт не хочет оставаться среди сомневающихся и мечтательных Гамлетов. Он хочет действия. Суровый и безмолвный является призрак, символ отравленной и похороненной свободы. Он призывает к мщению, будит колеблющегося, медлящего Гамлета. Этот Гамлет — Германия, страна мыслителей и поэтов, слишком много размышляющих и разговаривающих, мертвыми словами подменяющих живое дело («Гамлет», 1844).

Социальные вопросы, связанные с положением трудовых масс, находят слабое отражение в сборнике Фрейлиграта. Стихотворение «В горах Силезии», написанное незадолго до восстания ткачей, не поднимается над уровнем либерально-сентиментальной и «истинно-социалистской» лирики тех лет. Поэт высказывает сочувствие несчастным ткачам. Во второй части стихотворения, написанной уже после восстания, он ограничивается изображением внешней стороны событий [10].

В целом сборник «Символ веры» интересен прежде всего как показатель серьезного сдвига, происшедшего в мировоззрении поэта. Фрейлигрaт переходит на позиции буржуазной демократии. Он ощущает себя «готовым к битве», но представления его о путях развития Германии еще сбивчивы и туманны.

Отказавшись от пышного, красочного языка своих ранних романтических стихотворений, Фрейлигрaт ищет новые формы и образы. В стихотворении «С добрым утром» он пишет, что гонит от себя романтические видения, вырывается из их призрачных, но опасных объятий:

Я покинул призрачные лики
Чтоб в жизни радость обрести!

В поисках новых форм Фрейлигрaт подражает современным политическим поэтам, причем в отдельных случаях это подражание перерастает в заимствование (например, у Гервега). Неясность политических представлений приводит к обилию общих мест («дерево человечества», «весна будущего»).

Весной 1845 г. Фрейлигрaт уезжает в Швейцарию и здесь попадает в довольно пестрое по составу общество политических эмигрантов. Неискушенный в политических вопросах, он на время сближается с «истинными социалистами», в частности с Гейнценом. Не случайно поэтому в вышедшем в 1846 г. сборнике стихотворений Фрейлигрaта «Ça ira!» подлинно революционные произведения перемешаны со стихами, навеянными взглядами «истинных социалистов».

Начальные слова боевой песни французской революции «Ça ira» поставлены на титуле этого сборника. Поэт предчувствует близкое дыхание революционной весны, которая растопит «ледяной дворец» деспотизма («Ледяной дворец»). Причуда русской императрицы Анны Иоанновны — ледяной дворец на Неве — становится символом недолговечной немецкой монархии. Величественна громада сказочного дворца. Но «священный поток» народной свободы растет и ширится, бушует, подобно весенней Неве, и скоро хлынет неудержимо, сметая тиранию, поглощая в своих волнах

[10] См.: Т. С. Николаева. Поэзия немецкой революции 1848 г. Саратов, 1961, стр. 62.

жалкие осколки этого некогда пышного сооружения. Еще наслаждаются последними минутами кичливые придворные, в безумном ослеплении не видя опасности.

Напрасно, господа. Нет сил у вас, чтоб задержать весну.
И если лед трещит, то скоро будет сломан.

Пер. М. Зенкевича

Однако революционные идеи, какими-то гранями близкие идеям Маркса, не определяют еще полностью мировоззрения Фрейлигрmaта в этот период. И в этом сборнике встречаются также типичные для «истинного социализма» идеи и образы. Двум таким стихотворениям («Перед отплытием» и «Как это делается») Энгельс дает уничтожающую оценку [11].

Расплывчатость и неопределенность идей «истинного социализма» при попытке их художественного воплощения приводит поэта к созданию таких абстрактных неубедительных образов, как образ революции — корабля, неизвестно куда плывущего («Перед отплытием»).

Попытка Фрейлигрaта представить революцию конкретно («Как это делается») привела его к еще большей неудаче, к воспроизведению выдуманной, невероятной ситуации, свидетельствовавшей об отсутствии у ее автора реального ощущения исторической правды и элементарного понимания социальной борьбы эпохи.

Однако в лучших стихотворениях сборника Фрейлиграту удается сочетать конкретность образа с типичностью и значительностью ситуации. Это в первую очередь относится к стихотворению «Снизу вверх». Идея революции облекается здесь в конкретные образы: прусскому королю, совершающему увеселительную прогулку на рейнском пароходе, противопоставляется пролетарий-машинист, а роскоши верхней палубы — нужда и труд кочегарки. Поэт выбирает не совсем обычную ситуацию, сталкивая короля и машиниста (а не буржуа и пролетария). Но в изображенном конфликте получало прямое отражение национальное и историческое своеобразие германской революции.

Реалистически четко воплощена идея стихотворения «Свободная печать» [12]. Художественный образ здесь не только конкретен, но и удивительно динамичен: предлагалось типографский шрифт перелить в пули, чтобы выпустить «самую дерзкую утреннюю газету».

Средств иных не остается, только в пули лишь одни
Отливаясь, могут буквы быть свободны в наши дни!

Пер. М. Зенкевича

Материальные затруднения между тем гонят Фрейлигрaта в Лондон. Здесь ему удается поступить на службу в одну торговую фирму. Начинаются «каторжные работы у Джона Буля», как это он сам называл. Десятитринадцатичасовой день отнимает много сил и времени. Пишет он очень мало. Заслуживает упоминания лишь перевод двух популярных в те годы произведений английской социальной поэзии: «Песня о рубашке» и «Мост вздохов» Т. Гуда.

В это время Лонгфелло приглашает Фрейлигрaта переселиться в Америку. Но он колеблется: уезжать так далеко от родины ему не хочется. Февральская революция 1848 г. разрешает его колебания. Теперь он уже не может уехать из Европы.

---

[11] Ф. Энгельс. «Истинные социалисты».— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 575—576.

[12] Стихотворение распространялось как листовка. Экземпляр сохранился в Библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). См. Т. С. Николаева. Поэзия немецкой революции 1848 г., стр. 73.

Революция сразу вызывает творческий подъем. После мало-плодотворных лет лондонской эмиграции он в течение ближайших февральско-мартовских дней создает ряд замечательных стихотворений.

«В горах раздался первый гром»,— пишет он, с воодушевлением откликаясь на революцию в Италии и Франции. Он убежден, что лавина революции пронесется над всей Европой. Восторженно приветствует он народ Парижа, прогнавший короля; он призывает еще тесней сомкнуть ряды, на баррикадах завоевывать свободу. Фрейлиграт пишет гимн Республике, в котором не только приветствует французов, но и призывает бороться за нее.

За день до мартовского восстания 1848 г. в Берлине он предупреждает, что свободу не принимают как милость из рук коронованных негодяев, свободу завоевывают («Черно-красно-золотое»).

Обличая трусливую позицию сторонников буржуазных реформ, призывая начать «последнюю битву» за свободу, Фрейлиграт мыслит ее как борьбу за единую демократическую республику.

Но революция в этот момент еще представлялась ему, говоря словами Маркса, «революцией всеобщих симпатий». Именно поэтому для Фрейлиграта оказалось приемлемым «старое имперское знамя», «старинные цвета», то черно-красно-золотое знамя, которым в предреволюционные годы потрясала националистическая реакция, вызывая возмущение и язвительную насмешку Генриха Гейне.

Мартовские события в Германии, однако, многое прояснили в сознании Фрейлиграта.

Вдохновенно передает Фрейлиграт картины баррикадных боев в прусской столице в стихотворении «Берлин».

Земля дрожала, и одни,
Не дрогнувши в теченье
Тринадцати часов, они
Дрались в ожесточенье.

Ни песен вроде «Ça ira»,—
Лишь стон и хрип осиплый!
Дрались в молчании тогда,
Скользя в крови налипшей.

Пер. М. Зенкевича

Конкретность образов, мастерство реалистического изображения в сочетании с боевым революционным пафосом придают стихотворению выразительность. Перед лицом больших исторических событий Фрейлиграт сразу делает шаг вперед в своем художественном развитии.

В мае поэт возвращается на родину, вступает в «Демократический союз» в Дюссельдорфе. Организационно он еще не с Марксом, но уже поддерживает линию передовой немецкой демократии на продолжение революции. И первое из написанных по возвращении из эмиграции стихотворений («Вопреки всему») он печатает 6 июня 1848 г. в газете Маркса — «Новой Рейнской газете». Вопреки предательству буржуазии, вопреки сговору буржуазии с реакционным правительством, вопреки болтовне либералов, революция должна продолжаться — таков смысл стихотворения.

Фрейлиграт выражал здесь взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса. «Для нас февраль и март,— писал Ф. Энгельс,— могли иметь значение подлинной революции только в том случае, если бы они были не завершением, а, наоборот, исходной точкой длительного революционного движения» [13].

[13] Ф. Энгельс. Маркс и «Neue Rheinische Zeitung» (1848—1849).— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 19.

Фердинанд Фрейлиграт

Литография неизвестного художника

Продолжая настойчиво утверждать эту идею, Фрейлигрaт в июле 1848 г. создает один из своих шедевров — «Мертвые живым».

Поэт вспоминает о тех, кто пал смертью храбрых на мартовских баррикадах. Король дрожал, когда на обагренных кровью досках их трупы подняли высоко перед его балконом. Но король «избежал удара»; «свобода сгнила», живые предали мертвых: «Вы обманули нас! Позор живым!».

Как призыв набата прозвучали эти стихи по всей Германии. Их перепечатывали, читали на собраниях, цитировали в статьях и речах. Стихи разжигали тот «красный гнев марта», дыхание которого веяло над страной вопреки всему. Они поддерживали великую веру, что «знамя красное опять взовьется на баррикадах». Стихи звали к новым боям:

С оружьем знака ждите все, и будьте все готовы —
С земли, в которой мы лежим, навеки снять оковы!

Пер. М. Зенкевича

По глубине и яркости образов эти стихи превосходили все ранее написанное поэтом. Именно теперь Фрейлигрaт поднимается на высоты большого революционного искусства.

Величавые строки придают суровому повествованию о судьбе революции эпически-торжественный характер. Гневная интонация сообщает всему стихотворению революционную страстность. Убедительность этого патетического воззвания связана с исторической документальностью фактов и событий, которыми оперирует поэт. Образы мартовских жертв не были ни абстракцией, ни символом. Это не призрак свободы, призывающий Гамлета к действию, что было типично для образной системы поэта периода «Символа веры». Эти жертвы жили в сознании масс, самые камни мостовой хранили следы их крови. Жив был король, вчера дрожавший от страха, сегодня снова обнаглевший. Этого нельзя было забыть и нельзя было уйти от железной логики приговора, произнесенного Фрейлигратом. Суровая правда истории, огромная сила революционного убеждения и зрелое мастерство поэта соединились в этом шедевре Фрейлигрaта. Передавая в поэтических формулах стихотворения сущность исторического момента, Фрейлигрaт здесь пользуется романтическим приемом, вкладывая свою вдохновенную речь, обращенную к живым участникам революционной борьбы, в уста мертвых, жертв мартовских баррикад.

Реакционные круги искали только повода, чтобы обрушиться на революционного поэта. После опубликования стихотворения «Мертвые живым» они добились ареста и суда над Фрейлигратом. Но, вопреки желанию организаторов этого процесса, состоявшегося 3 октября 1848 г., последний вылился в грандиозную демонстрацию всенародной симпатии к поэту и революционеру. Цветами и музыкой встретил народ оправданного. Фрейлигрaт тут же произнес клятву в верности революции. Через несколько дней он уехал в Кельн, где сразу же стал членом «Союза коммунистов». И когда после краткого перерыва, вызванного полицейскими репрессиями, 12 октября 1848 г. «Новая Рейнская газета» вновь вышла, К. Маркс объявил на первой странице, что в состав редколлегии включен Фрейлигрaт. Вместе с Веертом он представляет в газете литературную часть, а также ведает английским отделом. Позднее он даже будет говорить, как они «втроем» — с Марксом и Веертом — делали газету.

В этот период Фрейлигрaт создает ряд замечательных стихотворений, в которых мастерски сочетает политическую актуальность с большой художественной выразительностью и остротой образов.

К отдельным стихотворениям Фрейлигрaт ставит эпиграфом цитаты из статей Маркса. И это не было формальным проявлением уважения к

Штурм цейхгауза в Берлине 14 июня 1848 года. С современной гравюры

нему — художественные образы, создаваемые Фрейлигратом, действительно воплощают мысли Маркса.

В начале ноября тяжелые вести пришли из Австрии. В неравной борьбе истекала кровью революционная Вена.

5 ноября 1848 г. в «Новой Рейнской газете» было напечатано стихотворение Фрейлиграта «Вена». Эпиграфом поэт поставил слова из редакционной статьи газеты от 3 ноября: «Несмотря на „Воззвание демократического конгресса", мы надеемся, что народ очнется от своей летаргии и окажет вéнцам единственную помощь, какую еще может оказать в этот момент,— подавление контрреволюции в собственном доме». Эта мысль Маркса ярко воплощена в призывных строках поэтического воззвания Фрейлиграта.

Исполнены горечи и упрека его слова о немецком народе, который теряет время, месяц за месяцем, вместо того чтобы подняться на решительную борьбу против наглеющей реакции.

Уж предвещая зиму, осенний лист зардел,—
Германия, вставай же, настало время дел:
Грохочут паровозы, искрится телеграф,
А ты лежишь спокойно, от сна еще не встав!

Пер. М. Зенкевича

И поэт призывает «навести порядок в собственном доме», прогнать своих Елачичей [14].

14 ноября «Новая Рейнская газета» сообщила о расстреле палачом Вены «кровавой собакой» Виндишгрецом депутата франкфуртского парламента Роберта Блюма, посланного в Вену. Четыре дня спустя газета напечатала в траурной рамке гневное стихотворение Фрейлиграта «Блюм».

[14] Елачич — хорватский помещик, командовавший войсками, подавлявшими революцию в Вене.

После реквиема в Кельнском соборе, пишет поэт, раздастся другой реквием и на траурную сцену выйдет красный мститель!

В 1848 г. Фрейлигрaт выпускает первую книгу «Новейших политических и социальных стихотворений» («Neuere politische und soziale Gedichte»). В следующем году выходит сборник «Среди снопов» («Zwischen den Garben»), куда включены лирические стихотворения начала 40-х годов, не вошедшие в прежние сборники.

Революционная волна между тем шла на убыль. Реакция переходила в наступление.

Годовщина революции была отмечена в трудной политической обстановке. Фрейлигрaт в этот день на страницах газеты призывал к новому восстанию («Заря»).

19 мая 1849 г. вышел последний, отпечатанный красной краской, номер «Новой Рейнской газеты». Он открывался вместо передовицы стихотворением Фрейлигрaта «Прощальное слово Новой Рейнской газеты», которое является, наряду с стихотворением «Мертвые живым», одним из самых замечательных памятников революционной поэзии 40-х годов. Гордо, мужественно, исполненная достоинства газета, великая бунтовщица, прощается с «борющейся землей» и ее «храбрыми солдатами». Гнев и уничтожающее презрение останется на долю той «коварной клики», которая из-за угла сразила газету на ее боевом посту. И русский царь и прусский король с злорадным смехом роют ей могилу. Но и в этот роковой час газета зовет к восстанию. И настанет день, когда народ произнесет свое грозное: «виновен» и последняя корона рассыплется прахом.

На Дунае, на Рейне, словом, мечом
Народу восставшему всюду
Соратницей верной в строю боевом
Бунтовщица гонимая буду!

Пер. М. Зенкевича

Вместе с Марксом и Энгельсом Фрейлигрaт верит в неизбежность победы революции. Он предвидит схватку двух миров, которая представляется ему битвой между демократическим Западом и феодальным Востоком («У березы»).

Уверенностью в грядущей победе пронизано стихотворение 1851 г. «Революция».

В 1851 г. он еще успевает выпустить вторую книгу «Новейших политических и социальных стихотворений», но в Германии ему оставаться уже нельзя. Готовится обвинение: участвовал «в заговоре, имевшем целью ниспровержение существующего строя», «призывал к возмущению», «оскорбил величество». Преследуемый «лаем тысячи собак», Фрейлигрaт покидает Германию.

Начинается вторая — семнадцатилетняя — эмиграция. В течение года он живет в Лондоне на случайный литературный гонорар, потом поступает приказчиком в контору оптового торговца шелковыми тканями на довольно скудное жалование.

В эти Фрейлигрaт еще тесно связан с Марксом. Он член Союза коммунистов, казначей комитета оказания помощи осужденным по кельнскому процессу. В январе 1852 г. он по прямому заказу Маркса пишет стихи для нью-йоркского журнала «Революция». Маркс отзывается о нем в это время: «Он настоящий революционер и кристально честный человек — похвала, которой я могу удостоить лишь немногих» [15]. Но источники его революционного вдохновения иссякли.

---

[15] К. Маркс и Ф. Энгельс. Письма.— Сочинения, т. 28, стр. 397.

Фрейлигрaт пришел в революцию 1848 г. как поэт, остро чувствующий, бурно реагирующий, пламенно воплощающий свои чувства в образах. Он был убежденным республиканцем, и для него революция оставалась незаконченной, пока не была провозглашена республика, хотя самое понятие республики для Фрейлигрaта первое время не было расшифровано — не случайно она ему представлялась «черно-красно-золотой».

Типичный буржуазный демократ по своим убеждениям, Фрейлигрaт принял программу революционной демократии, которую отстаивал Маркс в 1848—1849 гг., но специфические интересы пролетариата в этой революции не были ему ясны до конца. Он по-прежнему сочувствовал пролетариату, но не понимал его исторической миссии. К этому следует прибавить, что Фрейлигрaт был исключительно равнодушен к вопросам теории вообще и к теории научного социализма в частности. Работая с Марксом, он во многом шел с ним в ногу, под его влиянием принимал верные политические решения. Фрейлигрaт мог усвоить тот или иной лозунг Маркса, но понять историческую логику этих лозунгов ему не было дано. И когда на смену боевой революционной практики пришла кропотливая будничная работа, Фрейлигрaт оказался беспомощным. Он еще дружил с Марксом, но не вникал в смысл его деятельности. Восторгаясь Марксом как личностью, он не интересовался его теоретическими работами. Совершенно анекдотичен его ответ Марксу, когда тот прислал ему вышедший из печати том «Капитала». Он благодарит, восхищается и заканчивает таким откровением: «Я знаю, что на Рейне многие молодые коммерсанты и фабриканты увлекаются твоей книгой. В этих кругах она выполнит свое истинное назначение; для ученых она будет настольной книгой и источником справок» [16].

С годами он все дальше и дальше отходит от Маркса.

В письме от 20 февраля 1860 г. Фрейлигрaт еще называет Маркса «другом и товарищем по убеждениям», но тут же сознается, что «отношения его с партией давно на деле не существуют». Нужно было быть очень наивным, чтобы отделять Маркса от партии. По существу, в эти годы Фрейлигрaт уже далек от революционного движения. В этом же письме Фрейлигрaт заявляет, что «партия — тоже клетка, и песни, даже за партию, лучше распевать снаружи клетки». Впрочем, «песен за партию» Фрейлигрaт уже давно не писал. Биография революционного поэта кончилась. Это было концом поэтической биографии Фрейлигрaта вообще, ибо все его оригинальное послереволюционное творчество стоит на неизмеримо более низком уровне, что является результатом именно идейного кризиса, а не оскудения таланта.

Характерно, что в качестве переводчика он продолжает одерживать новые успехи. Он переводит Лонгфелло, Т. Мура, Р. Бернса, У. Уитмена, Теннисона, английских сонетистов XVI и XVII столетий, продолжает переводить Гюго. В 1856 г. он издает блестящий перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло и явился первым в Германии пропагандистом Уитмена, которому он посвятил в 1868 г. специальную статью. Имя Фрейлигрaта называют в ряду самых видных имен немецких переводчиков, его сравнивают с Гердером.

В 1866 г. Фрейлигрaт откликается на события войны между Пруссией и Австрией. Его возмущает братоубийственная война между немцами, но поэт ограничивается сентиментальными размышлениями, вложенными в уста птички, жалобно поющей над трупом немца, грудь которого прострелена его братом.

Антивоенный характер носят стихи, посвященные четырехсотлетию со дня смерти Гутенберга. Прославляя Гутенберга, поэт вспоминает о дру-

[16] Фр. Мерингг. Фрейлигрaт и Маркс в их переписке. М.— Л., 1929, стр. 82—83.

гом немце — Бертольде Шварце, изобретшем порох. Перед поэтом встает образ всей земли, ставшей пороховой башней.

В 1868 г. Фрейлиграт вернулся в Германию после того, как в его пользу была устроена (по инициативе одного барменского коммерсанта) «всенародная подписка», собравшая около 60 000 талеров. Маркс назвал это публичным «попрошайничеством». Не рискнув появиться в Пруссии, Фрейлиграт поселяется в Штутгарте, позднее — в Канштадте.

Если Гервег в эти годы решительно выступает против прусского милитаризма, против политики «железа и крови», то Фрейлиграт поддается шовинистическому угару. Когда началась франко-прусская война, он отзывается на нее стихотворением «Ура, Германия!».

Написав вслед за этим «Кавалерийскую песню» в честь прусского кронпринца, Фрейлиграт, однако, в последний момент телеграфировал, чтобы ее печатание задержали, объяснив свою позицию тем, что он, конечно, «патриот», но «одновременно все еще ветеран сорок восьмого года». В известной мере это было уже только фразой. Но справедливость требует отметить, что поддержка войны против Франции и восторги по поводу объединения Германии все же не сделали его поборником Бисмарка. В критике уже было отмечено, что «после разгрома Парижской Коммуны поэт на патриотические темы писать перестал» [17]. Любопытно, что теперь он вновь повторяет слова: «Поэт на башне более высокой, чем вышка партии, стоит», но уже для того, чтобы отделить себя от партии Бисмарка.

Это, конечно, не оправдывает отступничества от революционных заветов 1848 г., но указывает на некую внутреннюю логику его противоречивого пути. «В судьбе поэта отражается трагедия немецкого народа»,— пишет современный исследователь творчества Фрейлиграта В. Ильберг [18]. В самом деле, нельзя искать объяснения этого пути только в особенностях личного характера Фрейлиграта. История взлетов и падений немецкой буржуазной демократии, ответственной за поражение революции 1848 г., дает много и для истолкования творческой эволюции поэта, и для понимания его исторического значения.

В этом смысле буржуазная наука была бессильна оценить наследие Фрейлиграта во всем его сложном комплексе. Она искусственно поднимала лишь отдельные стороны этого наследия, обычно принижая значение самого боевого периода, связанного с революцией 1848 г. и «Новой Рейнской газетой».

В России первый перевод из Фрейлиграта был напечатан в 1841 г. (в «Москвитянине»), но долгое время поэт был известен только как романтик, автор «Льва-наездника» и других ранних стихотворений. Царская цензура не пропускала других текстов [19].

Творческий путь Фрейлиграта со всеми его противоречиями объективно разъяснила марксистская критика, начиная с Фр. Меринга. Большие заслуги здесь принадлежат и советскому литературоведению.

---

[17] Ю. Дворкина. Фердинанд Фрейлиграт. Минск, 1935, стр. 82.

[18] W. Ilberg. Einleitung zum Freiligraths Werke. Weimar, 1962, S. 39.

[19] Ценный материал о том, как воспринимался Фрейлиграт в России, приведен в кн.: Я. Ю. Эйдук. Ф. Фрейлиграт и К. Маркс. М.— Л., 1936; там же — полная библиография русских переводов немецкого поэта.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЯТАЯ

ВЕЕРТ

Творчество выдающегося немецкого поэта Георга Веерта занимает особое место в истории литературы революционного периода. Активный деятель «Союза коммунистов», соратник К. Маркса и Ф. Энгельса, один из редакторов «Новой Рейнской газеты», Г. Веерт был «первым и *самым значительным* поэтом немецкого пролетариата» [1].

Подобно Гейне, он сочетал тонкое лирическое мастерство с острой сатирой, разящие строки которой действовали как боевое оружие, направленное против врагов немецкой демократии.

От других революционных поэтов-современников, в том числе и Фрейлигрaта, Георга Веерта отличала идейная зрелость сознательного борца за интересы рабочего класса и связанная с этим ясность социально-исторической перспективы.

Германия, ставшая в 40-е годы родиной марксизма, может гордиться, что в те же годы она выдвинула поэта, который во весь голос заявил об исторической миссии пролетариата. Вобрав в себя передовые идеи эпохи рождения марксизма, творчество Веерта знаменовало собой начало нового этапа в развитии реализма, многими своими чертами предвосхищая передовой метод социалистической литературы XX в.

Георг Людвиг Веерт (Georg Ludwig Weerth) родился 17 февраля 1822 г. в Детмольде. Отец его занимал в этом городе пост генерал-суперинтенданта протестантской церкви и приобрел известность своими заслугами в области народного просвещения. Материальные затруднения, связанные с болезнью отца, вынудили будущего поэта оставить гимназию и поступить в 1836 г. учеником в торговую контору в Эльберфельде, где в эти годы учился и начинал работать Ф. Энгельс.

После трехлетнего пребывания в Эльберфельде Веерт получает место бухгалтера торговой фирмы в Кельне. В свободное от службы время он с увлечением читает старинные хроники города, изучает памятники литературы и искусства. Встречи с Ютманом и Фрейлигратом приобщают его к литературным кругам.

В 1842—1843 гг. он служит в Бонне. Ему удается иногда посещать университетские лекции по литературе, истории, геологии и антропологии. Будущий поэт штудирует Гегеля, увлекается народными песнями и Шекспиром, приветствует выступление Георга Гервега, которого называет знаменосцем политической лирики. Г. Ютман печатает в «Кельнской газете» первые стихи и очерки Веерта. Не исключена возможность, что именно в Бонне в 1842 г. происходит первая встреча Веерта с Марксом.

---

[1] Ф. Энгельс. Георг Веерт.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 5.

Ранняя лирика Веерта (1841—1843) тематически почти не связана с будущим его творчеством. Но она важна для понимания процесса становления его поэтического мастерства. Именно здесь отчетливее всего выявляются традиции, на которые опирается молодой поэт.

Первые поэтические опыты Веерта непосредственно примыкают к ведущему литературному течению первого тридцатилетия — романтизму. С романтиками связывает Веерта обращение к традиции народной песни, стремление к выражению человеческих чувств в наивно-безыскусственной форме. Отрывки из народных песен поставлены эпиграфом к отдельным стихотворениям. Романтичен пейзаж у Веерта: природа раскрывается через призму переживаний поэта.

Освоение романтической традиции у Веерта носит иной характер, чем, например, у Гейне в его «Книге песен». Лирике молодого Веерта не свойственны трагические интонации «юношеских страданий». В стихотворениях Веерта неизменно выступает светлый радостный мир. Этот оптимизм несколько наивен, за ним еще не чувствуется глубокого осмысления действительности, стройного мировоззрения. Поэт радуется жизни, любуется природой, прославляет возлюбленную, легко и весело поднимает кубок с вином, наполненный где-нибудь на перепутье.

Развиваясь своим, отличным от Гейне путем, Веерт вместе с тем не мог избежать влияния своего старшего современника. То здесь, то там появляются характерные гейневские интонации, даже отдельные фразы звучат по-гейневски. Так, содержание большого стихотворения «Es weht schon durch die Gassen» (из цикла — «Любовь») — поэтическое видение, неожиданно обрывающееся в финале: поэт просыпается в трактире, где уже потушены огни и откуда все посетители разошлись по домам.

В традиции романтической поэзии возникает в лирике молодого Веерта образ путника, бродяги, перед которым открывается во всем своем бесконечном многообразии природа — радужные краски цветов, ликующий праздник мая («Путевая песня бродяги»). И сам себя поэт видит странником — ему хочется закинуть за спину ранец, бросить туда пару белья да «Бездельника» Эйхендорфа и отправиться в путь, заложив на дорожные расходы Библию и Вольфганга Менцеля.

Самым ранним образцом прозы Веерта явилась «История мотылька» (Schmetterlingsgeschichte, 1843), написанная в духе немецкой романтической новеллы.

Литературные реминисценции Веерта (вспоминаются «Из жизни одного бездельника» Эйхендорфа) во многом определили характеристику главного героя — Габриеля. Но в живописных жанровых картинах, в особенности в изображении посетителей кабачка, уже просвечивает тонкий юмор автора. Некоторые зарисовки носят автобиографический характер — они связаны с пребыванием Веерта в Бонне — и свидетельствуют о большой наблюдательности поэта.

В декабре 1843 г. торговые дела привели Веерта в Англию. Начинается новый период в его жизни и творческой деятельности.

Город Бредфорд, в котором живет Веерт, с 30-х годов переживал период бурного подъема и в 40-х годах становится крупным торгово-промышленным центром [2]. В обществе своего друга, врача-шотландца Мак-Мейчена, обслуживающего фабричных рабочих, он знакомится с условиями жизни английских пролетариев. Веерт посещает жилища рабочих, ночлежные дома, бывает на чартистских митингах, проходит большую школу политического опыта. Перед ним предстают не только обездоленные бедняки, прототипы персонажей диккенсовских романов, но и герои-борцы,

[2] См.: L. Stamp and S. Beaver. The British Isles. London — New York — Toronto, 1937, p. 465.

Георг Веерт

С фотографии (ок. 1853 г.)

носители пробуждающегося классового сознания. С восхищением Веерт писал о чартистских ораторах, рядовых рабочих, говоривших просто и взволнованно о наболевших нуждах своего класса: «После того, как мы видели пролетария с разбитой головой у дверей кабачка, видели его на соломенном тюфяке у камина в «Белом доме» и на улице, и в работном доме, мы последуем за ним в большое мрачное помещение, где он, уже чартист, стоя на трибуне, потрясает душу своих товарищей громовыми речами. Вот то место, где в рабочем пробуждается ясное сознание, где он чувствует, что он человек, что у него человеческие права, права на самого себя и на всю нашу старую вечную планету!» («Пролетарии в Англии»)[3].

Живя в Бредфорде, Веерт бывал в Манчестере и там встречался с Ф. Энгельсом. Энгельс в это время собирал материал для своей первой крупной работы «Положение рабочего класса в Англии», и они нередко вдвоем посещали рабочие окраины Манчестера.

Как справедливо отмечает первый биограф Г. Веерта Карл Веерт, именно Энгельс придал единство и цельность его отрывочным представлениям о социальной жизни. Мировоззрение Энгельса, подчеркивает Карл Веерт, отвечало всему духу и внутренней потребности молодого поэта прежде всего потому, что оно было активным, а не созерцательным[4].

С глубоким вниманием и интересом отнесся Веерт к работе Ф. Энгельса «Положение рабочего класса в Англии». Он ссылается на нее в письмах и в английских очерках, вводит в текст своего неоконченного романа.

В Англии Веерт серьезно расширяет свои экономические познания. 12 апреля 1845 г. он писал брату Вильгельму: «Главный предмет моих занятий — политэкономия. Адама Смита я уже почти полностью освоил и со всей энергией берусь теперь за прочий сброд — Мальтуса, Рикардо, Мак-Куллоха — фолианты, полные лжи и бессмыслицы»[5]. Тут же он сообщает, что Фейербах произвел своей философией полную революцию в его сознании. Материалистические идеи Фейербаха нашли отражение в ряде его стихотворений («Природа», «Разум и безумие»).

В поэтическом творчестве Веерта в 1844—1845 гг. центральное место занимают стихотворения, посвященные судьбе простого человека-труженика. Некоторые стихотворения по общему тону еще напоминают сентиментальную лирику «истинных социалистов». Вот перед нами образ молодой матери, умирающей вместе с ребенком на лондонской улице («Мне лишь весемнадцать лет»). Еще безысходнее звучат другие строки, где смерть утешает бедного Тома, сулит ему покой и забвение («Бедный Том»).

Но не эти мотивы определяют основное направление творчества Веерта. Все настойчивее и убежденнее звучит мысль о грядущем возмездии за слезы и кровь бедняков, за все невзгоды и страдания, которые выпадали до сих пор на долю униженного и обездоленного народа. Он вспоминает всех невинно осужденных, «погибших на дыбе и в огне», невольников галер и крепостных, прикованных кольцами к столбам.

Восстаньте, предъявив в сей грозный час
Бесчеловечных пыток след проклятый,
Жестоко вас терзавших столько раз.

В этих стихах звучат мысли, которые невозможны в устах поэтов «истинного социализма» и которые уже предвещают сурового и бескомпро-

[3] Очерк «Пролетарии в Англии» первоначально был опубликован в «Рейнских ежегодниках» Г. Пютмана (1845, № 1); позднее, в переработанном виде, стал главой в книге «Наброски из социальной и политической жизни британцев». Цитируемый отрывок в книгу не включен.

[4] Karl Weerth. G Weerth — der Dichter des Proletariats. Leipzig, 1930, S. 23.

[5] G. Weerth. Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. V. Berlin, 1956—1957, S. 157. В дальнейшем ссылки даны по этому изданию.

миссного обличителя господствующего класса, каким станет Веерт в зрелые годы своего творческого пути.

Они свои секиры проверяли,
Когда терзал вас голод-лиходей!
Дырявые лохмотья вам швыряли,
Когда морозом жгло вас до костей!
Попы вас в дни болезни уверяли,
Что от нужды становишься святей!
Закон, хитря, учил своей морали —
И только смерть шла прямо, без затей!

«Суд». *Пер. Б. Тимофеева*

Стихотворение завершается строками, говорящими о силе нарастающего народного протеста, о боевых знаменах, высоко поднятых в борьбе за правое дело.

Резко очерчивая контрасты капиталистического города, в котором царят насилие и зло, Веерт вместе с тем отмечает революционизирующий характер индустриализации, не разделяя того ужаса перед машиной, который был свойствен и поэтам немецкого «истинного социализма» и даже крупнейшим представителям чартистской поэзии в Англии. Веерт прославляет человека за его победу над силами природы, восхищается чудесами техники, промышленными городами, созданными человеческим гением. Поэт верит, что невзгоды, которые индустрия принесла бедняку, исторически преходящи. Народ, который создал эту технику, сумеет поставить ее на службу себе.

Кто меч и цепи выковал умело,
Возьмет тот меч и цепи сбросит смело!

«Индустрия». *Пер. Б. Тимофеева*

Этот социальный оптимизм постепенно становится ведущей чертой мировоззрения Веерта. В отличие от поэтов «истинного социализма» он не жалуется и не просит — он утверждает законное право труженика на высокое место в мире.

«Ланкаширские песни» (1844—1845) еще содержат отдельные стихотворения, в которых звучит тема безысходной судьбы бедняка («Жил бедный портной на свете», «Дом на болоте»). Но центральная тема цикла — непримиримость классовых интересов буржуа и пролетариев. И когда поэт в коротких четверостишиях повествует о гибели ста горняков и о том, как богач «выдал недельную плату за каждого мертвеца», эти строки звучат гневно и обличительно. Веерт был очевидцем того, как на чартистском митинге встретили рабочие весть об этой катастрофе. «Каждый уходил с проклятием на устах»,— пишет он в одном из очерков.

Стихотворение этого цикла «Старый ланкаширский корчмарь» рассказывает о горькой судьбе ткачей Джека и Тома, пахаря Билля и шахтера Бена.

«Проклятье!» — крикнули они вчетвером.
И в этот миг, на перинах лежа,
Богач проснулся в холодной дрожи...

Пер. Б. Тимофеева

Самое значительное в цикле — стихотворение «Литейщик пушек». Поэту удалось скупыми, но емкими строчками передать типичную биографию рабочего с момента, когда он родился «на горе и мученье», и до

старости, когда его, больного и усталого, хозяин уволил с завода. Это он своим трудом создавал силу и мощь капиталистической Англии.

Он пушки лил. На всех морях
Те пушки громыхали,
Несли французам смерть и страх,
Китай опустошали.
Творили в Индии не раз
Суровую расправу,
И стон стоял, и кровь лилась
Британии на славу.

Пер. И. Мириимского

В волнующих поэтических образах поэт запечатлел одно из кричащих противоречий капитализма: самым обездоленным оказывается тот, кто создает все материальные ценности страны. И поэтому безмерен гнев пролетария против его угнетателей — он клокотал в нем, «словно гром всех пушек, которые он когда-либо вынимал из форм». Отчетливо сформулирована в финале идея грядущей пролетарской революции:

И он сказал: «Настанет час
Грозы и битв суровых,
Когда ударим против вас
Из десятидюймовых!»

Видное место в лирике Веерта этих лет занимает тема дружбы народов, солидарности тружеников разных стран.

В холодный вечер встречаются ирландец и немец. Обоим предстоит провести ночь на соломе. И хотя они говорили на разных языках,

Стали парни друзьями до гроба,
Ибо нищими были оба.

«Немец и ирландец». *Пер. И. Мириимского*

Идея интернациональной солидарности пролетариата с большой эмоциональной силой выражена в стихотворении «Сидели они под ивой». Ткачи из Йорка и Ланкашира узнают о восстании силезских ткачей. Только что они бесшабашно кутили и орали песни. Казалось, ничто в целом мире не могло их заинтересовать — они не задумывались ни над прошлым, ни над будущим, жили только сегодняшним днем. Весть о восстании сплачивает их в едином порыве.

И шляпы наземь летели
И слезы текли из глаз.
Поля и луга гремели:
— Силезия, в добрый час!

Пер. И. Мириимского

Художественная манера Веерта резко отличает его от других современных ему немецких революционных поэтов. Он далек и от ораторской риторики «железного жаворонка» — Гервега, и величественной патетики Фрейлиграта.

Веерт обычно рисует в своих стихотворениях подчеркнуто-будничные, заурядно-бытовые ситуации. Уместно сравнить, например, стихотворение Фрейлиграта «Снизу вверх» и стихотворение Веерта «Литейщик пушек», в которых раскрывается примерно одна и та же идея. Но Фрейлиграт создает необычную сюжетную коллизию, сталкивая короля и машиниста,

а Веерт рассказывает обычную историю рядового рабочего. Простая ясна поэтическая речь Веерта напоминает о народной песне и о немецкой ро мантической лирике, выросшей на этой традиции.

Эта связь с романтической поэзией особенно ощутима в цикле «Песе подмастерья» (1845—1846), удивительно задушевных, пронизанных жиз нерадостным юмором. Поэт не изображает здесь острых социальных конф ликтов. Только изредка звучит мысль о нелегкой доле тех, кто «одеты в тряпье», бродят по дорогам страны, встречая неласковый прием со сторон сытых «хозяев» («Под вишнею цветущей»).

Самое замечательное в этом цикле — яркие, колоритно выписанны образы простых людей, странствующих подмастерьев. В каждом из них проступают черты, характеризующие высокий моральный облик народа его жизнелюбие и душевное благородство. Когда юноша отправляется в дорогу, мать шьет ему рубашку, а сестра «гордым шелком» вышивает на ней его «гордое имя».

И все за оградой пело:
«Ты, душный город, прощай!
Будь радостен, кто свободен,
И светлую жизнь встречай!»

Пер. Б. Тимофеева

С романтической традицией связаны стихотворения на историческую тему. Некоторые замыслы их относятся еще к тому периоду, когда поэт изучал старинные хроники города Кельна. Точная датировка их затруднена.

Романтические баллады («Ландскнехты», «Тилли», «Ганза» и др.) примечательны попыткой воссоздать красочный колорит отдаленной эпохи. И трудно, читая эти баллады, делать выводы о реальных взглядах поэта на те или иные события прошлого. Ведь романтика ганзейских городов и феодальной вольницы возникает из неприятия поэтом окружающей жизненной прозы, по контрасту с ней. Поэтому равно не правы как те критики, которые видят у Веерта идеализацию средневековой империи [6], так и другие, полагающие, что поэт здесь «разоблачает» ландскнехтов [7].

В 1844—1845 гг. формируется революционное мировоззрение Веерта, борьба рабочего класса за свои права становится его кровным делом. В июле 1845 г. в письме к матери он называет себя коммунистом, а среди лучших умов всех наций, вступающих в коммунистическое движение, упоминает Ф. Энгельса (V, 172).

Большой общественно-политический опыт, приобретенный поэтом в Англии, получил отражение не только в письмах к родным и в его лирике, но и в замечательной публицистике Веерта середины 40-х годов. О новаторстве молодого прозаика убедительно говорит серия очерков, возникшая в 1843—1847 гг.,— «Наброски из социальной и политической жизни британцев» («Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten»). Очерки частично были напечатаны в «Кельнской газете» и других изданиях, а накануне революции были переработаны и объединены автором в отдельную книгу, которая, однако, осталась неизданной до 1956 г.

Веерт продолжает здесь традицию Гейне и Берне; но книга Веерта — новый этап в развитии жанра путевого очерка. Внимание писателя привлечено к вопросам и фактам, которые оставались вне поля зрения даже самых прозорливых немецких демократов. Ее тематическая новизна сочe-

---

[6] Ф. П. Шиллер. Г. Веерт. М.— Л., 1932, стр. 25—26.

[7] А. Л. Дымшиц. Г. Веерт. Вступит. статья к изд.: Г. Веерт. Избранные произведения. М., 1957, т. I, стр. VI.

тается с новым аспектом восприятия действительности. Веерт осмысляет изображенные им факты и события с позиций революционного рабочего класса. И бытовые эпизоды и большие исторические события, судьбы отдельных людей и судьбы нации рассматриваются писателем в динамике, в борьбе и развитии, в перспективе социалистической революции. «Можно с полным правом сказать, что это — самый ранний репортаж в марксистской литературе»,— справедливо оценивает книгу Веерта современная прогрессивная немецкая критика [8].

Четырнадцать очерков, составляющих эту книгу, охватывают самые различные стороны английской действительности. Описание Лондона сменяется картинами провинциального быта в графстве Иоркшир. Остроумно изображен рождественский праздник в доме состоятельного землевладельца, Веерт в следующем очерке подробно исследует процесс промышленной революции в Англии, давая исчерпывающие статистические данные о росте машинного производства, добыче угля и ввозе шерсти.

Веерт отдает должное экономическим и техническим успехам капиталистической Англии. Он даже не скрывает своего восхищения: «все это грандиозно и способно затмить все чудеса минувших столетий. Чего, в самом деле, стóят висячие сады Семирамиды, пирамиды Египта, гигантские строения и памятники, сооруженные римлянами, в сравнении с промышленными успехами этой нации островитян?» (III, 189).

Следующая глава книги называется «Английские рабочие». Очерк начинается с изложения содержания лубочной картинки, изображающей огромное дерево, на вершине которого расположились коронованные особы, далее — министры и банкиры, а внизу — «слабые, несчастные и обездоленные, охваченные горем и отчаянием». И английский рабочий, покупая лубок, обнаруживал среди этих несчастных какие-то образы, напоминавшие ему лица его товарищей. «С ужасом думал он, что и ему, возможно, предстоит подобная же участь,— и все это только ради того, чтобы веселые рыцари торговли и избалованные судьбою лорды могли и впредь, беспечно улыбаясь, восседать на ветвях того красивого дерева, которое всасывает, как удобрение, кровь сердца и кровавый пот целого трудового поколения, обрекая его на мучительную гибель» (III, 196).

Очерк «Английские рабочие» насыщен фактами. Они собраны Веертом во время его пребывания в Бредфорде и рисуют ужасающую картину бедственного положения английского пролетариата.

Но изображение нужды и страданий рабочих отнюдь не является главной заслугой Веерта. Картина жизни английского общества, представленная Веертом, свидетельствует о глубоком проникновении в социальные процессы, происходившие в современном ему мире. Понимание классовой структуры этого общества было доступно многим писателям и до Веерта. Но Веерт был первым в немецкой литературе, кто увидел в самом обездоленном и несчастном классе неисчерпаемые творческие силы, связал с ним большие исторические надежды. 12 апреля 1845 г. Веерт писал брату Вильгельму из Бредфорда: «И в здешних местах, как и повсюду, лишь пролетарий — единственный истинно здоровый человек» (V, 158).

Эта мысль выразительно раскрыта в одном из самых поэтических очерков книги — «Праздник цветов у английских рабочих», опубликованном в том же 1845 г.

В экспозиции очерка Веерт создает целую картину жизни рабочего поселка. Рабочие возвращаются с работы. «На их лицах — отпечаток заботы и скорби». Усталые проходят они мимо сверкающих витрин мага-

---

[8] Dietrich Allert. Der erste Dichter des deutschen Proletariats.— «Aufbau», 1958, № 3, S. 325. О книге Веерта см. также: Н. М. Матузова. До питання про дореволюційну прозу Георга Веерта.— «Вісник Київського Університету». № 2, 1959.

зинов, где выставлены товары, созданные их руками. Но вот они останавливаются, толпа растет. С возмущением читают они объявление, из которого узнают о новых тяготах для себя. Примечательно, как Веерт изображает рабочую массу. Это не безликая толпа покорных рабов. Писатель подчеркивает пробуждение в массах общественного сознания: «то тут, то там сильная рука грозно сжимается в кулак, и глаза оживают — они блестят, светятся: видно, как страсти вдруг закипают в каждой груди и, несмотря на усталость после долгого трудового дня, снова воспламеняют умы этих измученных людей» (III, 234).

Но вот перед нами кабачок «Старая баранья лопатка», в котором рабочие одного из округов графства Йорк устроили выставку тюльпанов. Нарисована колоритная картина собрания, на котором обсуждаются достоинства цветов. Веерт почти не выделяет отдельных фигур, давая коллективный портрет этих бедных, усталых людей, которые сумели «и в грязи городов, в дыме фабрик, в винном угаре кабаков, в волнениях народных собраний, и в ярости мятежей сохранить нежную душу и любовь к цветам» (III, 235). Поразительно, с каким интересом и волнением следят участники конкурса цветов за речами двух членов жюри — двух самых известных цветоводов в графстве. Судьи разошлись в мнениях. И волнение присутствующих достигло предела, когда второй судья, кузнец по профессии, предложил отметить внешне ничем не примечательный цветок — большой коричневый тюльпан «Трафальгар».

«Прекрасное порою таится в тиши,— сказал кузнец.— Неразумно было бы всегда судить о вещах по их внешности. Надо заглядывать глубже, и тогда лишь перед нами откроются подлинные чудеса!» Оказалось, что скромный по виду тюльпан, выращенный рабочим Джексопом, имел запах фиалки. Ему и был единодушно присужден приз выставки — большой медный котелок.

Образ рабочего — чесальщика шерсти Джексона лишь бегло намечен в очерке. Но он привлекает внимание читателя. Автор кратко сообщает, что в 1839 г. Джексон активно выступал на чартистских митингах, а позднее написал полемическую статью с критикой деятельности О'Коннора. Джексон — поэт. На праздник цветов он откликнулся прекрасным стихотворением.

Рисуя коллективный портрет участников выставки тюльпанов, Веерт отметил «сознание физической силы, нравственной правоты и несокрушимой воли», характерные для английских рабочих. Джексон — один из представителей активной, наиболее сознательной и политически зрелой части английского рабочего класса. Эскизно Веерт уже намечает здесь образ нового героя литературы.

К очеркам Веерта из английской жизни тесно примыкает замечательный этюд «Иозеф Райнер Стефенс» (опубликован в 1846 г.) [9]. Образ бесстрашного, убежденного в своей правоте проповедника, обличающего неправедные порядки, царящие в капиталистической Англии, раскрывается на фоне общественной борьбы конца 30-х годов.

В этюде дана острая характеристика мальтузианства. С возмущением говорит Веерт о циничной книге некоего Маркуса, который не только пытался обосновать и оправдать систему голода и унижения, но и прямо предлагал уничтожать детей отравляющим газом.

Выразительно показывает Веерт, как в Англии нарастает волна гнева, она охватывает все главные рабочие центры, выливается в мощное движение класса против класса.

[9] Очерк Веерта о И. Р. Стефенсе многие годы успешно служил целям популяризации идей чартизма. Речь Стефенса из очерка Веерта была опубликована в России во время революции 1905 г. в брошюре: С. Боркгайм. Чартистское движение в Англии. М., 1905.

Веерт как писатель не был склонен к пафосу. Но здесь он взволнованно передает боевую патетику Стефенса, призывавшего к полному разрушению всей государственной машины капиталистической Англии: «Долой это проклятое правительство! Долой палату общин! Долой палату лордов! Покончить и с троном! Разрушить самый алтарь! Сожгите церкви! Долой всякие ранги, знаки достоинства, все титулы и все орудия власти, пока честному рабочему не будет обеспечено хорошее существование в награду за его добросовестную работу! » (II, 89).

В 1843—1847 гг. Веерт работает над большим романом из немецкой жизни. Роман остался неоконченным [10], но в сохранившейся части интересно намечены три сюжетные линии: история разорившегося барона д'Эйнкура, крупного предпринимателя Прейса и рабочего-механика Эдуарда, работающего на фабрике Прейса. Убедительно воспроизведены социальные приметы предмартовской Германии.

Образ фабриканта Прейса — крупная удача Веерта-прозаика. Это — не злодей и не великодушный благодетель, какие, как правило, рисовались в социальном романе 40-х годов (например, у Вилькома). Перед нами — социальный тип, и вместе с тем рельефно вычерчены его индивидуальные черты. Прейс представлен как один из наиболее дальновидных немецких буржуа. Он настойчиво борется за устранение всевозможных рогаток, мешающих свободному приложению капитала. Он готов возглавить партию своих единомышленников, чтобы добиться конституции или по меньшей мере охранительных пошлин. Он очень деятелен и требует такой же активности от сыновей. Его ироническое отношение к барону связано прежде всего с тем, что дворяне умеют только прожигать жизнь.

Активности умного предпринимателя автор противопоставляет волю и целеустремленность человека из другого класса, который доныне был робок и пассивен. Эдуард в романе представлен как энергичный пролетарий, уже осознающий непримиримость классовых интересов. Веерту было хорошо известно, что немецкий рабочий класс пока еще не поднялся до такого уровня политического сознания. Поэтому писатель очень убедительно мотивирует политическую активность своего героя: Эдуард пробыл два года в Англии и там приобрел такой общественный и политический опыт, какого еще не знала отсталая Германия.

В 1846—1847 гг. Веерт принимает участие в работе Международного корреспондентского комитета, возглавляемого К. Марксом и Ф. Энгельсом, а позднее — в организации «Союза коммунистов».

В сентябре 1847 г. Веерт выступил с большой речью на Брюссельском конгрессе сторонников свободной торговли. Это была решительная отповедь буржуазным деятелям, которые прославляли принцип свободной торговли как основу благосостояния всех классов общества. Веерт взял слово «от имени трех миллионов английских рабочих», в среде которых, по его словам, он «провел несколько самых содержательных лет своей жизни». «Рабочий по-прежнему будет жертвой конкуренции капиталов»,— заявил Веерт. Характер аргументации не оставляет сомнений в том, что Веерт был уже хорошо знаком с основными положениями экономического учения К. Маркса. «И вы, господа, сторонники свободной торговли,— говорил Веерт,— глубоко заблуждаетесь, утверждая, что свободная торговля положит будто бы конец кризисам. Нет, они должны будут повторяться, ибо они являются прямым следствием ничем не регулируемой стихийной конкуренции капиталов, которые, устремляясь в ту или иную отрасль промышленности, руководствуются только своей собственной выгодой, совершенно не учитывая спроса и отношения его к производству, о размерах которого

[10] В первом полном собрании сочинений Веерта, изданном в 1956—1957 гг. Бруно Кайзером, текст романа напечатан по рукописи, сохранившейся в Амстердаме. Название романа неизвестно («Fragment eines Romans». См. Bd. II. S. 147—348).

отдельные лица тоже едва ли могут иметь правильное представление» (II, 131). В конце речи Веерт напомнил о восстании силезских ткачей. «Ткачи ничего не забыли и многому научились!» — предупредил он представителей буржуазии.

Февральская революция в Париже застала поэта в Брюсселе. В конце февраля 1848 г. Веерт уже в Париже. Он восхищенно пишет в письме к матери о неразобранных баррикадах, о трактирщике с саблей на боку, о митингах и демонстрациях. Он был в составе делегации немецких эмигрантов, передавшей приветственный адрес французскому народу от имени немецкого народа. «С утра до ночи я принимал участие во всем»,— пишет он (V, 281).

С началом революции в Германии Веерт получает задание «Союза коммунистов» немедленно отправиться в Кельн. Там он до приезда Маркса встречается с демократическими деятелями и ведет предварительные переговоры относительно организации газеты. В письме к Марксу от 25 марта он дает краткий отчет о политической обстановке в Германии и просит Маркса приехать в Кельн.

Когда 1 июня 1848 г. в Кельне вышел первый номер «Новой Рейнской газеты», в составе ее редакционной коллегии был и Веерт. С «Новой Рейнской газетой» связан последний, самый боевой период его творчества.

В эти революционные месяцы во всем блеске раскрывается его сатирический талант.

Я радости большей не знал никогда,
Чем больно врага ужалить,—

Пер. Б. Тимофеева

писал он в одном из стихотворных фельетонов, и эти слова могут быть поставлены эпиграфом к его творчеству периода «Новой Рейнской газеты».

В революционные годы в Германии сатира получает широкое распространение. Возникают сатирические журналы, появляются плакаты и листовки сатирического содержания. Выступления Веерта выделяются социальной заостренностью образов, точным указанием социального зла, против которого направлено его перо. Поэтому Энгельс мог утверждать, что едва ли какая-либо другая газета имела такой забавный и остроумный (schneidiges) фельетон, как фельетон Веерта в «Новой Рейнской газете»[11].

Уже в № 1 газеты Веерт начал публикацию «Юмористических набросков из немецкой торговой жизни», служащих продолжением начатого еще в канун революции сатирического повествования о немецкой буржуазии[12]. Дополненное эпизодами из послемартовского периода, произведение Веерта приобретало актуальность и политическую остроту.

В центре повествования сатирический образ Прейса, владельца крупной немецкой торговой фирмы. Начало его коммерческой карьеры относится к периоду наполеоновских войн. Когда французские войска стояли на Рейне, Прейс занимался контрабандой, сколачивая первоначальный капитал операциями, осуществляемыми в обход континентальной блокады. Тяжелые годы оккупации Прейс использовал для умножения своих капиталов. «Какое мне дело до мировой истории? — говорил он.— Пусть эти парни убивают друг друга, лишь бы нам жить!»

---

[11] См. Ф. Энгельс. Георг Веерт.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 4.

[12] Первые четыре главы были опубликованы в «Кёльнише цейтунг» (с 14 ноября 1847 г. по 2 февраля 1848 г.). Публикация в «Новой Рейнской газете» началась с седьмой главы. Центральные пять глав оставались в рукописи и стали известны только в 1956 г., когда были напечатаны Б. Кайзером (по рукописи, хранящейся в Международном Институте социальной истории в Амстердаме). В советское издание сочинений Веерта (т. I—II, 1957) эти пять глав не вошли.

Постепенно вырисовывается образ самодовольного, циничного немецкого бюргера. «Деньги — это альфа и омега бытия, деньги — это все»,— поучает господин Прейс мальчика-ученика. Он разъясняет ему волчью мораль общества собственников, советуя никому не доверять и каждого рассматривать как потенциального жулика: «В торговле нет места дружбе, в торговле все люди жесточайшие враги».

Сохранив из неоконченного романа имя главного героя, Веерт создал, однако, совершенно другой образ. Прейс в романе — фабрикант, претендовавший на роль идеолога немецкого бюргерства. Прейс в повести 1847—1848 гг.— не промышленник, а торговец, он мельче, ограниченнее, и потому его самомнение смешно. В его облике и поведении сильнее подчеркнуты черты, характеризующие запоздалое историческое развитие Германии. Даже способы наживы, которые он практикует, примитивнее, чем у его французских и английских собратьев. Он избегает рискованных финансовых операций. Торгуя селедкой и винами, он подозрительно относится к акциям железных дорог и к спекуляциям земельными участками. Он обманывает поставщиков и покупателей, сбывает недоброкачественные товары, при этом нередко прикидывается обиженным, чтобы выторговать выгодные условия. И вместе с тем он самонадеян и горд. «Есть ли что-либо прекраснее торговли? Есть ли на свете существо более совершенное, чем совершенный купец?» — восклицает он.

Февральская революция в Париже ввергает Прейса в панику. «Троны шатаются», «на бирже тишина, как на сжатом поле», банкротство следует за банкротством. «По улице идешь, как факельщик, осмеиваемый грубыми пролетариями, пожираемый взглядами ненасытной толпы»,— жалуется он своему бухгалтеру. По ночам ему снится, как гильотина отплясывает жуткий вальс с нищенской сумой. Колоритно рисуя растерянность и животный ужас немецкого бюргера перед восставшим народом, Веерт показывает, как он быстро приспосабливается к обстоятельствам. Прейс решает спекулировать шрапнелью, которую он именует «пилюлями против суверенного народа».

Образы рабочих отсутствуют в сатирической повести Веерта, но по ходу действия читатель все время чувствует эту мощную силу, перед которой трепещет господин Прейс. «Бушующую ярость» вызывает у него мысль о том, что в состав временного правительства Франции вошел какой-то «блузник». Бухгалтер предупреждает Прейса, что если они будут торговать оружием, то «пролетарии при первой же возможности разгромят наш склад». В финале романа, когда распространяется слух, что Прейсу поручено формировать министерство, рабочие выбивают все стекла в его доме. — Святой боже, защити нас от кроваво-красного флага,— тревожно взывает Прейс.

И пусть господин Прейс еще самонадеянно говорит о мировой истории, которая, по его словам, «мчится в запряжке из двенадцати лошадей», но уже не он определяет ее ход. Веерту удалось показать обреченность всего класса прейсов перед лицом грядущей народной революции.

Тщательно выписаны в повести Веерта образы торговых служащих: конторщика Августа, бухгалтера Ленца, одряхлевшего приказчика Засафраса. Тридцать пять лет Засафрас был верным слугой Прейса, начиная с первых его контрабандных операций. Прейс уволил его, так как он не мог уже «работать по-настоящему». Однако, как это видно из девятой главы (опубликованной в 1956 г.), образ Засафраса задуман автором сложнее. Это не просто жертва Прейса. Он — умный свидетель его деяний, постигший не только тайны коммерции, но и скрытые пружины современного общества. Остроумная сцена, в которой Засафрас предъявляет бухгалтеру Ленцу иск о взыскании двадцати семи серебряных грошей, перерастает в грозный памфлет против общества, в котором все зиждется на денежных

интересах. В этой сцене, одной из самых блестящих в повести, Веерт обнаруживает умение создавать острые гротескные ситуации. Ученик романтиков и Гейне, он владеет иронией как универсальным средством, помогающим обнажить скрытую диалектику социальных противоречий. Сохранился отрывок, из которого выясняется, что уволенный Засафрас занялся политэкономией, статистикой и историей торговли. Возможно, в его уста автор намеревался вложить свои мысли об экономической истории современного общества. Но легко допустить, что Веерт отказался от такого прямолинейного публицистического приема. В «Юмористических набросках» он преодолел резонерство, которое в известной мере было свойственно Эдуарду в неоконченном романе. Повесть строится по законам сатиры, и автор многообразно пользуется средствами сатирического арсенала.

Остроумно использует Веерт математическую казуистику Мальтуса в применении к материальному положению бухгалтера Ленца: «Он не понимал противоречия своего бытия, противоречия, которое становилось все острее и опаснее вследствие того, что число его детей возросло постепенно в семь раз, а сумма его оклада в то же время лишь удвоилась». Читателю очевидно, что бедствия Ленца определяются не законом народонаселения, а величиной того небольшого жалования, которое выплачивает ему хозяин. Характерно, что под угрозой снижения оклада Ленц предпринимает неожиданный шаг: он записывается в национальную гвардию. Выразителен эпизод, когда Ленц является в контору в мундире национальной гвардии — с саблей на боку, с ружьем на плече, в шапке «с черно-красно-золотой кокардой величиной с колесо». «Няньки прятались за дверьми, когда он шел по улице, собаки лаяли, курицы со страху несли яйца». Но Ленц не только смешон. Ленцу нужен этот маскарад, чтобы напугать хозяина. Революционный жест с корыстной целью — очень меткая сатирическая характеристика немецкого мещанина.

Рисуя образ немецкого коммерсанта Прейса, Веерт все время подчеркивает, что духовный мир героя ограничен сферой его торговых интересов. Поэтому и во сне революция представляется ему как восстание чисел.

Стилизуя повествование о Прейсе, автор пользуется терминами из торговой сферы. Так, он пишет, что страх Прейса после известия о революции в Берлине «возрос на двадцать процентов», а «на душе у него было так мерзко, словно на море в момент экваториального урагана было семь принадлежащих ему незастрахованных кораблей с грузом кофе».

«Юмористические наброски из немецкой торговой жизни» — выдающееся явление в истории не только немецкой, но и всей западноевропейской литературы. Приступая к работе над этим произведением (в 1845 г.), Веерт опирался на опыт французского реалистического романа. Как и Бальзак, Веерт показывает экономическую деятельность своего героя, подробно исследуя историю его коммерческих операций, выявляя отвратительные черты его собственнической психологии. Но, начиная с главы «Господин Прейс озабочен» (созданной уже в 1848 г.), автор четко определяет политическую позицию героя в период революции, раскрывая те новые социальные и политические противоречия, которые обнажались в ходе революции,— противоречия между трудом и капиталом. Критика буржуазного общества у Веерта обретала тот высокий идейный уровень, до которого не поднимались современные ему критические реалисты.

Деятельность Веерта в «Новой Рейнской газете» была многообразной. Но основным жанром, в котором он выступал, был сатирический фельетон [13].

---

[13] О деятельности Веерта в «Новой Рейнской газете» см.: Н. Матузова. Проза Г. Веерта в «Новой Рейнской газете». Киев, 1957.

В серии фельетонов «Из дневника плаксы» (21 июля — 2 августа 1848 г.) Веерт рисует ряд колоритных фигур буржуазной Германии. Тут и рантье Дюрр (Сухопарый), и профессор Фукс (Лиса), и ростовщик Гайер (Коршун) и лесопромышленник Пуфф, «который признавал только богатых и толстых». Все они объединены ненавистью к «смутьянам». Письмо из Парижа повергает их в ужас. Они боятся, что через неделю революционные французы уже будут на Рейне.

В сатире Веерта рельефно выступает полное ничтожество и историческое бессилие буржуа и их прислужников. Один из сатирических приемов автора состоит в том, что он придает нелепый характер мыслям и поступкам своих персонажей. Рантье Дюрр от страха заказывает себе лишнюю порцию салата, господин Крейц съездает семь селедок, чтобы еще сильнее жаждать крови французов.

Веерт создает образ тупоумного советника, который с самым серьезным видом уверяет, что в «Красной республике» будут отменены все браки и редакторы «Новой Рейнской газеты» возьмут себе самых красивых женщин.

Не каждый болван получает пинок,
Вертясь у нас под ногами,—

Пер. Б. Н. Тимофеева

заключает автор, иронически отмечая, что «проницательный ум» советника заслуживает памятника в виде этого фельетона.

«Новая Рейнская газета» неизменно критиковала деятельность франкфуртского и берлинского собраний, преступную медлительность и политическую беспомощность буржуазных либералов. Веерт посвятил этой теме несколько фельетонов («Благочестивые желания», «Непризнанные гении» и др.). Своеобразен по манере фельетон «Как и на какой манер благочестивого короля Фридрикуса-Вильгельмуса IV в священном городе Кельне принять и в императоры короновать надлежало бы». Он стилизован под средневековые немецкие хроники. Сатирический смысл этой стилизации очевиден. Веерт, боровшийся за объединение Германии демократическим путем, решительно выступал против реакционной идеи создания новой империи. С горькой иронией он писал: «Так вот и стоим мы с помощью божьей в этом году господа нашего 1849 опять на том же самом месте, где стояла немецкая нация в году 1356, в пору Золотой Буллы, из чего заключить можно, что немецкий народ не слишком торопится, а своим временем бережно и разумно распоряжается».

Трудно найти два фельетона Веерта, построенные по одинаковой схеме. Фельетоны в прозе сменяются стихотворениями-памфлетами. Иногда он, как бы шутя, ограничивается подборкой цитат и краткими комментариями, легко, мимоходом опровергая логику своего противника. Некоторые фельетоны перерастают в большое сатирическое повествование, в котором как бы сливаются разные художественные пласты. Примером может служить одно из лучших созданий Веерта — «Скука, сплин и морская болезнь» (1849). Это и романтико-фантастическая новелла, и путевой очерк; ирония сменяется грозным обличением; здесь же автор выступает как мастер политического портрета, давая характеристику Фергуса О'Коннора; произведение завершается страницами, в которых дается глубокий научный анализ чартистского движения.

В последнем номере «Новой Рейнской газеты», 19 мая 1849 г., Веерт опубликовал статью, в которой писал об исторической неизбежности победы рабочего класса, несмотря на поражение чартизма. Логика экономического развития капитализма в Англии должна, по мысли Веерта, привести его к гибели, а революционный рабочий класс — к победе.

Самой крупной публикацией на страницах «Новой Рейнской газеты» был сатирический роман «Жизнь и подвиги знаменитого рыцаря Шнапганского», печатавшийся с августа 1848 г. по январь 1849 г.

В критике существуют разные мнения о жанре романа Веерта. Иногда в нем видят лишь серию фельетонов, тем более, что прототип героя — реальное лицо — князь Лихновский, один из самых реакционных участников Франкфуртского собрания. После смерти Лихновского (в сентябре 1848 г. он был убит восставшими крестьянами) против Веерта было даже возбуждено судебное расследование, и он был приговорен к трем месяцам тюремного заключения за оскорбление «дворянского достоинства» этого прусского юнкера.

Но Лихновский отнюдь не был случайным персонажем газетного фельетона. Имя его не раз появлялось на страницах газет и, в частности, в отчетах Маркса и Энгельса о деятельности франкфуртского собрания [14]. Еще раньше он стал литературным героем: под именем Шнапганского его впервые изобразил Гейне в поэме «Атта Троль». Серия фельетонов о силезском помещике, потомственном дворянине Лихновском, естественно, перерастала в сатирическое повествование о типичном деятеле того класса, который во время революции представлял крайнюю реакцию.

В предисловии к роману автор приводит большую цитату из Рабле, как бы давая ключ к дальнейшему повествованию. Веерт последователен, упорен, настойчив в осуществлении своего сатирического замысла. Он стремится сорвать все маски, обнажить до конца ничтожество, паразитизм и моральную нечистоплотность этого «обворожительного мужчины со сверкающими глазами, насмешливым изгибом рта и породистыми белоснежными руками». И чем более смешным предстает перед нами рыцарь, тем нелепее оказывается его появление на политической арене в конце его полной приключений жизни.

Есть внутренняя логика в том, что, обрывая историю приключений Шнапганского в момент, когда он начинает политическую карьеру, сатирик сразу переносит читателя на торжество по случаю шестисотлетия закладки Кельнского собора. Перед нами, конечно, не просто величественный памятник архитектуры прошлого, эта «воплощенная в камне бетховенская симфония», как восхищенно сказал однажды Веерт. Собор был символом мрачной эпохи. Гейне недаром называл его «бастилией духа». Торжество, на котором присутствует поэт, было тесно связано с главными событиями периода революции. Речь идет уже не о прошлом, а о настоящем и будущем и Кельна и Германии.

Обыватели города Кельна торжественно встречают прусского короля и австрийского эрцгерцога. В старинном зале Гюрцених собираются представители дворянства и бюргерства на торжественный банкет. Произносятся пышные речи, провозглашаются тосты за «единую, свободную и сильную» Германию под эгидой монарха. Но немецкого бюргера не так уж кровно интересуют политические лозунги. Один из них аккуратно отмечает в меню съеденные им блюда, другой все внимание сосредоточил на том, чтобы завладеть тортом. Он даже напоминает: «Я заплатил за свой билет один талер и двадцать серебряных грошей!»

В таком описании торжественное собрание предстает как жалкий фарс, стирается дистанция между велеречевым оратором и обывателем, атакующим торт. Но союз рыцарей Шнапганских и буржуа-обывателей не только смешон. Это — союз против народа, и за спиной ораторов, произносивших «черно-красно-золотые» речи, вырисовывались уже прусские и австрийские штыки, потопившие в крови революцию.

---

[14] К. Маркс и Ф. Энгельс. Дебаты по польскому вопросу во Франкфурте.— Сочинения, т. 5, стр. 373—376.

Фантастический разговор во сне поэта с Марией Медичи вносит новые краски в сатирическую панораму, широко развернутую в романе. Мария Медичи скромно замечает, что она «долго отсутствовала» и, конечно, не знает, кто такие члены Национального собрания во Франкфурте и чего они, собственно, хотят от престарелого Барбароссы. «Милостивая государыня, это — всего лишь простые смертные,— отвечает автор,— которые много шумят на трибуне и осыпают друг друга ругательствами» (V, 559). А старика Барбароссу они отыскали, чтобы вручить в его руки судьбу государства. Поэту приходится пояснять своей высокопоставленной спутнице и значение слова «революция». Дается несколько неожиданное истолкование; это — «Volksbelustigung» (народное увеселение, забава). В самом деле: захватили оружейные магазины, построили баррикады, постреляли по королевским войскам и... мирно разошлись по домам. Веерт не устает обличать половинчатость, робость и политическую близорукость немецкой буржуазной демократии. Но фантастический сон имеет и другой смысл. Тени прошлого окружают поэта в старинном соборе, грозят ему, поднимают неистовый вой, особенно когда в ответ на вопрос Медичи, кто он такой, поэт отвечает: «Насмешник». Мертвые пытаются схватить живого [15].

И весь роман был напоминанием о реальной опасности. Силы средневековья тянули страну назад, кошмаром тяготели над сознанием немцев середины XIX в. В этом смысле эпилога: «Но что сталось со Шнапганским? Жив он или умер? Шнапганский жив и никогда не умрет. Мой Шнапганский бессмертен».

В области сатиры полнее всего проявилось новаторство Веерта. Ясность исторической перспективы создавала совершенно иную дистанцию между автором и персонажами его сатиры. Смех Веерта — победоносный, жизнеутверждающий. В нем нет того трагического надрыва, который был свойствен многим самым смелым сатирикам (в том числе и Гейне) [16]. «Сатира Веерта была сатирой высшего типа, так как она была проникнута гениальным мировоззрением Маркса и Энгельса, относившимся с непримиримой враждебностью ко всей совокупности условий немецкой общественной жизни» [17].

«Моя литературная деятельность окончилась вместе с «Новой Рейнской газетой»,— писал Веерт Марксу в 1851 г. Победа контрреволюции тяжело отразилась на настроениях поэта, он не видел больше ни смысла, ни цели в своем литературном труде. «Когда ты что-нибудь пишешь по политической экономии, то это имеет смысл. Но я? Отпускать убогие остроты и плоские шутки, чтобы вызвать робкую улыбку на отечественных рожах,— что может быть гнуснее!» (V, 403) Эти слова свидетельствуют о том, что свою литературную деятельность Веерт неизменно рассматривал как составную часть революционной работы. Она удовлетворяла его в той мере, в какой каждое его слово действовало, работало на революцию, наносило удар по врагам.

Отбыв тюремное заключение в Кельне, он вынужден был снова поступить на службу и отправился в качестве торгового агента сначала в Испанию (сентябрь 1850 — февраль 1851 г.), а потом (в декабре 1852 г.) в Вест-Индию. Два с половиной года он проводит вдали от родины. Из

---

[15] В издание романа отдельной книгой этот отрывок не вошел; он напечатан только в «Новой Рейнской газете».

[16] См. Ф. П. Шиллер. Георг Веерт. М.— Л., 1932, стр. 130. О новаторстве Веерта см. также: А. Дымшиц. Г. Веерт. Вступительная статья к изд.: Г. Веерт. Избранные произведения, т. I. М., 1957, стр. XXIV—XXXVI.

[17] П. Ройман. Основные течения в немецкой литературе 1750—1848 гг. М., 1959, стр. 499.

Вест-Индии он совершает поездки по странам Северной и Южной Америки.

Письма его из Западного полушария к матери и к Бетти Тендеринг (девушка, которую он любил) составляют интересный путевой дневник поэта, фиксировавший впечатления от всего виденного на огромном пространстве от Калифорнии до Чили. Нередко, побуждаемый пытливым духом, он выбирает трудные маршруты, которые отнюдь не были обязательны по его служебным делам. С неподдельным юношеским удивлением он пишет о тропических джунглях, водопадах, гигантских акациях. Он становится свидетелем золотой лихорадки в Калифорнии, пишет о контрастах богатства и бедности в городах и поселениях на реке Ориноко, о том, что на улицах Боготы «поднимаются баррикады, как в Париже и Лионе» (V, 476), или о том, как в Панаме агент Соединенных Штатов хладнокровно расстреливает под пальмой лиц, подозреваемых в контрабанде[18].

Народы Латинской Америки в середине XIX в. находились лишь в начале своего трудного пути к освобождению. И Веерт пророчески писал Генриху Гейне из Буэнос-Айреса в апреле 1855 г.: «Я верю, что Гавана будет той ареной, на которой раньше всего разразятся великие конфликты Нового Света» (V, 479).

Весной 1855 г. Веерт возвращается в Европу. Он в последний раз посещает свой родной город, в Англии встречается с Марксом и Энгельсом, а в ноябре 1855 г. вновь садится на корабль, идущий в Вест-Индию.

«И несмотря ни на что,— писал он Бетти Тендеринг,— тысячами корней я привязан к земле, от которой бегу. Я знаю, что, живя в Новом Свете, я буду думать только о Старом. Я не знаю, как можно что-то ненавидеть и одновременно любить, но это противоречие — факт, и я цепляюсь за это, ибо мне нужно, чтобы я что-то уважал, любил, во имя чего-то жертвовал собой» (V, 484).

Свою служебную деятельность Веерт считал временной. В том же письме он признавался, что останется верен «первой любви своей юности» — литературе. «Я чувствую, что до конца жизни сохраню здоровый дух, буду способен любить и ненавидеть, вся натура моя враждебна филистерству, и в годы, когда писатели обычно себя исчерпывают, я только выйду на сцену и, я знаю,— с успехом».

Но во время поездки по острову Гаити он заболел тропической лихорадкой и умер в Гаване 30 июля 1856 г. В записи о смерти в церковной книге (недавно обнаруженной в архиве Кубы) пастор «с сожалением» отметил, что «дон Веерт» отказался от причастия.

Для современного международного признания Веерта показателен тот глубокий интерес, с которым ныне в социалистической Кубе воспринято творчество талантливого соратника Маркса и первого социалистического поэта, запечатлевшего картины жизни Латинской Америки[19].

---

[18] Письма Веерта хранятся в Институте марксизма-ленинизма в Москве (фонд 177). Письма из Латинской Америки лишь частично включены в Собрание сочинений 1956—1957 гг.

[19] B. Kaiser. Kuba ehrte einen deutschen Dichter.— «Neues Deutschland», 18.VIII 1963.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Абуш Александр 195
д'Агессо Сегюр 326
— «История России и Петра Великого» 326
Адмони В. Г. 85
Акоста Уриель 372
— «Исследование традиций фарисеев» 372
Аксман 99
Александр, граф Вюртембергский 254
Александров Р. 345
— «Публицистика Берне» 345
Александров Ю. 450
Алексис Виллибальд 256, 261, 407, 416, 419, 485, 491—494
— «Вайладмор» 491
— «Доротея» 494
— «Замок Авалон» 491
— «Изегрим» 493
— «Кабанис» 491, 494
— «Лжевольдемар» 492
— «Роланд Берлинский» 492
— «Спокойствие — первый гражданский долг» 492, 493
— «Штаны господина фон Бредова» 492
— «Fredericus (rex), король и господин» 494
— «Gesammelte Novellen» 492
— «Neue Novellen» 492
Альбрехт Е. Г. 449
Альфиери Витторио 384
Алявдина А. А. 127
Анакреонт 276
Ангулемский, герцог 290
Анна Иоанновна, императрица 532
Анфантен Бартелеми Проспер 363, 500
Аполлинер Гийом 154, 160
— «Шиндерганнес» 160
Ариосто Лодовико 111, 133, 271, 316
— «Неистовый Роланд» 133, 271
Аристотель 224
— «Политика...» 224
Аристофан 112, 198, 319, 335, 411
Арндт Эрнст Мориц 149, 171, 196—198, 202, 206—208, 497
— «Дух времени» 197, 198
— «К немцам» 196
— «Катехизис немецких солдат» 197
— «Немецкая боевая песня» 196, 197
— «Обращение к немцам по поводу смерти Шилля» 197
— «Опыт истории крепостного строя в Померании и на Рюгене» 196
— «Песня о Гнейзенау» 197
— «Песня о Шилле» 197
Арним Ахим фон 21, 23, 24, 97, 149—153, 155, 157, 158, 160, 164—169, 184, 248, 253, 324, 440, 485, 486, 489, 512
— См. также «Волшебный рог мальчика»
— «Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес» 164, 165
— «Гадле и Иерусалим» 166
— «Глухарь» 166
— «Изабелла Египетская, первая юношеская любовь императора Карла V» 166, 167
— «Князь Ганцгот и певец Гальбгот» 166
— «Наследники майората» 166
— «Одержимый инвалид в форте Ратонно» 166
— «Поэзия и история» 166
— «Стражи короны» 166
Арним-Брентано Беттина (Елизавета) фон 75, 76, 105, 150, 153, 163, 168, 169, 171, 349, 416, 485—491, 512
— «Весенний венок Клеменса Брентано» 489
— «Гюндероде» 75, 487, 488
— «Илиус Памфилиус и Амброзия» 489
— «Обращение к распущенному прусскому национальному собранию» 490
— «Переписка Гёте с ребенком» 349, 485, 486, 488
— «Разговоры с демонами» 490
— «Эта книга принадлежит королю» 416, 488—491
Асмус В. Ф. 6, 15
— «Шиллер как философ и эстетик» 6, 15
Астон Луиза 482
Ауэрбах Бертольд 330
— «Деревенские рассказы» 330

«Баденская колыбельная песня» 423
Базар Арман 400
Базиле Джамбаттиста 163
— «Пентамерон» 163

Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

Байрон Джордж Гордон 62, 241, 243, 270—272, 275, 286, 357, 392, 396, 440, 503, 511, 512, 527
— «Дон Жуан» 271
— «Каин» 286
— «Манфред» 286
— «Чайльд Гарольд» 270, 271
Бакмейстер Г. 32
Бакунин М. А. 305, 446
Балашов Н. И. 154
Бальзак Оноре де 23, 100, 128, 224, 229, 400, 452, 495, 511, 514, 515, 522—524, 553
Банникова Н. П. 402
— «Вопросы литературы немецкого Просвещения в литературно-критических работах Генриха Гейне» 402
«Баррикадные бойцы Национальному собранию» 423
Баудиссин Вольф фон 118, 137
Бауэр Бруно 299, 302, 303, 488, 496, 500, 502
— «Критика евангельской истории синоптиков» 299
Бауэр Луи 273
Бауэр Эдгар 299, 500, 502
Бебель Генрих 174
— «Смышленый Ганс» 174
Бек Карл 415, 424, 468, 507
Бекер Август 376, 377
Беккер Николай 156, 413, 432, 436
— «Песня о Рейне» 413, 432, 436
Бекман Т. 173
Белецкий А. И. 496
— «К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы» 496
Белинский В. Г. 16—18, 22, 80, 81, 83, 85—87, 91, 95—96, 98, 117, 122, 198, 201, 211, 212, 215, 221, 224, 226, 229, 230, 263, 294, 305, 315, 348, 374, 502
— «Антология из Жан-Поля Рихтера» 80, 81, 83, 85—87, 96, 211, 226
— «Кот Мурр... Сочинение Э.-Т.-А. Гофмана» 224
— «Литературные мечтания» 16
— «Менцель — критик Гёте», 198, 201, 348
— «„Парижские тайны" Э. Сю» 502
— «Разделение поэзии на роды и виды» 91
— «Сочинения Александра Пушкина» 98, 122
— «Сочинения князя В. Ф. Одоевского» 215, 229
Беллини Джованни 333
Беме Якоб 130, 140, 143
Бемер Карл 105
Бенфей Теодор 176
— «Erbtheorie» 176
Бераже Пьер Жан 24, 234, 242, 243, 264, 348, 400, 435, 440, 443
— «Жан» 242
— «К моим друзьям — девяти министрам» 242
— «Муравьи» 242
— «Рыжая Жанна» 242
— «Старый капрал» 242
Берг Альбан 388
Бергеман Фридрих 389
Бергер 8—9
Беринг Витус 33
Берк Эдмунд 32
— «Размышления о французской революции» 32
Берковский Н. Я. 23, 102, 125, 390, 394, 395, 473
Бернгарди София 105
Бёрне Людвиг 8, 26, 80, 96, 98, 259, 292, 306, 307, 330, 337—355, 360, 366, 405, 406, 411, 437, 438, 440, 441, 452, 461, 462, 464, 484, 497, 498, 547
— «Галлофобия господина Менцеля» 350
— «Достопримечательности французской цензуры» 343
— «Драматические листы» 340, 341
— «Жизнь и наука» 337
— «Завещание „Крыльев времени"» 344
— «Замечания о языке и стиле» 345
— «Крестьянская война в Германии периода реформации» 348
— «Менцель-французоед» 306, 350, 351
— «Монография немецкой почтовой улитки. Материалы к естественной истории моллюсков и ракообразных» 340
— «Наука и жизнь» 338
— «О геометрической форме государства» 338
— «Об образе Вильгельма Телля у Шиллера» 343
— «Описания Парижа» 344, 345
— «Парижские письма» 292, 306, 345—350, 360, 440, 461
— «Предуведомление к „Весам"» 338, 340
— «Робкие замечания об Австрии и Пруссии» 338
— «Свобода печати в Баварии» 340
— «Чего мы хотим» 338
— «Чудак в гостинице „Белый лебедь" или Немецкие газеты» 338
— «Этюды об истории и людях французской революции» 347
— «„De l'Allemagne" par Henri Heine» 350
— «Denkrede auf Jean Paul» 96, 344
— «Hamlet von Shakespeare» 342, 343
Бернс Роберт 440, 443, 539
Беррийский герцог 290
Бертух Гуго фон 14
Бестужев-Марлинский А. А. 241
Беттина, см. Арним-Брентано Беттина
Бетховен Людвиг ван 71, 213, 486, 491
Бехер Иоганнес 48, 53, 74, 480
— «Verteidigung der Poesie» 48, 53, 74
Бисмарк Отто 425, 430, 449, 484, 540
Блан Луи 473, 516
Блок Ал. 301
— «Феномен современной лирики» 301
Блок А. А. 395, 480
— «Гейне и Россия» 395
Блюм Роберт 406, 423, 424, 437, 447, 537
Блюхер Гебхард Леберехт 290
Бодлер Шарль 229
Боймлер Альфред 75
— «Hellas und Germanien» 75
Боккаччо Джованни 111, 113, 124
— «Декамерон» 124, 279

Болинброк Генри Сент-Джон 38
Боллингер 312—313
Бомарше Пьер Огюстен Карон 121, 122
— «Женитьба Фигаро» 121
Бонер Ульрих 174
— «Волк и семеро козлят» 174
Бопп Франц 124
— «Сравнительная грамматика» 124
Бородин А. П. 398
Боткин В. П. 221, 305
Бохланд И. 38
Боццарис Марио 270
Брамс Иоганнес 279
Бранд Томас 35
Брандвейс 432
Брандес Георг 109, 297
— «Молодая Германия» 297
Браун Джон 520
Бредель Вилли 26, 442
— «Испытание» 442
— «Комиссар на Рейне» 26
Брентано Клеменс Мария 21, 24, 25, 61, 87, 97, 136, 137, 149—165, 168, 169, 174, 184, 248, 253, 375, 384, 395, 396, 485, 486, 488, 489, 512
— См. также «Волшебный рог мальчика»
— «Баллада об утрате верной возлюбленной» 153
— «Венерина гора» 161
— «Веселые музыканты» 152, 153
— «Весенний венок» 153
— «Весенний стон раба из бездны» 154
— «Взгляд в прошлое» 154
— «Говори издалека...» 154
— «Годви» 25, 87, 151, 153—155
— «Горькие страсти Господа нашего Иисуса Христа по созерцаниям блаженной А. К. Эммерих» 161
— «Если бы я был нищим...» 153, 159
— «Из летописи бродячего школяра» 161
— «История честного Касперля и прекрасной Аннерль» 161
— «Когда беззвучно падают листья...» 154
— «Лебединая песня» 154
— «Лорелея» 150, 152—157, 159, 164, 395
— «Основание Праги» 161
— «Отзвуки музыки Бетховена» 154
— «Переход через Рейн» 155
— «Песня зяблика» 154
— «Пловец в лодке» 153
— «Пойте тихо, тихо, тихо...» 154
— «Понсе де Леон» 151, 384
— «Романсы о четках» 154
— «Рыбак сидел на лодке» 153
— «Святой Солин» 154
— «Сказка о Гокеле и Гинкеле» 163, 164
— «Сказка о шульмейстере Клопфштоке и его пяти сыновьях» 163
— «Слушай, снова плачет флейта...» 153, 154
— «Стена Господня» 154
— «Три ореха» 161
— «Шелести, дорогой мирт...» 154
Брентано Максимилиана 485
Бретон Ретиф де ла 129
Брехт Бертольт 480
Бринкман Карл 82, 84, 157
— «Die deutsche Romantik» 82, 84, 157
Брокгайм Сигизмунд
— «Чартистское движение в Англии» 549
Брокгауз Фридрих Арнольд 266
Брэндлоу 305
Бугенвиль Луи Антуан де 28
Бультгаупт Генрих 368
Буттляр А. 99
Бухгольц Фридрих 80, 194—196, 201, 202, 207
— «Галерея прусских характеров» 195
— «Картина общественной жизни в королевстве Прусском до 14 октября 1806 года» 195
— «Разыскания о природной аристократии и о возможности ее существования в XIX веке» 195
Бухнер Карл 531
«Бык и утренняя заря» 423, 424
Бюклер (Шиндерганнес) 160
Бюргер Готфрид Август 6, 7, 38, 97, 118, 133, 152, 157, 160, 258, 272, 329, 394
Бюрнуф Эжен 124
Бюффон Жорж 27
Бюхнер Александр 375
Бюхнер Георг 26, 291, 293, 301, 306—309, 328, 353, 375—389, 416, 452, 528
— «Войцек» 377, 383, 386—389, 416
— «Ленц» 382—384, 387
— «Леонс и Лена» 383—387
— «Лучшей матери» 376
— «Ночь» 376
— «Послание гессенским крестьянам» 376, 377
— «Смерть Дантона» 306, 353, 377, 379—383, 385, 386
— «Тленность» 376
— «Флорентинец Пьетро Аретино» 386
Бюхнер Луиза 375
Бюхнер Людвиг 305, 375, 378
— «Сила и материя» 375
Бюхнер Эрнст 375

Вагнер Альберт 38
Вагнер Рихард 97, 135, 305, 322, 368, 449
Вайнерт Эрих 480
Вайян Эдуард 305
Вакенродер Вильгельм Генрих 20, 21, 23, 97, 98, 110, 125—132
— «Видение Рафаэля» 126
— «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» 127, 128
— «Несколько слов о всеобщности, терпимости и любви к ближнему в искусстве» 127
— «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника любителя изящного» 125, 126
— «Слово в память нашего достославного пращура Альбрехта Дюрера» 127
— «Фантазии об искусстве для друзей искусства» 125, 127
Вакенродер В. и Тик Л.
— «Странствования Франца Штернбальда» 29, 125, 127, 130—132, 145
Ваксмут Эрнст 348

— «Крестьянская война в Германии периода реформации» 348
Валлес Жюль 524
Ван-Дейк Антонис 30
Васа Густав 39
Ватке Вильгельм 299
Вашингтон Георг 37
Вебер Карл Мария 97, 152, 161
Веерт Вильгельм 544, 548
Веерт Георг Людвиг 152, 407—410, 416, 418, 419, 421, 422, 424, 425, 446, 447, 452, 473, 496, 511, 513, 517, 530, 536, 541—557
— «Английские рабочие» 548
— «Бедный Том» 544
«Благочестивые желания» 554
— «Ганза» 547
— «Дом на болоте» 545
— «Жизнь и подвиги знаменитого рыцаря Шнапганского» 555, 556
— «Жил бедный портной на свете» 545
— «Из дневника плаксы» 554
— «Индустрия» 545
— «Иозеф Райнер Стефенс» 549, 550
— «История мотылька» 542
— «Как и на какой манер благочестивого короля Фридрикуса Вильгельмуса IV в священном городе Кельне принять и в императоры короновать надлежало бы» 554
— «Ландскнехты» 547
— «Ланкаширские песни» 545
— «Литейщик пушек» 545, 546
— «Любовь» 542
— «Мне лишь восемнадцать лет» 544
— «Наброски из немецкой торговой жизни» 407, 422, 452, 551—553
— «Наброски из социальной и политической жизни британцев» 407, 544, 547—549
— «Немец и ирландец» 546
— «Непризнанные гении» 554
— «Песни подмастерья» 547
— «Под вишнею цветущей» 547
— «Праздник цветов у английских рабочих» 548, 549
— «Природа» 544
— «Пролетарии в Англии» 544
— «Путевая песня бродяги» 542
— «Разум и безумие» 544
— «Сидели они под иной» 546
— «Скука, сплин и морская болезнь» 554
— «Старый ланкаширский корчмарь» 545
— «Суд» 545
— «Тилли» 547
— «Es weht schon durch die Gassen» 542
— «Fragment eines Romans» 550
Веерт Карл 544
— «G. Weerth — der Dichter des Proletariats» 544
Вейблингер Вильгельм 254, 273
Вейдемейер Отто 507
Вейдиг Фридрих Людвиг 376, 377
Вейнберг П. И. 221, 480
Вейнгольд 365
Вейтлинг Вильгельм 416, 446, 502—504
— «Гарантии гармонии и свободы» 502, 503
— «Евангелие бедного грешника» 416
Векрлин Вильгельм Людвиг 9, 10
— «Путешествие Ансельма Рабиозуса по Верхней Германии» 9
Велер Фридрих 297
Веллингтон Артур Уэлсли 290
Велькер 434, 497
Венедей Яков 477
Вержейская Н. Л. 441, 445
Верн Жюль 28
— «Мореплаватели XVIII века» 28
Вернер Абраам Готлиб 139, 144
Вернер Захария 253, 280—282, 335, 341
— «Ванда» 280
— «24 февраля» 280, 281
— «Мартин Лютер» 280
— «Мать Маккавеев» 280
— «Сыны дола» 280
Веронезе Паоло 333
Верховский Н. П. 282
Вестфален Женни фон 497
Виардо Полина 279
— «Былое счастье» («Агнес») 279
— «Садовник» 279
Виланд Кристоф Мартин 38, 178, 180
Виланд Людвиг 178, 334
Вильком Эрнст 407, 409, 417—419, 481—483, 550
— «Белые рабы» 417, 482
— «Братство вечери в Риме» 482
— «Железо, золото и дух» 417, 482
— «Новеллы о цивилизации» 481
— «Уставшие от Европы» 481
Винбарг Людольф 306, 345, 352—354, 356—360, 365—367
— «Гельголандский дневник» 357
— «О новейшей литературе» 354, 355
— «Странствия по Зодиаку» 357, 358
— «Эстетические походы» 354—357
Виндишгрец Альфред Фердинанд 423, 424, 537
Винкельман Иоганн 25, 31, 100, 335
Вирт Иоганн 292, 438
Витгенштейн П. Х. 207
Вихман Христиан Август 5
«Военный суд в Везеле» 193
Волков И. Ф. 38
«Волшебный рог мальчика», 21, 24, 149, 150, 152, 155—163, 166, 266, 272, 485, 512
— «Бабка, змеиная повариха» 158
— «Барабанщик» 158
— «Бедный Швартенгальс» 160
— «Гамельнский крысолов» 159
— «Господин фон Фалькенштейн» 159
— «Гусарская удаль» 158
— «Доктор Фауст» 158
— «Заклинание огня» 159
— «Испытание любви» 160
— «Королевские дети» 160
— «Ленора» 160
— «Любовь не разбирает» 159
— «Ну, Гретлейн, приоденься» 160, 161
— «О султанской дочери и чудесном садовнике» 158
— «Паломник и набожная дама» 159
— «Песня о знаменитом разбойнике» 159
— «Пфальцграф на Рейне» 159
— «Сокол» 160
— «Строптивая невеста» 159

— «Схимобоязнь» 159
— «Тэнгейзер» 158, 159
— «Телль и его дети» 158
— «Фряжский бокал» 155, 159
— «Швейцарец» 158
Воль Жанетта 345
Вольтер Франсуа Мари 38, 42, 115, 224, 319, 519
Вольф Вильгельм 416
— «Нужда и восстание в Силезии» 416
Вольф Гуго 279
Вольф Фридрих Август 265, 266, 300
Врангель Фридрих 458
Вук Стефанович 172
— «Сербская грамматика» 172

Габлер 299
Габричевский А. Г. 132, 144
Гавенштейн Е. 139
Гагедорн Фридрих фон 38
Гайдн Иосиф 213
Галилей Галилео 372
Гаманн Иоганн Георг 126, 300
Гаммер Франц 38
Ган-Ган Ида 484
Гарденберг, прусский канцлер 164
Гаркнесс Маргарет 514, 515, 524
— «Городская девушка» 524
Гарни Джулиан 504
Гартман Георг Вильгельм 507
Гартнах И. Ф. 38
Гаузенштейн Вильгельм 37, 38
— «Johann Gottfried Seume. Ein literarisches Porträt» 37
Гауф Вильгельм 248, 254, 256—265, 273, 493
— «Андреас Гофер» 264
— «Больная» 258
— «Еврей Зюсс» 263
— «История Альмансора» 262
— «История о калифе-аисте» 262
— «История о маленьком Муке» 261
— «Караван» 261
— «Лихтенштейн» 259—261, 264, 265, 493
— «Мемуары Сатаны» 258
— «Молодой англичанин» 262
— «Надгробная песня» 258
— «Нищенка с Pont des Arts» 263
— «Отелло» 263
— «Певица» 263
— «Портрет императора» 263, 264
— «Предание об Оленьем гульдене» 262
— «Солдатская верность» 258
— «Солдатская любовь» 258
— «Страстное желание» 258
— «Судьба Саида» 262
— «Холодное сердце» 262
— «Человек с луны» 258, 259
— «Der Zwerg Nase», 262
— «Märchen für Söhne und Töchter gebildeter Stände» 261
Гафиз, см. Хафиз
Геббель Фридрих 408, 424
— «Генофефа» 408
— «Мария Магдалина» 408
— «Юдифь» 408
Гегель Вильгельм 6, 15, 17, 18, 21—23, 49, 70, 71. 98, 101, 107—109, 117, 122, 147, 273, 293—297, 299—302, 304, 306, 310—321, 341, 358, 391, 392, 406, 431, 451, 461, 496, 498, 499, 541
— «Лекции по эстетике» 22, 117, 295, 296 299, 311, 321, 431
— «Наука логики» 295, 358
— «Феноменология духа» 310, 311, 319
— «Философия духа» 311
— «Философия истории» 295
— «Философия права» 297
— «Философия природы» 295
Геердтс Ганс Юрген 35
— «Рейнская увертюра» 35
Гейбель Эмануэль 166, 427, 531
Гейн Карл 258, 259
— «Мимили» 259
Гейне Амалия 392
Гейне Бетти 392
Гейне Генрих 16, 22—26, 28, 33, 35, 48 71, 80, 85, 87, 96—98, 100, 104, 105, 109, 110, 120, 127, 129, 149, 150, 152, 153, 155—161, 165, 167, 168, 195, 215, 231, 233, 243, 247, 248, 254, 255, 259, 266, 269, 273, 282, 292—294, 298, 301, 305—309, 322, 324, 325, 328, 330, 335, 337, 341, 344, 346, 347—351, 354, 360—363, 366, 378, 386, 389—405, 407—409, 412, 414, 415, 418, 422, 424—426, 431, 435, 438, 440—444, 446—449, 452, 461—480, 484, 496—498, 504, 509, 511, 512, 522, 523, 528, 534, 541, 542, 547, 553, 555—557
— «Английские фрагменты» 398, 399
— «Аллилуйя» 478
— «Альманзор» 282, 394
— «Атта Тролль. Сон в летнюю ночь» 300, 412, 418, 422, 464, 465, 469, 555
— «Аудиенция» 477
— «Бродячие крысы» 477
— «Бури» 396
— «Бывший страж ночей» 476
— «В октябре 1849» 424, 425, 429, 475
— «Валтасар» 395
— «Валькирии» 474
— «Ватерлоо» 473
— «Вильям Ратклиф» 282, 394
— «Вицлипуцли» 474
— «Вознесение» 478
— «Все зависит от массы» 477
— «Георгу Гервегу» 412
— «Германия. Зимняя сказка» 26, 85, 393, 406, 409, 414, 418, 468, 469, 471
— «Гимн» 467
— «Горная идиллия» 396
— «Город Лукка» 363
— «Гренадеры» 395
— «Два рыцаря» 475
— «Девушки и женщины Шекспира» 403
— «Диспут» 474, 476, 477
— «Доктрина» 466, 467
— «Еврейские мелодии» 376, 377
— «Жизненный путь» 468
— «Жоффруа Рюдель и Мелисанда Триполи» 478
— «За столиком чайным в гостиной...» 396
— «Золотой телец» 475

— «Идеи. Книга Ле Гран» 85, 398, 399, 467, 509
— «Иегуда бен Галеви» 474, 476
— «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского» 400, 401
— «Из „Путешествия по Гарцу“» 394, 396, 398, 399
— «Испанские атриды» 474
— «Историн» 474, 475
— «К истории религии и философии в Германии» 393, 400, 402
— «Карл I» 474
— «Китайский богдыхан» 468
— «Книга песен» 25, 153, 301, 392—400, 468, 471, 473, 479, 542
— «Кобес I» 477
— «Король Длинноухий I» 477
— «Король Ричард» 478
— «Коронование» 396
— «Лирическое интермеццо» 269, 394—396
— «Лорелея» 150, 155—157, 395, 396
— «Людвиг Берне» 393, 461, 462, 464
— «Лютеция» 393, 461, 464, 473
— «Мавританский король» 474
— «Маленький народец» 475
— «Мария Антуанетта» 474
— «Мемуары» 390
— «Мир» 397
— «Михель после марта» 472
— «Морское видение» 397
— «Невольничий корабль» 477
— «Новая весна» 400, 401
— «Новые мысли» 468
— «Новые стихотворения» 469
— «Новый Александр» 468
— «Ночь в каюте» 397
— «Ночь на берегу» 397
— «О Германии» 350
— «О французской сцене» 403
— «Опять на родине» 394—396
— «Ослы-избиратели» 477
— «Песни хвалебные королю Людвигу» 468
— «Письма из Берлина» 269, 360
— «Погодите!» 466, 467
— «Подкидыш» 468
— «Поле битвы при Гастингсе» 474, 478
— «Послесловие к „Романсеро“» 472, 473
— «Приветствие морю» 396
— «Признания» 473
— «Просветление» 466, 468
— «Путевые картины» 26, 269, 362, 363, 393, 398—400, 440, 466
— «Путешествие от Мюнхена до Генуи» 399
— «Разговор в Падерборнской степи» 397
— «Разные» 400, 401
— «Рампсенит» 475
— «Романсеро» 393, 472—477
— «Романтика» 23, 394
— «Романтическая школа» 87, 96, 104, 109, 110, 129, 150, 152, 158, 161, 167, 168, 215, 247, 269, 393, 400, 401—403
— «Салон» 403
— «Северное море» 335, 394, 396, 397
— «Силезские ткачи» 415, 466, 467, 504
— «Симплициссимус I» 477
— «Современные стихотворения» 393, 466—469
— «Стихотворения 1853—1854 годов» 477
— «Страдания юности» 394—396
— «Сумерки» 396
— «Сумерки богов» 396
— «Тенденция» 466
— «Теперь куда?» 476
— «1649—1793—???» 477
— «Филантроп» 477
— «Филистеры бродят,— в воскресный они облачились наряд...» 396
— «Флорентийские ночи» 400
— «Французские дела» 346, 361, 393, 400, 401
— «Царь Давид» 475
— «Швабское зерцало» 273
— «Шельм фон Берген» 475
— «Enfant perdu» 475
Гейне Соломон 392, 471
Гейне Христиан Готлиб 34, 105, 118
Гейнзе Вильгельм 64, 360, 363
— «Ардингелло» 64, 360
Гейнцен Карл 532
Геккер Фридрих 420, 437
Геллерт Христиан Фюрхтеготт 38
Геллинграт Норберт фон 75
— «Hölderlin-Vermächtnis» 75
Гельвеций Клод Адриан 27, 29, 32
Гёльдерлин Фридрих 6, 7, 19, 22, 25, 48—79, 83, 88, 90, 91, 97, 136, 143, 144, 152, 154, 269, 273, 347, 440, 487
— «Архипелаг» 73, 74, 78
— «Возвращение на родину» 73
— «Гейдельберг» 60
— «Германия» 75
— «Гимн к человечеству» 19, 54
— «Гимн к музе» 54
— «Гимн свободе» 51, 52
— «Гиперион» 50, 58, 59, 61—66, 69, 72, 88, 90
— «Дубы» 58
— «Единственный» 75
— «К эфиру» 58
— «Кантон Швиц» 57
— «Майн» 60
— «Моя собственность» 79
— «Неккар» 60
— «Осеннее празднество» 154
— «Патмос» 75, 154
— «Песня любви» 55
— «Половина жизни» 79
— «Праздник мира» 76
— «Природа и Искусство — Сатурн и Юпитер» 73
— «Рейн» 75, 78, 154
— «Своенравные» 56
— «Смерть Эмпедокла» 11, 66—74, 78, 90
— «Странник» 55
— «Тюбингенские гимны» 52—54
— «У истоков Дуная» 73, 75
— «Человек» 56
— «Хлеб и вино» («Ночь») 154
— «Штутгарт» 78
— «Эмилия в канун своей свадьбы» 50
— «Эмпедокл» 56
Гемпель Густав 38
Гемстергейс Франц 102
Гендель Георг Фридрих 89
Гензель Вернер 211
Геннерт 497
Генрих IV, король Франции 39

Генц Фридрих фон 270, 343
Гераклит 59, 70
Гервег Георг 273, 305, 309, 331, 336, 351, 371, 377, 405—407, 409, 410, 412, 418—420, 423—427, 429, 431—433, 436, 438—450, 477, 498, 530—532, 540, 541, 546
— «Бедный Яков» 445
— «Больная Лиза» 445
— «Весенняя песнь» 442
— «Весной» 447
— «Воззвание» 443
— «18 марта» 450
— «Все больше и больше» 449
— «Все сильнее» 449
— «Гимн» 448
— «Гимн Гарибальди» 448
— «Главный врач» 449
— «Железный жаворонок» 546
— «Жребий брошен» 442
— «Иордану» 444
— «Колыбельная песня» 445
— «Литература в 1840 году» 438, 443
— «Литература и народ» 440, 442
— «Не Пруссия и не Австрия» 447
— «Недостаток политического образования у немецких литераторов» 440
— «Немецкому народу» 442
— «Нет конца речам» 447
— «Партия» 410, 444, 530
— «Песня о Гутенберге» 443
— «Песня о ненависти» 441, 442
— «Поэзия Австрии» 443
— «Прусскому королю» 442
— «Рихарду Вагнеру» 449
— «Розга» 444
— «Салон и хижина» 440
— «Свободное слово» 443
— «Социальное» 448
— «Стихи живого человека» 409, 412, 433, 442—445, 448
— «Умирающий республиканец» 441
— «Фауст у трех наций» 440
— «Эпилог к войне» 449
— «Vive la République» 442
— «Vive le roi» 442
Гервег (Зигмунд) Эмма 445—448, 450
Гервинус Георг 34, 38, 171, 293, 298, 299, 301, 432
— «История немецкой художественной национальной литературы» 298
Гердер Иоганн Готфрид 6, 8, 21, 23, 28, 33, 38, 69, 81, 83, 97, 98, 100, 101, 111, 127, 152, 154, 155, 157, 159, 174, 253, 272, 298, 311, 539
— «Народные песни» 155
— «Песня о юном графе» 155
— «Титон и Аврора» 69
Гёррес Иосиф фон 20, 149, 150, 169, 207, 244
— «Немецкие народные книги» 149
Герц Генриетта 337
Герцен А. И. 9, 15, 17, 27, 28, 35, 98, 229, 305, 366, 412, 442, 446, 447
— «Былое и думы» 336, 412, 443
— «Дилетантизм в науке» 98
— «Дневник 1844 г.» 15, 27, 28, 36
— «Россия» 447
— «Эпилог к 1849» 447
Герцен Н. А. 447
Герцен Николай 447
Гесс Мозес 305
Гессен-Кассельский, ландграф 13, 37
Гессенский курфюрст 292
Гёте Иоганн Вольфганг 5—8, 14—16, 20, 23—25, 28, 33, 34, 38, 41, 47—51, 56—58, 67, 71, 80, 82—84, 92, 95, 97, 98, 101, 102, 107, 108, 110, 116, 130, 137, 143, 145, 152, 155, 157, 158, 160, 161, 171, 174, 180—183, 198—203, 207, 208, 234, 258, 259, 261, 269, 270, 272, 274, 275, 277, 279, 281, 286, 288, 296, 300, 306, 311, 312, 319, 321—324, 326—328, 332, 334, 335, 344, 348, 349, 355—357, 359, 360, 363, 375, 379, 382, 394, 403, 404, 411, 440, 445, 454, 455, 461, 485, 486, 489, 490, 493, 495, 506—509, 518, 522, 523
— «Герман и Доротея» 6, 319
— «Гец фон Берлихинген» 8, 261, 508
— «Годы странствий Вильгельма Мейстера» 20, 25, 82, 102, 107, 130, 143, 145, 274, 275, 328, 359, 486
— «Замечания об упадке немецкой литературы» 335
— «Западно-восточный диван» 24, 25, 272, 332
— «Ксении» 101
— «Песнь Миньоны» 454
— «Песня поселян» 202
— «Поэзия и правда. Из моей жизни» 486
— «Пробуждение Эпименида» 201
— «Прометей» 349
— «Рейнеке Лис» 319, 455
— «Страдания молодого Вертера» 84, 363, 440
— «Фауст» 7, 8, 25, 70, 71, 101, 258, 286, 288, 403, 440
— «Эгмонт» 47, 88, 440
— «Geheimnisse» 321
Гёте Катарина Елизабета 486, 488, 490
Геттнер Герман 302, 305
Гехгаузен 14
Гешен Георг 37
Гиждеу С. П. 394
— «Генрих Гейне» 394
Гизи Клаус 452
Гизо Франсуа 472
Гиллебранд Карл 474
Гильдебранд Теодор 323
Гильдебрандт Курт 75
— «Hölderlin. Philosophie und Dichtung» 75
Гимер Карл Фридрих 48—49
Гинзбург Л. В. 268, 448
Гинрихс Генрих Фридрих 299
Гиппель 210
Гирт Фридрих 479
— «Генрих Гейне и его французские друзья» 479
Гиртаннер Кристоф 14
Глассбреннер Адольф 407, 409, 424, 451—460
— «„Антигона" в Берлине» 408, 454
— «Берлинская народная жизнь» 456
— «Говорящие звери» 460
— «Два желания» 454
— «Думаешь ли ты о том?» 458
— «Заика-верноподданный» 451
— «Из бумаг казненного» 451

— «Каспар-человек» 408, 458, 459
— «Комический народный календарь» 409, 456
— «Логические доказательства различных необходимых вещей» 459
— «Новости из Отемпоры» 459
— «Новый немецкий филистер» 457
— «Новый Рейнеке Лис» 409, 455, 456, 459
— «Остров Марципан» 460
— «Руины» 453
— «Сказка о богатстве и нужде» 454
— «Сказка о духе» 453
Глюк Христоф Виллибальд 212, 213
Гнедич Н. И. 117
Гнейзенау, граф Нейтхардт 290
Гогенгаузен Элиза фон 392
Годвин Вильям 32, 35, 512
Гольдони Карло 182
Гольдшмидт Гарри 268
— «Франц Шуберт. Жизненный путь» 268
Гомер 92, 117, 265, 314, 316, 318, 319, 375, 495, 496, 522
— «Илиада» 117, 314, 315
— «Одиссея» 117
Гонтар Сюзетта 50, 51, 61, 63
Гонтар Якоб Фридрих 50, 51
Гонценбах 439
Гораций 60
Горький А. М. 237, 391
Гото Генрих 311
Готшаль Рудольф 38, 408, 409, 411, 419, 424, 434
— «Беглецы от цензуры» 409
— «Песни баррикад» 419
— «Ульрих фон Гуттен» 408
Готшед Иоганн Христофер 499
Гоувальд Эрнст Кристоф 281, 335, 341
— «Картина» 281
— «Маяк» 281
Гофман 384—385
Гофман Эрнст Теодор Амадей 20—23, 25, 80, 83, 84, 86, 88, 97, 125, 127, 128, 135, 138, 149, 152, 162, 163, 171, 208—230, 239, 248, 255, 258, 272, 280, 403, 512
— «Артусова зала» 220
— «Веселые музыканты», опера 152
— «Видения» 220
— «Выбор невесты» 220, 226
— «Девица Скюдери» 221
— «Дож и догаресса» 220
— «Дон Жуан» 210, 213, 214
— «Житейские воззрения Кота Мурра» 83, 210, 214, 221, 224—226, 228
— «Золотой горшок» 216, 218
— «Кавалер Глюк» 210, 212, 213
— «Королевская невеста» 221
— «Крейслериана» 210, 213—215, 227, 228
— «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» 218, 220—223, 226
— «Майорат» 219
— «Мастер Иоганн Вахт» 221, 228, 229
— «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» 221, 228, 229
— «Песочный человек» 218, 220
— «Повелитель блох» 210, 221
— «Поэт и композитор» 220
— «Принцесса Брамбилла» 218
— «Серапионовы братья» 216—221
— «Тайны» 272
— «Угловое окно» 221
— «Ундина» 210, 213
— «Фалунские рудники» 221
— «Фантазии в манере Калло» 210, 212, 215
— «Фермата» 220
— «Чужое дитя» 218, 221, 226
— «Щелкунчик и мышиный король» 218, 221, 230
— «Эликсир дьявола» 218, 219, 258
Гофмансвальдау Христиан Гофман фон 530
Гоффер Андреас 191—193, 206, 246, 326
Гоцци Карло 133, 384
— «Любовь к трем апельсинам» 133
Граббе Христиан Дитрих 282—291, 293, 306—309, 324, 327, 328, 387
— «Битва Германа» 289
— «Ганнибал» 289
— «Герцог Готландский» 282—285
— «Дон-Жуан и Фауст» 283, 284, 286—288, 290
— «Марий и Сулла» 283, 288
— «Нанетта и Мария» 283
— «Наполеон, или Сто дней» 289, 290, 306
— «О шекспиромании» 283, 284, 288, 308
— «Робеспьер» 290
— «Фридрих Барбаросса» 288, 289
— «Шутка, сатира, ирония и более глубокое значение» 283—286
— «Kaiser Heinrich der Sechste» 289
Гребер Ф. 461
Грей Томас 42
Григ Эдвард 398
Григорьев Ап. А. 480
Грильпарцер Франц 281, 325, 335, 418
— «Праматерь» 281, 335
Гримм Вильгельм 21, 97, 125, 149, 150, 163, 169—177, 249, 293, 486—489, 512
— «Германские героические сказания» 172
— «Древнедатские героические песни» 171
— См. также Гримм, братья
Гримм Людвиг Эмиль 153, 169, 339, 487
Грим Яков 21, 97, 124, 125, 149, 150, 163, 169—177, 249, 293, 426, 486—489, 512
— «Автобиография» 169
— «Древности германского права» 172
— «История немецкого языка» 170, 173
— «Немецкая грамматика» 124, 173
— «Немецкая мифология» 172
— «Немецкие предания» 172
— «О старонемецком мейстерзанге» 171
Гримм, братья
— «Бедный Генрих» 172
— «Детские и домашние сказки» 21, 149, 169, 171, 173—176
— «Песни Старшей Эдды» 172
— «Словарь немецкого языка» 173
— «Silva de romances viejos» 172
Грин Роберт 137, 138
Грифиус Андреас 324

Грольман Адольф 14
Гроссе Юлиус 425
Грюн Карл 305, 415, 498, 507
— «О Гёте с человеческой точки зрения» 507
Губен Генрих Губерт 479
— «Gespräche mit Heine» 479
Губер Людвиг 35, 105
Гуд Томас 533
— «Мост вздохов» 533
— «Песня о рубашке» 533
Гумбольдт Александр 28, 29, 203, 488, 489
Гумбольдт Вильгельм 203
Гунгер Иоганн 38
Гундольф Фридрих 389
— «Romantiker» 389
Гутенберг Иоганн 442, 539
Гуттен Ульрих фон 13, 345, 442
Гуцков Карл 259, 306, 309, 351—353, 356—360, 362—374, 378, 380, 405, 407, 408, 418, 434, 451, 481, 485, 497, 498, 527
— «Амстердамский саддукей» 372
— «Блазедов и сыновья» 370
— «Валли сомневающаяся» 364, 365, 369
— «Вернер, или Сердце и свет» 371
— «Гёте на рубеже двух столетий» 356
— «Косица и меч» 373, 407
— «Красный колпак и клобук» 370
— «Маха Гуру, история одного бога» 364
— «Нерон» 370
— «Новые Серапионовы братья» 374
— «Паткуль» 371
— «Письма безумного к безумной» 360, 362
— «Письма из Парижа» 370
— «Правда и действительность» 357
— «Прообраз Тартюфа» 373, 407
— «Пугачев» 371, 372, 407
— «Путевые наброски» 362
— «Римский волшебник» 374
— «Ричард Севедж» 371
— «Рыцари духа» 373, 374
— «Серафина» 365
— «Сыновья Песталоцци» 374
— «Уриель Акоста» 372, 407
— «Царь Саул» 370
Гюбнер Карл 503, 504
Гюго Виктор 98, 367, 375, 396, 516, 527, 528, 539
— «Восточные стихотворения» 528
— «Лукреция Борджиа» 375
— «Мария Тюдор» 375
— «Наполеон Малый» 516
— «Предисловие к „Кромвелю"» 98
Гюндероде Каролина 75, 487

Давид Жак-Луи 43
Дагоберт I 135
Дальман Фридрих Христоф 293, 297, 434
Данилин Ю. И. 524
— «Беранже и его песни» 524
— «Парижская Коммуна и французский театр» 524
— «Поэты Июльской революции» 524
— «Поэты Парижской Коммуны» 524
Данте Алигьери 111, 112, 117, 124, 241, 271, 316, 336, 431, 454, 522, 524
— «Ад» 271, 522
Дантон Жорж Жак 380, 381, 516
«21 лист из Швейцарии» 406, 444
Дворкина Ю. А. 540
— «Фердинанд Фрейлиграт» 540
Деборин А. М. 29
— «Философские взгляды немецкого мыслителя Георга Форстера» 29
Девицкий И. И. 30
— «Георг Форстер — публицист» 30
Девриент Людвиг 217
Дежнев С. И. 33
Дейч А. И. 468
— «Поэтический мир Генриха Гейне» 392, 394, 474
Декарт Рене 378
Декс Пьер 7
— «Семь веков романа» 7
Делавинь Казимир 264
Делаод Люсьен 515
Делинг Г. 17
Ден Т. П. 371, 489, 491
— «Драма К. Гуцкова „Пугачев"» 371
— «Bettina von Arnim und Russland» 491
Дёппе Ф.
— «Форстер в Майнце» («Майнцкий якобинец») 35
Дернберг Вильгельм 197
Дефо Даниэль 519
Джорджоне 333
Дидро Дени 27, 29, 115, 121, 311, 319, 345, 403, 519, 520, 522
— «Племянник Рамо» 311, 520
— «Салоны» 403
Диккенс Чарлз 229, 452, 500, 511, 522, 523
Дильтей Вильгельм 75
— «Das Erlebnis und die Dichtung» 75
Дингельштедт Франц 409, 410, 424, 426, 431, 434—437, 476, 531
— «Везде и нигде» 436
— «Картины из Гессен-Касселя» 434
— «Мартовская фиалка» 437
— «Новые аргонавты» 435
— «Ночь и утро» 437
— «Песни космополитического ночного сторожа» 409, 435—437
— «Песня о Иордане» 435
— «Письма из Парижа» 436
— «Под землей» 435
— «Прогулки кассельского поэта» 434, 435
— «Пятая страница» 436
«Фрески в церкви св. Павла» 437
— «Четвертая страница» 436
— «Blätter aus seinem Nachlass» 435
Диоген Лаэртский 71
— «Leben und Meinungen berühmter Philosophen» 71
Дитце Вальтер 349, 353
— «Junges Deutschland und deutsche Klassik» 349
Диффенбах Иоганн Фридрих 472
Диц Юлиус 235
Добролюбов Н. А. 305, 523
Достоевский Ф. М. 25
Дреш Жан 347
Дронке Эрнст 415, 417, 421, 507
— «Берлин» 417
— «Из народа» 417

Дросте-Гюльсгоф Аннетта фон 330
Друскин М. С. 279
— «История зарубежной музыки» 279
Дуттенгофер Луиза 255
Дымшиц А. Л. 547, 556
— «Карл Гуцков и его „Уриель Акоста"» 372
— «К. Маркс и поэт Гервег» 444
— «Эстетические взгляды Бюхнера» 382
Дюпон Эжен 523
Дюрер Альбрехт 127, 130—132

Егле Минна 386
Егунов А. Н. 279
— «Тургенев и Э. Мерике» 279
Екатерина II 33, 39, 371, 372
Елашич Иосиф 423, 537
Елистратова А. А. 19
— «Наследие английского романтизма и современность» 19

Жирмунский В. М. 7, 31, 38, 109, 130, 150, 156, 172, 390
— «Введение в метрику» 156
— «Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера» 172
— «Немецкий романтизм и современная мистика» 109, 130
— «Религиозное отречение в истории романтизма. Материлы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков» 150
Жорес Жан 34
— «История Великой французской революции» 34
Жуков Н. Н. 400—401, 496—497
Жуковский В. А. 198, 207
— «Ундина» 207

Зальцман Вильгельм 135
Замюэль Рихард К. 139
Занд Карл Людвиг 226, 337
Зауэр Август 38
Заницкий С. С. 267, 268, 528
Зегерс Анна 26
— «Карибские рассказы» 26
Зеегер Людвиг 420
— «Месть!» 420
Зейдельман Карл 327, 367
Зейме Иоганн Готфрид 7, 28, 31, 35, 37—47, 80, 95, 194—196, 201, 207
— «Аделаида» 41, 42
— «Анекдоты к характеристике Суворова» 40
— «Апокриф» 7, 45
— «Апофеоз» 43
— «Борьба против Морбоны» 43
— «Всеобщая молитва» 42
— «Два письма о новейших изменениях в России со времени вступления на престол Павла I» 38
— «Дикарь» 41, 42
— «Жертва» 42, 43
— «Жизнь Иеремии Бункля» 41
— «К Клопштоку» 42
— «К немецкому народу» 45
— «Мильтиад» 7, 45—47
— «Могила матери» 42
— «Мое лето 1805 года» 43—45
— «Моему другу Ротте в Лейпциге» 42
— «Моя жизнь» 45
— «Некоторые сообщения о событиях в Польше в 1794 году» 38
— «О жизни и характере императрицы российской Екатерины II» 38, 44
— «Об атеизме в его отношении к религии, добродетели и государству» 40
— «Об игре» 40, 41
— «Оболы» 40
— «Покой» 42
— «Предисловие к заметкам о трудных местах из Плутарха» 45, 46
— «Привилегии» 43
— «Природа» 42
— «Прогулка в Сиракузы» 43, 44
— «Слово к актерам и готовящимся стать таковыми» 40, 41
— «Счастливый поэт» 42
— «У могилы отца» 42
— «Уходящее столетие» 43
— «Фаустина» 43
— «Элегия на празднества в Варшаве» 41, 42
Зёммеринг Самуэль Томас 28, 34
Зенкевич М. А. 320, 533, 534, 536—538
Зибенпфейфер Филипп 292
Зимрок Карл 171
Зоргенфрей В. А. 260, 261, 269

Иващенко А. Ф. 502
— «Социальный роман Э. Сю в оценке Маркса и Белинского» 502
Игельстрем О. А. фон 37
«Из бумаг казненного» 451
Ильберг Вернер 540
— «Einleitung zum Freiligraths Werke» 540
Иммерман Карл Лебрехт 261, 282—284, 288, 290, 293, 308, 309, 322—330, 335, 346, 364, 416, 497, 511, 527
— «Алексей» 326
— «Без вести пропавшая» 324
— «Бояре» 326
— «В лабиринте метрики шатающийся кавалер» 323
— «Воспоминания» 330
— «Глаз любви» 324
— «Дюссельдорфские начала» 324, 327
— «Евдокия» 326
— «Император Фридрих II» 326
— «Карденио и Целинда» 324
— «Мерлин» 327, 328
— «Мюнхгаузен, история в арабесках» 329, 330
— «О бешеном Аяксе Софокла» 308, 325
— «Переодевание» 324
— «Петрарка» 324
— «Плутоватая графиня» 324
— «Путевой журнал» 325
— «Ронсевальская долина» 324
— «Сиракузские принципы» 324
— «Суд в Санкт-Петербурге» 326
— «Тирольская трагедия» 325, 326
— «Тулифентхен» 327
— «Царь Периандр и его дом» 324
— «Школа набожных» 324
— «Эдвин» 322, 324
— «Эпигоны» 309, 328—330
Иоганн, австрийский эрцгерцог 437, 477
Иордан Сильвестр 435

Иосиф II 369
Ипсиланти Димитриос 270
«История Оттинелло и Джулии» 135
Иффланд Август Вильгельм 341
Йорк, генерал 199

«К моему отечеству», 13
Кайзер Бруно 444, 447, 448, 550, 551
— «G. Herweghs Exil in der Schweiz» 448
Калидаса 32
— «Сакунтала» 32, 33
Калло Жан 215
Кальб Шарлотта фон 50
Кальдерон Педро 24, 116, 118, 326
Камницер Э. 139
Кампе Иоахим Генрих 6, 12, 430, 461, 471
Кампе Юлиус 406
Канарис 270
Кант Иммануил 15, 17, 29, 72, 92, 100, 107, 115, 124, 140, 141, 178, 300, 311
— «Критика способности суждения» 92
Капила 115
Карамзин Н. М. 33
Карл Брауншвейгский, герцог 292
Карл Вюртембергский, герцог 49
Карл V, император 167, 334
Карл X, король Франции 234
Карл Мартел 135
Карлейль Томас 81, 82
Карпелес Густав 479
— «Heinrich Heine» 479
Катон Утический 375
Катулл 276
Каульбах Вильгельм 97
Каутская Минна 524
Кауфман Ганс 468, 479
— «Politisches Gedicht und Klassische Dichtung» 468, 479
Келлер Готфрид 128, 138, 302, 305, 328, 397, 493
— «Зеленый Генрих» 328
Келлетат Альфред 139
Кеплер Иоганн 53, 73
Кернер Иозеф 107
Кернер Теодор 203—208
— «Вольдемар» 204
— «Застольная песня» 206
— «Йозеф Гейдерих, или Немецкая верность» 204, 205
— «Меч и лира» 205
— «Песня егерей» 206
— «Призыв» 205
— «Смерть Андреаса Гофера» 203
— «Тони» 204
— «Црини» 204
— «Что нам осталось?» 205
Кернер Эмма 203
Кернер Юстинус 54, 127, 149, 150, 248, 254, 255, 334, 375
— «Блуждающие тени» 255
Кеттенбейль Георг Фердинанд 286, 287, 289
Китс Джон 62
Китц Эрнст 439, 463
Кладель Леон 524
Клейбер Юлиус 276
Клейн Карл 34
Клейст Генрих фон 21, 23, 25, 83, 97, 127, 137, 149, 150, 153, 164, 166, 178—190, 202—204, 206—208, 253, 281, 493
— «Амфитрион» 180, 182, 183
— «Битва Германа» 180, 184, 187, 202, 203
— «Землетрясение в Чили» 185
— «Катехизис немцев» 186, 202
— «Кетхен из Гейльбронна» 166, 180, 184, 188, 190
— «Маркиза д'О...» 185, 186
— «Михаэль Кольхаас» 180, 184, 185, 189, 202, 493
— «Найденыш» 185
— «Нищая из Локарно» 185
— «Пентесилея» 180, 181
— «Помолвка на Сан-Доминго» 185, 186, 204
— «Последняя песнь» 189
— «Принц Гомбургский» 180, 184, 187, 188, 202, 203, 281
— «Разбитый кувшин» 180, 182, 183, 185, 189, 203
— «Роберт Гискар» 180, 181, 183
— «Святая Цецилия» 185
— «Семейство Шроффенштейн» 180, 182, 183, 190, 281
Клейст Ульрика 178
Клеман Жан-Батист 524
Клемм Густав 376
Клингеман Август 284
— «Фауст» 284
Клингер Фридрих Максимилиан 16, 38
Клодиус Христиан Август Генрих 38, 43, 45
Клопшток Фридрих Готлиб 6, 38, 272, 319, 334, 335
— «Мое заблуждение» 6
Клостермейер Христиан Готлиб 283
Клюкгон Пауль 139
Книгге Адольф 11
— «Бумаги покойного государственного советника Самуэля фон Шаафскопфа...» 11
— «История просвещения в Абиссинии, написанная Беньямином Нольдманом...» 11
— «Политическое исповедание веры Йозефа фон Вурмбанда» 11
Козлов Г. И. 44
Коломийцев В. 395
Комовский В. Д. 114, 115, 348
Конен В. Д. 266
— «Шуберт» 266
Конради 299
Корнелиус Петер 97, 131, 445
Корф Герман Август 8, 25
— «Geist der Goethezeit» 8, 25
Коссидьер Марк 516
Костюшко Тадеуш 38, 39, 289
Котта Иоганн Георг 256, 393, 527, 530
Коцебу Август Фридрих 207, 208, 226, 335, 337, 341
Кочетков А. С. 349
Кракер 333
Крамер Карл Фридрих 259
Крашенинников С. П. 33
Крейслер Иоганн 210, 212, 214, 215, 224, 227
«Кровавый суд» («Кровавая расправа»), песня 413, 503
Крупп Альфред 449

Крюгер Август 179
Кселлер 312—313
Кугельман Людвиг 523
Кук Джемс 27, 101
Кулешов В. И. 491
— «Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке» 491
Кулибин И. П. 45
Куммер Г. 27
Купер Томас 504
Купер Джеймс Фенимор 259, 260
Кюн София фон 139, 143, 144
Кюне Густав 306, 352, 362, 481
— «Карантин в сумасшедшем доме» 362
— «Мужские и женские характеры» 362
— «Портреты и силуэты» 362

Лавров П. А. 305
Ламартин Альфонс 438, 473
Ламенне Фелисите 350
— «Слова верующего» 350
Ламетри Жюльен 29
Ланге Фридрих Альберт 208
Ларош Софья 485
Лассаль Фердинанд 448, 516—518
— «Франц фон Зикинген» 516, 517
Латур Теодор 437
Лаубе Генрих 306, 351—353, 355, 357—362, 366—370, 374, 435, 438, 464, 479, 481
— «Авантюрист Мональдески» 368
— «Бойцы» 359, 361
— «Воспоминания» 352
— «Граждане» 359, 361
— «Граф Эссекс» 369
— «Молодая Европа» 359—361
— «Монроз» 369
— «Наместник Бенгалии» 369
— «Немецкая война» 369
— «Новое столетие» 359
— «Письма о немецком театре» 367
— «Политические письма» 359, 360
— «Польша» 359
— «Поэты» 359—361
— «Путевые новеллы» 361, 362
— «Струензе» 368
— «Ученики Карловой академии» 368, 369
Лафонтен Август 259
Лахман Карл 171
Лёбен Отто фон 150, 154, 156
— «Лореден» 150, 156
Левальд Фанни 482—484
— «Вопрос жизни» 484
— «Воспитание девушек» 484
— «10 тезисов против войны» 484
— «Дженни» 484
— «Диогена» 484
— «Клементина» 484
— «О положении женской прислуги» 484
— «Превращения» 484
— «Продуманное и пережитое» 484
Левик В. В. 414, 422, 425, 469, 475
Левин Рахиль (Фарнгаген) 95, 106, 392
Левинтон А. Г. 480
— «Генрих Гейне» 480
Левицкий Д. Г. 44
Лемартельер 376
— «Роберт, атаман разбойников» 376
Ленау Николай 24, 301, 308, 309, 328, 418, 431, 498, 527
— «Альбигойцы» 308
Ленин В. И. 26, 95, 98, 208, 302, 413, 414, 447, 448, 480, 496, 500, 502—504, 514
— «К характеристике экономического романтизма» 98
— «Как рассуждает т. Плеханов о тактике социал-демократов» 414
— «Карл Маркс» 302, 496, 500
— «Несчастный мир» 95
— «Памяти Герцена» 514
— «Переписка Маркса с Энгельсом» 413
— «Речь на 1 Всероссийском съезде по внешкольному образованию» 26
— «Философские тетради» 302
— «Фридрих Энгельс» 496, 500, 502
Ленц Рейнгольд 137, 382—384
Леопарди Джакомо 335
Лермонтов М. Ю. 447, 480
— «Мне грустно потому, что я тебя люблю» 447
Лессинг Готхольд Эфраим 7, 9, 23, 28, 32, 38, 41, 91, 102, 103, 113, 182, 259, 311, 319, 326, 335, 340, 364, 402, 406, 499, 506, 523
— «Гамбургская драматургия» 41
— «Эмилия Галотти» 113, 326
Либих Юстус фон 297
Либкнехт Вильгельм 376, 406
— «Р. Блюм и революция 1848 года в Германии» 406
Линднер Альберт 288
Линней Карл 27
«Лис Рейнхарт» 172
Лист Ференц 397
Лифшиц М. А. 496, 499
— «К вопросу о взглядах Маркса на искусство» 496, 499
Лихновский Феликс 555
Лихтенберг Георг Кристоф 28
Лозинский М. Л. 475
Локк Джон 115
Ломоносов М. В. 32, 33, 44
— «Краткий Российский летописец» 32
Лонг 314
— «Дафнис и Хлоя» 314
Лонгфелло Генри 533, 539
— «Песня о Гайавате» 539
Лопе де Вега 92
Луи Филипп, король Франции 346, 361, 401, 420, 441, 472
Лукач Георг 189, 305
— «Бюхнер подлинный и фальсифицированный» 389
— «Л. Фейербах и немецкая литература» 305
— «Трагедия Генриха Клейста» 189
— «Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts» 189
Луначарский А. В. 23, 47, 65
— «Вольфганг Гёте» 47
Луппол И. К. 395, 473
Людвиг I, король Баварский 370, 437, 445, 468, 486
Людвиг Отто 420
— «Весна народов» 420
Люден Г. 201
— «Rückblick in mein Leben» 201

Людовик XIV 227
Людовик XVI 6, 286
Людовик XVIII 290
Лютер Мартин 158, 184, 197, 287, 348, 365, 402, 518, 522
— «Лик Исайи» 158
Лютцов Адольф 204—206, 244, 245, 323
Лютцов Элиза фон (графиня Алефельдт) 323

Мазепа 241
Майнк Гарри 274
Мак-Куллох Джон Рамси 544
Мак-Мейчен 542
Макиавелли Николло 449
Маковецкий А. О. 73
— «Досократики» 73
Макферсон Джемс 42
Мальтус Томас Роберт 544, 553
Мандевиль Бернард 522
Мандельштам И. Б. 476
Манн Генрих 26, 85
— «Учитель Унрат» 85
Манн Томас 24, 237, 268, 334
— «Доктор Фаустус» 268
— «Шамиссо» 24, 237
Марат Жан-Поль 33, 83
Мария Медичи 556
Маркграф 345
Маркс Карл 15, 80, 150, 172, 173, 196, 208, 221, 224, 225, 233, 294, 297, 300—302, 304, 306, 311, 313, 319, 346, 348, 379, 405, 406, 409, 410, 412—414, 419—422, 444, 446, 448, 461, 465—469, 471, 472, 477, 479, 488, 495—500, 502—507, 511—526, 531, 533, 534, 536—541, 550, 551, 555—557
— «Английская буржуазия» 514
— «Введение» (из экономических рукописей...) 506
— «Введение к „Критике гегелевской философии права“» 302
— «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» 515, 516, 523
— «Гражданская война во Франции» 523
— «Дебаты о свободе печати» 499
— «Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции» 499
— «К еврейскому вопросу» 302
— «К критике гегелевской философии права» 150, 499
— «К критике политической экономии. Предисловие» 319, 505
— «Капитал» 514, 520—523, 539
— «Критические заметки к статье „Пруссака“» 414, 467, 502, 503
— «Письма из „Deutsch-Französische Jahrbücher“» 224, 225
— Предисловие ко второму изданию «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» 516, 517
— «Речь на юбилее „The People's Paper“» 513, 514
— «Скорпион и Феликс» 496
— «Тезисы о Фейербахе» 304, 510
— «Философский манифест исторической школы права» 15
Маркс К. и Энгельс Ф.
— «Дебаты по польскому вопросу во Франкфурте» 555
— «Манифест коммунистической партии» 405, 422, 464, 510, 513, 524
— «Немецкая идеология» 80, 221, 300, 414, 504—506, 508
— «Святое семейство, или Критика критической критики» 500, 502
Маркузе Людвиг 479
— «Heinrich Heine. A Life between past and future» 479
Марло Кристофер 137, 138, 265
— «Фауст» 265
Марнер 155
«Марсельеза» 49, 264, 358, 395, 401, 436, 443
«Марсельеза железной дороги» 413
Мартини Г. 38
Маршак С. Я. 396
Матузова Н. М. 548, 553
— «Проза Г. Веерта в „Новой Рейнской газете“» 553
Махачкова Вера 407, 497
— «Молодой Энгельс и литература» 407, 497
Мейер Карл 254, 274
Мейер Конрад Фердинанд 128, 367
Мейер Роберт 297
Мейербер Джакомо 152
Мейсер К. 48—49
Мейснер Август Готлиб 259, 507
Мелос Ида (Фрейлиграт) 530
Мельгунов Н. А. 125
Мендельсон Моисей 105
Мендельсон-Бартольди Феликс 97, 244, 250, 326
Менцель Вольфганг 26, 198, 201, 348—351, 353, 355, 365, 542
— «Господин Берне и немецкий патриотизм» 350
— «Немецкая литература» 348, 350
— «Немецкая словесность. Из книги Вольфганга Менцеля» 348
Мёрике Карл 274
Мёрике Клара 274
Мёрике Эдуард 51, 54, 152, 256, 273—279, 478
— «Анакреонтические песни» 276
— «Былое счастье» 279
— «Весной» 278
— «Вильгельму Гартлаубу» 278
— «Где найду утешение?» 277
— «Духи над Муммельзее» 277
— «Злая Грета» 277
— «Идиллия Боденского озера» 273, 276
— «Клад» 276
— «Крестьянин и его сын» 276
— «Люси Гельмерот» 276
— «Моцарт на пути в Прагу» 273, 278, 279
— «На рассвете» 278
— «Осеннее празднество» 278, 279
— «Перегрин» 275
— «Печальная коронация» 277
— «Пешеходное странствие» 278
— «Покинутая девушка» 278
— «Последний король Орплида» 274
— «Садовник» 279
— «Сентябрьское утро» 278
— «Сокровенное» 276, 277
— «Старый башенный петух» 273, 274, 276
— «Страстная неделя» 277
— «Счастье любви» 277
— «Тень» 277

— «Христов цвет» 277
— «Художник Нольтен» 273—276
— «Штутгартский пряничный человек» 276
Меринг Франц 189, 190, 289, 298, 331, 335, 408, 447, 448, 479, 496, 525, 540
— «Август фон Платен» 331
— «Генрих фон Клейст» 189
— «Разбитый кувшин» 189
— «Фрейлиграт и Маркс в их переписке» 539
Меркель Готлиб 44
— «Латыши» 44
Мерлен Иоганнес 273
Меро Софи (Брентано) 152, 161
Местр Жозеф де 511
Металлов Я. М. 390
Метерлинк Морис 140
— «Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis» 140
Меттерних Клеменс 114, 337, 343, 365, 410, 424
Мид Эдуард 503
Микеланджело Буонаротти 30, 59
Миллер Ф. Б. 136
Мильтиад 7, 46
Мильтон Джон 319
Миннигероде Карл 376, 377
Минор Якоб 102, 139
Минье Огюст Франсуа 380
Мира Матильда 393
Мирабо Оноре 11
Мирабо О. и Мовильон Я. 11
— «О прусской монархии» 11
Миримский И. В. 546
Митке Гельмут 35
— «Волнующие горы» 35
Михайлов М. Л. 394, 395, 397, 468, 480, 529
Михаэлис И. Д. 105
Мишель Луиза 524
Мовильон Якоб 11
Мозер Густав 399
Молешотт Якоб 34, 302, 305
Мольер Жан-Батист 180, 315
Моцарт Вольфганг Амадей 213, 278, 279, 286
— «Дон-Жуан» 213, 278, 279, 286
Моцарт Констанца 278
Мошковская Ю. Я. 29
— «Георг Форстер, немецкий просветитель и революционер XVIII века» 29
Музеус Иоганн Карл 129
— «Страусовые перья» 129
Мундт Теодор 306, 352, 357—360, 362, 363, 366, 367, 370, 438
— «Борьба за Черное море» 370
— «Искусство немецкой прозы» 357
— «Мадонна, беседы со святой» 362, 363
— «Памятник Шарлотте Штиглиц» 363
— «Робеспьер» 370
— «Современная жизненная сумятица» 358, 362
— «Томас Мюнцер» 370
Мур Томас 272, 539
— «Ирландские мелодии» 272, 539
Мусин-Пушкин А. С. 32
Мушникова А. 478
Мюллер Адам Генрих 21, 95, 150, 180, 184, 282
Мюллер Вильгельм 22—25, 149, 150, 152, 256, 265—273, 309, 398, 432
— «Байрон» 266, 271
— «Биография лорда Байрона» 271
— «Введение в изучение Гомера» 266
— «Винета» 269
— «Греки „Австрийскому наблюдателю“» 270
— «Дорожный знак» 268
— «Засохшие цветы» 267
— «Зимний путь» 24, 25, 150, 266, 267
— «Колыбельная песня ручья» 267
— «Критика лорда Байрона как поэта» 271
— «Лео, адмирал Кипра» 271
— «Литье колокола в Бреслау» 269
— «Миссолунги» 266
— «Надежда Греции» 270
— «Незабудка» 267
— «Новейшие песни греков» 266
— «Новые песни греков» 266
— «О новейшей лирической поэзии немцев» 272
— «О стихотворениях Томаса Мура» 271
— «Песни в пути» 270
— «Песни греков» 22, 150, 265, 270, 271
— «Песни странствий рейнского подмастерья» 267
— «Прекрасная мельничиха» 25, 150, 265, 266, 270
— «Раковины с острова Рюген» 269
— «Рим, римляне и римлянки» 265, 270, 271
— «Стихи с острова Архипелага» 150
— «Стихотворения из наследия странствующего любителя охотничьего рога» 265
— «Фермопилы» 270
— «Шарманщик» 268
Мюллер-Бурбах Г. 38
Мюллер-живописец Фридрих 135
— «Голо и Генофефа» 135
Мюллер И. фон 29
Мюллер Фридрих фон 324
Мюльбах Луиза 482
Мюльнер Адольф 281, 325, 335, 341
— «Вина» 281
— «29 февраля» 281
Мюнхаузен Карл Фридрих Иероним фон 329
Мюнцер Томас 9, 34, 510, 517, 518
Мюссе Альфред де 156, 275, 375

Наполеон I 16, 20—22, 25, 46, 47, 93, 95, 164, 180, 186—188, 191—194, 196—198, 200—205, 207, 209, 231—233, 248, 249, 251, 256, 262—264, 289, 290, 310, 351, 375, 395, 399, 508, 509, 516
Наполеон III (Луи Бонапарт), 448, 516
Натузиус Филипп фон 489
Незвал Витезслав 161
Нейкирх И. Я. 111
Нейфер Христиан Людвиг 52, 69, 71
«Немецкая гражданская книга» 414, 416
«Немецкие ежегодники» 301
«Немецко-французские ежегодники» 302, 414, 466, 499
Нерваль Жерар де 98, 128, 154

Неустроев В. П. 38, 175
Николаева Т. С. 532, 533
— «Поэзия немецкой революции 1848 г.» 532, 533
Николай Фридрих 20, 102, 129
Николай I 336, 413
Новалис Фридрих (Гарденберг) 16, 20—23, 62, 68, 92, 97, 98, 102, 105, 108, 110, 111, 114, 136, 139—148, 152, 153, 164, 203, 215, 217, 403, 440
— «Генрих фон Офтердинген» 20, 139, 142, 145—147
— «Гимны ночи» 139, 143, 144, 147
— «Духовные песни» 139
— «Томление по смерти» 143
— «Ученики в Саисе» 68, 139, 144, 146
— «Фрагменты» 139—142, 145, 146
— «Христианство или Европа» 20, 21, 139
«Новые лирики», сборник 411

Оберлин 382, 383
Овербек Фридрих 97
О'Коннор Фергюс Эдуард 554
Ольдерман 233
Орлов А. Г. 64, 371
Орсини Феличе 448
Остроумов Л. Е. 528
Отто Х. 84
Отто Петерс Луиза 407, 417, 419, 483
— «Замок и фабрика» 417, 483
Оуэн Роберт 512

Павел I 37, 40
Паоли Паскаль 43
Пассини Иоганн 211
Паули Иоганн 174
— «Неблагодарный сын» 174
Пеньковский Л. М. 475
Перро Шарль 133
— «Кот в сапогах» 133
Перфильев А. 372
«Песни Старшей Эдды» 172
«Песнь о Нибелунгах» 145, 207, 253, 270
«Песнь о Роланде» 172
«Песнь о Тимолеоне в Сиракузах» 13
«Песня о Геккере» 420
Петников Г. Н. 175
Петр I 11, 39, 326
Петрарка Франческо 124
Петров В. П. 45
Петровский М. А. 166
Пеш Людвиг 148
— «Die romantische Revolution in der modernen Literatur und Kunst» 148
Пиндар 71, 75, 76
Пиранези Джованни Баттиста 77
Писарев Д. И. 305
Планер О. 38
Платен Август фон 22, 308, 323, 331—336, 428, 497
— «Афоризмы, касающиеся искусства преимущественно» 334
— «В Папермо» 336
— «Венеция» 332
— «Газели» 332
— «Газели. Второй сборник» 332
— «Замечания об упадке немецкой литературы» 335
— «Зеркало Гафиза» 332
— «Карлу Десятому» 336
— «Могила в Бузенто» 333, 334
— «Новые газели» 332
— «Пилигрим у монастыря Сент-Юст», 333, 334
— «Повелители и народ» 336
— «Польские песни» 336
— «Привилегии свободы» 336
— «Пьемонт» 336
— «Роковая вилка» 335
— «Романтический Эдип» 323, 335
— «Театр как национальное учреждение» 308
— «Царство духов» 336
— «Человеческая боль и рана ничего не значат» 332
Платон 50, 282
— «Пир» 50
Плеханов Г. В. 305, 379
— «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» 379
Плутарх 46
По Эдгар 229
Полиньяк Огюст 289
Полонская Е. 58
Понте Л. де 286
— «Дон-Жуан» 286
Понятовский Юзеф 40
Поп Александр 42
Потье Эжен 524
Прийма Ф. Я. 32
— «Георг Форстер — переводчик Ломоносова» 32
Пристли Джозеф 32
Прозоровская Б. Д. 338
— «Людвиг Берне» 338
Протасова К. С. 38, 46
— «Иоганн Готфрид Зейме» 46
Прудон Пьер Жозеф 445, 446
Пруц Роберт Эдуард 301, 341, 358, 366, 367, 405—409, 412, 417—419, 424, 426, 431—434, 481—483
— «Ангелочек» 417, 434, 483
— «Весна» 433
— «Второй палате Бадена» 434
— «Геттингенский союз поэтов» 431
— «Дикие розы» 432
— «Знамение времени» 433
— «Карл Бурбонский» 434
— «Королю Пруссии» 434
— «Л. Фоллену» 432, 434
— «Мать казака» 432
— «Мертвым» 433
— «Мориц Саксонский» 434
— «Новые стихи» 434
— «Ночью» 433
— «Обендорф» 434
— «Объявление войны» 432
— «Оправдание» 433
— «Политическая поэзия немцев» 406, 431, 433
— «Политический родильный дом» 408, 434
— «Рейн» 432
— «Сказка-небылица» 433
— «Феликс» 482
— «Чего мы хотим» 433
— «Эрих, крестьянский король» 434
— «Menschen und Bücher» 358

— «Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart» 367
Пугачев Е. И. 371, 372, 432
Пушкин А. С. 92, 117, 231, 279, 396, 432, 523
— «История Пугачева» 432
— «Моцарт и Сальери» 279
Пфау Людвиг 415, 420, 424
— «К 18 марта» 420
Пфицер Густав 254, 256, 465
Пэйн Томас 32
Пюклер-Мускау 360, 435
— «Письма покойника» 360
Пютман Герман 413, 415, 541, 544
— «Арестованные» 415
— «В Силезии» 415
— «Зима» 415
— «Черкесские песни» 413

Рааб Дорис 283
Раабе Вильгельм 493, 494
Рабле Франсуа 227, 555
Радецкий С. А. 424, 437
Радищев А. Н. 9, 44
— «Путешествие из Петербурга в Москву» 9
Ранке Леопольд 297, 298
— «Прусская история» 298
— «Римские папы» 298
— «Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation» 298
Ратгауз Г. И. 57, 61
Раумер Фридрих фон 288
— «История Гогенштауфенов» 288
Раупах Эрнст Вениамин 288, 326, 335, 342
— «Кречетные» 342
Рафаэль 30, 126
Рахманинов С. В. 398
Ребман Андреас 10—13
— «Космополитические странствования по одной из немецких земель» 10
— «Странствования по четырем частям света и по Луне Ганса-Глазей-намир» 10
Рейман Пауль 9, 10, 25, 38, 184, 353, 556
— «Основные течения в немецкой литературе 1750—1848 гг.» 184, 556
Реймарус Герман 364
— «Фрагменты неизвестного» 364
Рейнольдс Джошуа 30
Рейсман К. 38
Рейтер Ганс 278
Рейфус Филипп Я. 49
— «Literatischer Nachlaß. Bilder aus dem Tübinger Leben» 49
Рейхардт Иоганн Фридрих 101, 105, 130
Рембрандт 312, 518
Ретель 97
Риего-и-Нуньес Рафаэль де 270
Рикардо Давид 544
Римский-Корсаков Н. А. 398
Рисс 14
Ритшель 233
Рихтер Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих) 19, 20, 80—97, 102, 110, 127, 128, 138, 162, 174, 194—196, 201, 207, 211, 212, 255, 259, 312, 329, 344, 440
— «Абеляр и Элоиза» 81
— «Введение в эстетику» 91—93
— «Гаспар, или 45 дней собачьей почты» 82, 83, 89
— «Годы шалостей» 91
— «Жизнь довольного школьного учителишки Марии Вуца из Ауэнталя» 20, 82, 84, 85
— «Жизнь Квинта Фикслейна» 20, 82
— «Зибенкез» 83, 85—90
— «Избранные места из бумаг дьявола» 81
— «Комета, или Николай Маргграф» 91
— «Левана, или Учение о воспитании» 91
— «Невидимая ложа» 82
— «Политические проповеди на великий пост в Страстную неделю Германии» 93
— «Похвала глупости» 81
— «Правда из жизни Жан-Поля» 93
— «Проповедь мира Германии» 93—95
— «Рассвет для Германии» 93, 94
— «Странствования попечителя Флориана Фельбеля и его старшеклассников по Фихтельбергу» 82, 83, 85
— «Титан» 83, 84, 86, 88—90
— «Фихтеанский ключ» 83
Рихтер Людвиг 97
Ричардсон Самуэль 84, 129
Робеспьер Максимилиан 10, 52, 53, 380, 381, 436, 516
Розенкранц Карл 299
Рой Мононджон 115
— «История индийской философии» 115
Роллан Ромен 486
— «Гёте и Бетховен» 486
Рох Герберт 38
Руге Арнольд 225, 298, 300—302, 306, 422, 432, 444, 446, 466, 467, 482, 499
Рунге Филипп Отто 97
Руссо Жан-Жак 19, 27, 38, 83, 85, 90, 91, 115, 178, 181, 271, 370, 519, 522
— «Исповедь» 84, 271
— «Эмиль» 91
Рылеев К. Ф. 24, 238, 241
— «Войнаровский» 238
— «Думы» 241
Рюккерт Фридрих 23, 198, 202, 301, 332, 431
— «Газели» 332
— «Наль и Дамаянти» 198
— «Наполеон» 198
— «Рустам и Зораб» 198
— «Сонеты в латах» 198

Савиньи Карл Фридрих фон 150, 151, 169, 485—487
Савиньи Кунигунда 150
Сакс Ганс 133, 174, 271
Санд Жорж 229, 365, 400, 419, 440, 483, 484, 500
Сарду Викторьен 368
Сафир Мориц Готлиб 451
Свифт Джонатан 519
Северн Ричард 371
Сен-Жюст Луи Антуан 381, 436
Сен-Симон Клод Анри 306, 400, 461
Сенявин А. Н. 33
Сервантес Мигель 111, 112, 130, 329, 518, 519

— «Дон-Кихот» 92, 130
Серебряков М. В. 444
— «Поэт Гервег и Маркс» 444
Серизье 135
Сидоров А. 109
Сильман Т. И. 102, 111
Синклер Исаак 52, 71, 488
Сисмонди Симондо де 235
Скотт Вальтер 229, 259—261, 485, 491, 493
— «Антикварий» 260
— «Гай Маннеринг» 260
— «Уэверли» 260
Скриб Эжен 368, 373
Скурла Герберт 93
Славятинский Н. А. 132, 138
Слободкин Г. С. 38
Смирнова В. А. 416
— «В. Вольф — человек, которому Маркс посвятил „Капитал“» 416
Смит Адам 27, 544
«Собрание романтических поэм средневековья» 105
Сократ 282
Сологуб Ф. К. 229
Софокл 71, 316, 319, 454, 522
— «Антигона» 71, 454
— «Царь Эдип» 71
Спартак 7, 43, 44
Спиноза Барух 140, 141, 378
Сталь Анна Луиза Жермена де 118—120, 232
— «О Германии» 119, 120
«Старшая Эдда» 207
Стендаль (Анри Бейль) 91, 100
Степанова Е. А. 496
— «Фридрих Энгельс» 496
Стерн Лоренс 81, 87, 110, 329
Стефанони Луиджи 305
Стефенс Джозеф Рейнер 549, 550
Стиль Ричард 371
Струве Густав 420
Суворов А. В. 38—40, 91
— «Наука побеждать» 40
Сю Эжен 419, 481, 500, 502
— «Парижские тайны» 500, 502

«Талия», альманах 62
Тарнов Фанни 482
Тассо Торквато 271
— «Освобожденный Иерусалим» 271
Теккерей Вильям 452, 511
Тендеринг Бетти 557
Теннисон Альфред 539
Теокрит 276
Тик Доротея 118, 137
Тик Людвиг 6, 16, 20, 22, 23, 62, 67, 84, 92, 95, 97, 98, 105, 109, 110, 116—118, 125—140, 145, 150, 151, 153, 168, 180, 253, 272, 281, 282, 285, 300, 324, 326, 328, 375, 384, 397, 440
— «Абдаллах» 129
— «Белокурый Экберт» 132, 134, 135
— «Бокал» 137
— «Верный Эккарт и Тангейзер» 132
— «Вильям Ловель» 129
— «Виттория Аккорамбона» 138
— «Жизнь и смерть святой Генофефы» 132, 135, 136, 324
— «Жизнь льется через край» («Избыток жизни») 138
— «Жизнь поэта» 137
— «Император (царь) Октавиан» 132, 135, 136
— «Кот в сапогах» 20, 132, 133, 138
— «Любовные песни немецких миннезингеров» 132
— «Мир наизнанку» 132, 133
— «Мятеж в Севеннах» 137
— «Народные сказки, изданные Петером Лебрехтом» 129, 130, 132
— «Принц Дзербино, или Путешествие в страну хорошего вкуса» 132, 133, 384
— «Романтические поэмы» 132
— «Руненберг» 132, 134, 135
— «Торжество романтической песни» 136, 137
— «Удивительная история любви прекрасной Магелоны и графа Петра Прованского» 132, 135
— «Фантас» 137
— «Фортунат» 137
Тик Л. и. Вакенродер В.
— «Странствования Франца Штернбальда» 23, 125, 127, 128, 130—132, 145
Тимофеев Б. Н. 545, 547, 551, 554
Титов В. П. 125
Тициан 30, 333
Толстой А. К. 480
Тонберг П. Г. 426
Торез Морис 467
Трапп Герман 376
Трейчке Генрих фон 478
«Тристан и Изольда» 324
Тушицын А. Д. 441
— «Гервег в борьбе за партийность в поэзии» 441
Тураев С. В. 126
— «Эстетика Вакенродера» 126
Тургенев И. С. 279
Тьер Адольф 380
Тынянов Ю. Н. 467, 477
«Тысяча и одна ночь» 135, 262
Тюменев И. Ф. 266
Тютчев Ф. И. 480

Уайльд Оскар 229
Уитмен Уолт 539
Уланд Людвиг 23, 24, 54, 97, 150, 152, 159, 199—201, 207, 208, 244, 248—257, 265, 272, 279, 301, 309, 334, 418, 432, 527
— «Бертран де Борн» 252, 253
— «Был у меня товарищ» («Верный товарищ») 200, 250, 251
— «18 октября 1816 года» 200
— «Вперед» 251
— «К отчизне» 200
— «Конрадин» 253
— «Людвиг Баварский» 252, 253
— «Материалы к истории поэзии и саги» 254
— «Месть Кримхильды» 253
— «Монах и пастух» 250
— «Новая муза» 251
— «Новая сказка» 251
— «О романтическом» 249

— «Песни весны» 250
— «Песни странника» 250
— «Песня монахинь» 250
— «Песня немецкого поэта» 251
— «Песня о войне» 250, 251
— «Поездка императора Карла» 252
— «Смерть Зигфрида» 253
— «Старые верхне- и нижненемецкие народные песни» 253
— «Странствие» 201
— «Часовня» 250
— «Эрнст, герцог Швабский» 252
— «Юный Роланд» 252
Унгери-Штерриберг Александр фон 417
— «Пауль» 417

Фабер 376
Фаллерслебен Гофман фон 171, 407—409, 419, 424, 426—431, 433, 434, 436, 452, 488
— «В пути» 430
— «Гофманские капли» 426
— «Германия, Германия превыше всего» («Песня немцев») 430
— «Дьяволини» 426
— «Застольная горняков» 429
— «История немецкой духовной песни до Лютера» 426
— «Морская торговля» 427
— «Моя жизнь» 427
— «Немецкие песни из Швейцарии» 426
— «Немецкие салонные песни» 428
— «Немецкие уличные песни» 426
— «Немецкий таможенный союз» 427
— «Немецким военным поэтам» 430
— «Немецкое национальное богатство» 429
— «Неполитические песни» 409, 426—428
— «Они и я» 428
— «Очерк немецкой философии» 426
— «Песня бедных ткачей» 428, 429
— «Песня утешения уволенного профессора» 430
— «Попы» 430
— «Последнее желание» 430
— «Просьба бедняков» 428
— «Равенство» 427
— «Родословное древо» 430
— «Слепой шарманщик» 428
— «Солено» 427
— «Старое и новое» 430
— «Тик-так» 428
— «Тоже девушка с чужбины» 427
— «Unsere Volkstümlichen Lieder» 428
Фарнгаген фон Энзе Карл Август 95, 105, 231, 235, 256, 323, 392, 479, 488, 489
— «Tagebücher» 489
Фегт Гедвига 9
— «Немецкая якобинская литература и публицистика, 1789—1800» 9
Федоров А. В. 480
— «Генрих Гейне в царской цензуре» 480
— «Русский Гейне» 480
Фейербах Людвиг 59, 293, 299, 301—305, 406, 408, 414, 432, 441, 484, 510, 544
— «Антропология» 414
— «Мысли о смерти и бессмертии» 302
— «Сущность христианства» 301—303
Фейт Варбек 135
Фейт И. 97, 105, 131
Фейт Симон 105
Фейт Филипп 97, 105
Фейхтвангер Лион 26
Фет А. А. 279, 480
Филдинг Генри 519
Филипп II, король Испании 30
Фиман Катарина Доротея 174
Финдейзен К. А. 38
— «Стоик» 38
Фихте Иоганн Готлиб 16, 17, 20, 21, 50, 86, 89, 98, 102, 104, 107—109, 129, 139, 140, 142, 150, 195
— «Востребование свободы мысли от европейских государей, подавляющих ее до сего времени» 104
— «К исправлению суждений публики о Французской революции» 104
— «Лекции о назначении ученого» 104
— «Опыт освещения мнений публики о Французской революции» 16
— «Речи к немецкой нации» 16, 195
— «Учение о науке» («Наукоучение») 104, 107
Фишер Фридрих Теодор 299
— «Эстетика, или Учение о прекрасном» 299
Флек 301
Фогель Генриетта 180
Фогельвейде Вальтер фон 252
Фогельштейн Ф. 81
Фонтане Теодор 493
— «Перед бурей» 493
— «Шах фон Вутенов» 493
Фонтин Вальтер 479
— «Heinrich Heine. Lebensbild des Dichters und Kämpfers» 479
Фориэль Клод Шарль 123
Форстер Георг 9—12, 15, 27—37, 39, 47, 49, 97, 98, 101—103, 105, 108, 112, 115, 116, 124, 310, 402, 510
— «Взгляд на природу в целом» 29
— «История английской литературы 1788—1791 гг.» 31
— «Искусство и эпоха» 31, 32
— «История искусства в Англии» 31
— «Картины революции в Майнце» 35
— «Кук-мореплаватель» 27
— «О прозелитизме» 27, 30
— «О-Таити» 27
— «Об острове Мадагаскаре» 27
— «Парижские очерки» 35, 101
— «Путешествие вокруг света» 28
— «Революция и контрреволюция в 1790 году» 35
— «Суждения о Нижнем Рейне, Брабанте, Фландрии, Голландии, Англии и Франции в апреле, мае и июне 1790 года» 29—31
Форстер Иоганн Рейнгольд 27, 28, 32, 34
Форстер Тереза (Губер) 27, 105
Фосс Иоганн Генрих 6, 7, 27, 269, 319
— «Луиза» 319
Фохт Карл 305
Франсоз Карл Эмиль 380, 386
Фрейданк 172
— «Поучения» 172

Фрейлигрaт Фердинанд Герман 233, 243, 309, 331, 407, 409, 410, 418—422, 424—427, 431, 444, 445, 465, 467, 485, 496, 498, 507, 513, 527—541, 546, 547
— «Берлин» 534
— «Блюм» 537
— «В горах Силезии» («Из Силезских гор») 467, 532
— «Вена» 537
— «Вопреки всему» 534
— «Гамлет» 532, 536
— «Живописная и романтическая Вестфалия», 530
— «Заря» 538
— «Из Испании» 530, 531
— «Кавалерийская песня» 540
— «Как это делается» 533
— «Корабль» 527
— «Лев-наездник» 528, 540
— «Ледяной дворец» 532
— «Мавританский князь» 528
— «Мертвые живым» 418, 422, 424, 536, 538
— «Мечты о флоте» 531, 532
— «Новейшие политические и социальные стихотворения» 538
— «Перед отплытием» 533
— «Прощальное слово „Новой Рейнской газеты“» 538
— «Революция» 424, 538
— «С добрым утром» 532
— «Сага о Рейне» 530
— «Свободная печать» 533
— «Символ веры» 531, 532, 536
— «Снизу вверх» 533, 546,
— «Среди снопов» 538
— «Туман» 528
— «У березы» 538
— «Ура, Германия!» 540
— «Чай из мха» 527
— «Черно-красно-золотое», 534
— «Ça ira», 532
Фрейтаг Густав 522
Фрелих Генриетта 12
— «Виргиния, или Колония Кентукки» 12
Фрелих Карл Вильгельм 12
— «О человеке и условиях его существования» 12
Фрелих 429
Френкель Р. В. 276
Фридеманн Герман 139
Фридрих I Барбаросса 26, 470
Фридрих II Гогенштауфен 145, 298, 491, 492, 494
Фридрих Вильгельм, бранденбургский курфюрст 187, 202, 494
Фридрих Вильгельм I, король Пруссии 373
Фридрих-Вильгельм III, король Пруссии 164, 192, 207, 401
Фридрих-Вильгельм IV, король Пруссии 138, 365, 416, 444, 468, 487, 491, 530
Фридрих Каспар Давид 97
Фридлендер Г. М. 496
— «К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы» 496
Фрингс Теодор 173
Фуке Фридрих де ла Мотт 149, 207, 232, 324, 334
— «Герой Севера» 207
— «Стихи 1813 года» 207
— «Ундина» 207

Ханыков А. В. 305
Хафиз (Гафиз) Шамседдин Мохаммед 152, 272, 332
Хеннингс Аугуст фон 11—13
Херинг 288
Хинкельдей фон 423
Хитциг 494
Хоземан Теодор 455, 459
Хойслер Андреас 172
— «Германский героический эпос и сказания о Нибелунгах» 172
Хольберг (Гольберг) Людвиг 301
Хэтфилд Джеймс 266, 268

Цвейдрак Ганс Гюнтер 479
— «Kultus des schlechten Gewissens» 479
— «Heinrich Heine und die Heutigen (zu seinem Geburtstag)» 479
«Цветы итальянской, испанской и португальской поэзии» 118
Цезарь Кай Юлий 93, 375
Цезен 367
Цейге Шарлотта фон 178
Цёльн Фридрих фон 80, 194—196, 201, 207
— «Мысли о законе наследственной зависимости в Силезии» 194
— «Правдивые письма о внутреннем состоянии прусского двора после смерти Фридриха II» 194
Цельтер Карл Фридрих 322
Цехлинский Франц (Шелига) 500, 502
Циглер Карл 282
Циммер Эрнст 52
Циммерман Вильгельм 437
Цинке Пауль 29, 34
Циннер Гедда 204
— «Черные стрелки» 204
Циц Франц 437
Цохем Мартин фон 135
Цумпе 119
Цшокке Генрих 178

Чайковский П. И. 97, 230, 398
Чернышев З. Г. 372
Чернышевский Н. Г. 35, 111, 172, 173, 305, 523, 529
— «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России» 173
— «Повести в повести» 35
— «Эстетические отношения искусства к действительности» 305
Чириков А. И. 33

Шагинян М. С. 202
— «Гёте» 202
Шадов 323
Шазо 197
Шаль Филарет 87
Шамиссо Адельберт фон 22—25, 97, 149, 152, 231—243, 248, 258, 272, 309, 392, 403, 431, 435, 443, 479, 494, 497, 512, 527, 529
— «Бестужев» 241

— «Братья» 240
— «Войнаровский» 238, 241
— «Долина смерти» 240
— «Замок Бонкур» 238, 239, 241
— «Изгнанники» 241
— «Инвалид в сумасшедшем доме» 22, 240
— «Канарис» 240
— «Кругосветное путешествие на бриге „Рюрик“» 232, 237, 238
— «Любовь и жизнь женщины» 25, 242
— «Мечтателю» 234
— «Мученики» 240
— «Наследие Фортуната» 234, 235
— «Немецкие народные предания» 242
— «Нищий и его собака» 239
— «Песня ночного сторожа» 435
— «Поэт» 240
— «Республиканец» 240
— «Речь старого воина» 240
— «Салас и Гомес» 242
— «Сказка Адельберта» 234
— «Смерть Наполеона» 234
— «Сон» 234
— «Софья Кондулимо и ее дети» 240
— «Спасение» 240
— «Старая прачка» 240
— «Трупы» 240
— «Удивительная история Петера Шлемиля» 232, 235—237, 242
— «Фауст» 234
— «Aus Beranger» 234, 243
— «Memento» 234
Шамфор Себастен 376
Шаппер Карл 293
Шатобриан Рене 511
Шахов А. А. 85
— «Гёте и его время» 85
Шваб Густав 249, 254, 255, 257, 266, 527, 529
— «Немецкие народные книги» 255
Шван Теодор 297
Шварц Бертольд 539
Швейхель Роберт 493
Швертгебурт 39
Швинд Мориц 97, 151
Шевалье Мишель 400
Шевырев С. П. 125
Шекспир Вильям 23, 31, 41, 67, 92, 107, 111, 112, 116, 118, 123, 137, 138, 143, 181, 221, 282, 284, 288, 301, 312, 315, 316, 326, 342, 343, 367, 375, 379, 380, 382, 384, 387, 403, 404, 431, 437, 443, 495, 506, 517—520, 522, 523
— «Буря» 118
— «Двенадцатая ночь» 118
— «Гамлет» 88, 118, 121, 206, 342, 343, 388
— «Отелло» 285
— «Ромео и Джульетта» 118, 315
— «Сон в летнюю ночь» 118
Шелли Перси Биши 62, 440, 448, 503, 511, 512
— «Люди Англии» 448
Шеллинг Фридрих Вильгельм 6, 16, 17, 49, 89, 93, 98, 105, 108, 109, 111, 114, 133, 140, 212, 273, 300
Шене 286
Шенкендорф Фердинанд 198, 199, 205, 206
— «Крестьянское сословие» 199
— «Ландштурм» 199
— «Песня каменщиков» 199
— «Песня сапожных подмастерьев» 199
— «Песня плотников» 199
— «Родной язык» 199
— «Шварцвальд» 199
Шеню Адольф 515
Шефтсбери Антони Эшли Купер 38
Шиллер Фридрих 6—8, 15, 16, 20, 25, 31, 38, 40, 42, 43, 48—51, 57, 62, 65, 83, 92, 97, 98, 100, 101, 110, 139, 143, 152, 180, 181, 203, 253, 259, 261, 265, 272, 281, 284, 300, 310, 312, 319—321, 325, 326, 334, 343, 360, 368, 369, 372, 376, 379, 394, 406, 411, 412, 427, 428, 431, 437, 440, 445, 454, 506, 508, 517, 518
— «Боги Греции» 31, 143
— «Валленштейн» 325, 326
— «Дон Карлос» 368, 369, 440
— «Заговор Фиеско» 445
— «Коварство и любовь» 111
— «Лагерь Валленштейна» 327
— «Мария Стюарт» 326
— «Мессинская невеста» 281, 325, 454
— «О наивной и сентиментальной поэзии» 100
— «Письма об эстетическом воспитании человека» 7, 8, 311
— «Разбойники» 65, 84, 88, 320, 368, 369, 376, 394, 508
Шиллер Ф. П. 392, 406, 420, 423, 444, 547, 556
— «Генрих Гейне» 392
— «Георг Веерт» 547, 556
— «Гервег и Маркс» 444
— «Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX в.» 406
— «Поэзия германской революции 1848 г.» 420, 423
— «Р. Пруц — политический поэт и младогегельянский критик» 406
Шилль Фердинанд 191, 193
Шлегель Август Вильгельм 8, 16, 20, 23, 24, 52, 97, 98, 102, 105, 106, 111, 114, 115, 117—124, 129, 130, 137, 168, 280, 325, 392, 497
— «Ион» 118
— «История немецкого языка и поэзии» 120
— «Литературные и исторические опыты» 120, 123
— «О происхождении индусов» 123, 124
— «О происхождении рыцарских романов» 123
— «Оправдание Данте, Петрарки и Боккаччо в обвинении в ереси и тайном заговоре для ниспровержения папского престола» 123, 124
— «Письма о бронзовых конях базилики св. Марка в Венеции» 123
— «Тристан» 118
— «Чтения о драматическом искусстве и литературе» 119, 120, 122
— «Чтения об изящной литературе и искусстве» 120
— «Gedichte» 118
Шлегель (Фейт) Доротея 74, 105, 109, 327
— «Флорентин» 105

Шлегель (Шеллинг) Каролина 165, 118
Шлегель Фридрих 6—8, 15, 16, 20, 22, 23, 33, 86, 87, 89, 95, 97, 98, 100—124, 129, 130, 133, 136, 139, 140, 147, 148, 151, 203, 244, 300, 324, 364, 397
— «Аларкос» 114
— «В защиту Фихте. К немцам» 108
— «„Вольдемар", роман Якоби» 102
— «Георг Форстер» 100, 101
— «Идеи» 105
— «Идеи для построения философии природы» 108
— «История древней и новой литературы» 114, 116, 117, 122
— «Критические фрагменты» 100, 102—105
— «Люцинда» 87, 89, 109—111, 147, 151, 300, 364
— «О благородстве атеизма» 102
— «О духе „Учения о науке" Фихте» 108
— «О различии стиля в ранних и позднейших произведениях Гёте» 111
— «О Лессинге» 100, 102
— «О языке и мудрости индейцев» 114
— «Об изучении греческой поэзии» 100, 103
— «Опыт о понятии республиканизма» 100
— «Письмо о романе» 111—113
— «Разговор о поэзии» 111, 112, 114
— «Речь о мифологии» 111
— «Философия истории» 117
— «Фрагменты» 100, 103, 105—108, 130, 397
— «Характеристики и критические очерки» 114
— «Эпохи развития поэзии» 111, 112
Шлейден Маттиас 297
Шлейермахер Фридрих 74, 98, 105, 109, 111, 113, 363, 364, 490
— «Доверительные письма по поводу „Люцинды"» 109, 363, 364
— «Речи о религии к образованным людям из числа ее отрицателей» 74, 109
Шлоссер Фридрих 297, 298, 301
— «Всеобщая история в связном изложении» 298
— «История XVIII века» 298, 301
Шмулович М. И. 406
— «Литературная критика младогегельянцев в 1830-е годы» 406
Шнайдер Г. 376
Шнорр Карольсфельд Фейт Ганс фон 39, 267
Шпис Христиан Генрих 259
Штар Карл 411
Штаркенбург Гейнц 525
Штегер Ф. 406
Штейн Генрих 180, 191, 196
Штейниц Вольфганг 194, 413, 416
— «Немецкие народные песни демократического характера за шесть столетий» 194, 413
Штелин П. 32
Штирнер Макс 300
— «Единственный и его собственность» 300
Штольберг Фридрих 29, 31
Шторм Теодор 279, 478, 493
Штраус Давид Фридрих 273, 299, 303, 364, 484
— «Жизнь Иисуса» 299, 364
— «Христианское вероучение в его историческом развитии и в борьбе с современной наукой» 299
Штродтман Адольф 415, 479
— «Heines Leben und Werke» 479
Штрелинг 165
Шубарт Христиан Фридрих Даниель 39, 42
Шуберт Франц 24, 97, 149, 150, 152, 157, 168, 233, 266, 268, 395, 398
Шулер К. 251
Шуман Роберт 24, 88, 97, 152, 233, 242, 250, 279, 398
Шюккинг Левин 484, 485
— «Рожденные рыцарями» 485
— «Сыны народа» 485
Шюц Якоб Фридрих 376

Щепетов В. 420

Эврипид 497
Эйдук Я. Ю. 531, 540
— «Фрейлиграт и Маркс» 531, 540
Эйленберг Герберт 479
— «H. Heine» 479
Эйхендорф Иозеф фон 23, 24, 97, 130, 149, 150, 152, 154, 206, 207, 244—248, 266, 418, 542
— «В дороге» 245
— «Выступление» 206, 245
— «Гнев» 206, 245
— «Жизнь певца» 245
— «Из жизни одного бездельника» 130, 245—247, 542
— «История немецкой поэзии» 248
— «К старым либералам» 244
— «Кто спасет?» 247
— «Люций» 247
— «Молитва» 206
— «Мраморная статуя» 246
— «На перекличке» 206
— «Нет пощады» 247
— «Ночная тирольская стража» 206
— «Об этическом и религиозном значении новой романтической поэзии в Германии» 247
— «Плач свободы» 247
— «Пленный» 245
— «Последний герой Мариенбурга» 244
— «Предчувствие и действительность» 130, 206, 246
— «Прожитое» 244
— «Робер и Гискар» 247
— «Солдатская песня» 245
— «Спасение» 245
— «Стрелки Лютцова» 206
— «Юлиан» 247
Эйхенс Эдуард 131, 141
Эйхнер Ганс 100, 102, 107, 114
— «Friedrich Schlegel's Theory of romantic poetry» 100, 102, 107, 112, 114
Экгоф Ганс Конрад 301
Эккерман Иоганн Петер 201, 323, 324
— «Разговоры с Гёте» 323
Эльке Вальдемар 486
— «Bettina von Arnims Briefromane» 486
Элюар Поль 142, 148

— «Les Sentiers et les Routes de la Poésie» 142
Эмпедокл 66—74
Энгель Фриц 420
Энгельс Фридрих 5, 9, 32, 34, 80, 95, 172, 173, 175, 196, 208, 243, 293, 294, 297, 300, 304, 306, 307, 309, 330, 342, 343, 349—351, 353, 356, 358, 359, 365, 370, 371, 392, 401, 402, 405, 406, 407, 409, 410, 413, 414, 416, 417, 421, 422, 444, 446, 452, 461, 465—468, 472, 477, 479, 481, 495—500, 502—521, 523—526, 529, 530, 533, 534, 538, 541, 544, 547, 550, 551, 555—557
—«Александр Юнг и „Молодая Германия“» 309
— «Александр Юнг. „Лекции о современной литературе немцев“» 351, 353, 366, 371, 401, 498
— «Бедуины» 497
— «Быстрые успехи коммунизма в Германии» 392, 466, 467, 503
— «Воспоминания Иммермана» 497, 498
— «Георг Веерт» 541, 551
— «Движение на континенте» 452, 481, 500
— «Диалектика природы. Введение» 518, 519
— «Истинные социалисты» 417, 507, 533
— «К истории Союза коммунистов» 446
— «Карл Бек» 525
— «Крестьянская война в Германии» 518
— «Ландшафты» 175
— «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии» 294, 303, 304, 359, 402, 505, 510
— «Маркс и „Neue Rheinische Zeitung“» 421, 534
— «Немецкие народные книги» 497
— «Немецкий социализм в стихах и прозе» 86, 349, 356, 415, 468, 507
— «Письма братьям Греберам» 340, 342, 350, 351, 358
— «Письма из Вупперталя» 497
— «Письма из Лондона» 503
— «Платен» 497
— «Положение в Германии» 5, 32, 83, 191, 293, 506, 508—510
— «Положение рабочего класса в Англии» 503, 544
— «Празднество наций в Лондоне» 504
— «Предисловие к книге „Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии“» 510
— «Развитие социализма от утопии к науке» 520
— «Рассказ о морских разбойниках» 497
— «Революция и контрреволюция в Германии» 293, 297, 299, 307
— «Родина Зигфрида» 496
— «Скитания по Ломбардии» 409
— «Эрнст Мориц Арндт» 497
Эрдман Иоганн Эдуард 299
Эрман Теофил Фридрих 241
Эрнст Август, король Ганновера 169, 293
Эрнст Пауль 524
Эсхил 42, 112, 181, 522
— «Прикованный Прометей» 411, 522
Эхтермайер Эрнст Теодор 300, 301

Ювенал 45
Юнг Александр 498
— «Лекции о современной литературе немцев» 498
Юрьев С. А. 350, 462
— «Гейне и Берне» 350, 462

Якоби Фридрих Генрих 28, 34, 81, 102, 104, 300
— «Вольдемар» 102
Ян Фридрих 149

Allert, Dietrich
«Der erste Dichter des deutschen Proletariats» 548
Arnaudoff, J.
«Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschungen und stilistische Untersuchungen» 261
Arnold, Robert F.
«Der deutsche Philhellenismus» 269
«Die Dichter der Befreiungskriege, 2 Teile» 192

Bartmann, H.
«Grabbes Verhältnis zu Shakespeare» 288
Baumann, G.
«G. Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt» 387
Béguin, Albert
«L'Ame romantique et le rêve» 83
Berendsohn, W. A.
«Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm» 174
Bergmann, Alfred
«Christian Dietrich Grabbe. Chronik eines Lebens» 284
«Meine Grabbe-Sammlung» 284
Betz, L.
«Heine in Frankreich» 461
Beyer, P.
«Der junge Heine. Eine Entwicklungsgeschichte seiner Denkweise und Dichtung» 394
Boeckh, I. C.
«O Täler weit, o Höhen...» 24
Bock, H.
«Ludwig Börne» 338
Böckmann, Paul
«Hölderlin und seine Götter» 59
Bolte, J. und Polivka, J.
«Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm» 174
Böttger, Fritz
«Grabbe» 290

«Ça ira» 532
Caminade, Gaston
«Les chants des grecs et la philhellénisme de W. Müller» 270

Delorme, M.
«Hölderlin et la Révolution française» 19
«Deutsche Rundschau», 268
«Die Achtundvierziger. Ein Lesebuch für unsere Zeit» 424
«Die Andacht zum Menschenbild» Unbekannte Briefe Bettina Brentanos 487
Ditfurth, F. von
«Die historischen Volkslieder vom Ende des siebenjährigen Krieges, 1763, bis zum Brande von Moskau 1812» 192
«Die historischen Volkslieder von der Verbannung Napoleons», 192, 193
Doller, Eduard
«Grabbes Leben. Einleitung zur ersten Ausgabe der Hermannsschlacht» 284
Düsel, F.
«Wilhelm Hauff» 258

Emmel, Hildegard
«Mörikes Peregrinadichtung» 275

Fleury, V.
«Le poète Georges Herwegh» 438, 441
«G. Forster. Ein Lesebuch für unsere Zeit» 29
Friedrich, Paul
«Grabbe» 284

Grossy, Karl
«Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz» 410, 531
Greiner, Martin
«Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte im Zeichen Heinrich Heines» 394

Haym, R.
«Die romantische Schule» 62
Henrici, K. E.
«Versteigerung» 489
Hensold, G.
«G. Herwegh und seine deutsche Vorbilder» 443
Heriug, G. E.
«Grabbe und Schakespeare» 288
Hirth, F.
«Heinrich Heine und seine französiche Freunde» 465
Hoffmann, H.
«Wilhelm Hauff» 259, 260
Holzmann, M.
«Aus dem Lager der Goethegegner» 348
Hörer, R.
«Der Kampf gegen Absolutismus in den Märchen Wilhelm Hauffs» 262
Houben, H. H.
«Gespräcbo mit Heine» 479
«Jungdeutscher Sturm und Drang» 352, 358
«Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart» 488
Huch, R.
«Die Romantik» 20

Jakubietz, M.
«Neue Forster-Literatur» 29
Just, K. G.
«W. Müllers Liederzyclen „Die schöne Müllerin" und „Die Winterreise"» 268

Karpeles, G.
«Heinrich Heine» 479
«Heinrich Heine und seine Zeitgenossen» 392, 479
Kersten, K.
«Ein europäischer Revolutionär Georg Forster» 32
Klein, Joh.
«Geschichte der deutschen Lyrik» 24, 157, 441
«Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart» 25
Koch, Max.
«August Graf von Platen. Leben und Schaffen» 332
Kosch, W.
«Die Literatur vor und nach 1813» 192
Krapp, Helmut
«Der Dialog bei Georg Büchner» 387
Kuczinski, J.
«Die Geschichte der Lage der Arbeiter unter dem Kapitalismus» 417

Lemmer, M.
«Die Brüder Grimm» 171
«Lieder der Revolution von 1848» 443
Liptzin, S.
«The weavers in German Literature» 415

Mallon, Otto
«Zu Bettina von Arnims Berliner politischen Schriften» 490
Markuse, L.
«Heinrich Heine. A life between past and future» 394, 479
«Revolutionär und Patriot. Das Leben Börnes» 338
Mayer, Hans
«Georg Büchner und seine Zeit» 389
«Georg Büchner. Woyzeck. Dichtung und Wirklichkeit» 386
«Meisterwerke deutscher Literaturkritik» 20, 33, 101
Meyer Hepner, G.
«Der Magistratsprozess der Bettina von Arnim» 489

Otto, W. F.
«Der Dichter und die alten Götter» 59

Pfeiffer, Fr.
«Begriff und Bild» 462
Pfeiffer, A.
«G. Büchner. Vom Wesen der Geschichte des Dämonischen und Dramatischen» 389

Polivka, J.
«Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm» 174
Püschel, Ursula
«Bettina von Arnims Polenbroschüre» 490

Raabe, Paul.
«Die Briefe Hölderlins» 19
Ras, G.
«Börne und Heine als politische Schriftsteller» 461
Rödel, W.
«Forster und Lichtenberg» 28
«Georg Forsters Beurteilung der Französischen Revolution» 34
Rouge, J.
«Fr. Schlegel et la génèse du romantisme allemande» 102
Ruben, W.
«Kalidasa. Die menschliche Bedeutung seiner Werke» 33

Sauer, E.
«Die französische Revolution von 1789 in zeitgenossischen deutschen Flugschriften und Dichtungen» 6
Scheel, H.
«Süddeutsche Jacobiner» 9
Schmidt-Cabanis, R.
«Adolf Glassbrenner» 458
Schmitz-Mancy, M.
«Die Dichter der Freiheitskriege» 192
Schoof, W.
«Lebensweisheit. Aus dem geistigen Vermächtnis der Brüder Grimm» 171
Schultz, F.
«Märchen der Brüder Grimm in der Urform...» 174
Spies, O.
«Das Grimm'sche Märchen „Bruder Lustig"» in arabischer Überlieferung» 176
«Orientalische Stoffe in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm» 176
Stamp, L. and Beaver, S.
«The British Isles» 542
Steiner, G.
«Der junge Forster in England. Zu einem bisher unbekannten Briefwechsel» 27
«Der Traum von Menschenglück» 12
Strelka, J.
«Georg Forsters literarische Bedeutung» 28
Strodtmann, A.
Heines Leben und Werke» 392, 479

Thoma, F.
«Georg Forster. Weltreisender. Forscher. Revolutionär» 28, 33

Victor, W.
«Marx und Heine» 392, 465
Victor, Karl
«Die Tragödie des heidischen Pessimismus» 389
Vonessen, Hedwig
«Friedrich Karl von Savigny und J. Grimm» 171

Wadepuhl, Walter
«Heine-Studien» 462
Walzel, O.
«Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart» 8
«Deutsche Romantik» 21, 24
Wenck, W.
«Deutschland vor hundert Jahren» 6
Werner, H. G.
«E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk» 230

Ziehe, J.
«Die Dichtung der Befreiungskriege» 192
Ziegler, Karl
«Grabbes Leben und Charakter» 284
«Zur Literatur der Befreiungskriege. Hilfsbücher für die Literaturunterricht» 192
«1809. Die politische Lyrik des Kriegesjahres» 192
«1813. Ein Lesebuch für unsere Zeit» 192, 193
«1848. Briefe von und an G. Herwegh» 446

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Форстеры, отец и сын. Гравюра Бергера, 1782 . . . . . 8—9
Немецкая Бастилия. Первый лист обложки «Альманаха обскурантов», 1798 . . 14
Парижская Бастилия в огне. Последний лист обложки «Альманаха обскурантов», 1798 15
Иоганн Готлиб Фихте. Портрет Г. Делинга, 1808 17
Иоганн Готфрид Зейме. Гравюра на меди Швертгебурта, выполненная по рисунку Ф. Г. Шнорра Карольсфельда 39
Фридрих Гёльдерлин. Гравюра Мейсера с пастели Гимера, 1792 . . . . . 48—49
Тюбингенское училище. Рисунок Э. Мерике 51
Посвящение «Гипериона» Сюзетте Гонтар. Рукопись Гёльдерлина . 63
Фридрих Гёльдерлин. Акварель. 1786 77
Жан-Поль Рихтер. Рисунок Ф. Фогельштейна, 1822 81
Фридрих Шлегель. Рисунок А. Буттляр. Гравюра Аксмана 99
Август Вильгельм Шлегель. Гравюра Цумпе 119
Рукопись А. В. Шлегеля. Перевод монолога «Гамлета» 121
Людвиг Тик. Гравюра Э. Эйхенса 131
Новалис. Гравюра Э. Эйхенса, 1845 141
Картина М. Швинда «Волшебный рог мальчика» 151
Клеменс Брентано. Рисунок Людвига Гримма, 1837 153
Людвиг Ахим фон Арним. Портрет Штрелинга, 1837 165
Вильгельм Гримм. Рисунок, выполненный по фотографии 170
Яков Гримм. Рисунок, выполненный по фотографии 171
Генрих Клейст. Гравюра по миниатюре Крюгера 179
Теодор Кёрнер. Рисунок карандашом Эммы Кёрнер 203
Эрнст Теодор Амадей. Гофман. Портрет В. Гензеля. Гравюра Пассини . . . 211
Гофман со своим другом актером Девриентом. Рисунок Гофмана 217
Эрнст Теодор Амадей Гофман. Автопортрет . . . . . 224—225
Адельберт Шамиссо. Рисунок Ритшеля. Ксилография Ольдермана 233
Фарнгаген фон Энзе. Рисунок Дица, 1839 235
Карикатура Э. Т. А. Гофмана на кругосветное путешествие Шамиссо 239
Иозеф фон Эйхендорф. Рисунок неизвестного автора 245
Людвиг Уланд. Гравюра К. Шулера 251
Уланд. Силуэт. Работа Л. Дуттенгофер, 1817 255
Вильгельм Гауф. Рисунок неизвестного художника 257
Вильгельм Мюллер. Рисунок Ф. Г. Шнорра Карольсфельда, 1818 267
Рисунок, на котором Мерике изобразил себя в своей комнате в Овене, 1829—1831 275
Христиан Дитрих Граббе. Рисунок Дорис Рааб, 1837 283
Карикатура 1842 г. Бауэр, Штраус и Фейербах свергают крест 303
Георг Вильгельм Фридрих Гегель. С портрета Келлера. Гравюра Боллингера 312—313
Карл Иммерман. Гравюра Келлера с портрета Гильдебранта, 1839 323
Август фон Платен. С гравюры Кракера 333
Людвиг Берне. Портрет работы Оппенгейма, 1827 339
Менцель-французоед. Современная карикатура 347

Карл Гуцков. По литографии Вейнгольда, 1844 365
Титульный лист первого издания романа Гуцкова «Валли сомневающаяся» . . 369
Титульный лист первого издания драмы Георга Бюхнера «Смерть Дантона» . 379
Георг Бюхнер. Литография Гофмана . . . . . 384—385
Генрих Гейне. С портрета неизвестного художника, 1842 391
Генрих Гейне. Портрет Людвига Гримма, 1827 . . . . . 400—401
Титульный лист «Комического календаря» Глассбреннера 409
Титульный лист сборника стихов Готшаля 411
Баррикады в Берлине. Март 1848 года. С современной гравюры 421
Гофман фон Фаллерслебен. Рисунок Фрелих по фотографии 429
Титульный лист книги Р. Пруца «Политическая поэзия немцев», 1845 433
Георг Гервег. Гравюра Гонценбаха с портрета работы Э. Б. Китца 439
Титульный лист серии очерков Глассбреннера «Берлин как он ест и пьет» . 453
Адольф Глассбреннер. Портрет Т. Хоземана 455
Генрих Гейне. Портрет работы Э. Б. Китца, 1851 463
Квитанция, выданная берлинскому книготорговцу на конфискованные полицией экземпляры сборников стихов Гейне, 1844 465
Беттина фон Арним. Гравюра Людвига Гримма, 1809 487
Карл Маркс. Портрет И. Жукова . . . . . 496—497
Страница последнего номера «Новой Рейнской газеты» (19 мая 1849 г.). . . 501
«Прикованный Прометей». Аллегория на запрещение «Рейнской газеты». Фото с литографии 40-х годов XIX в. 509
Фридрих Энгельс. Портрет неизвестного художника, 1839 . . . . . 512—513
Стихотворение и рисунок молодого Энгельса, 1836. Фотокопия рукописи . . . 521
Страница из журнала «Телеграф» (№ 202) со статьей Ф. Энгельса «Карл Бек». Декабрь 1839 525
Революция 1848 года в Дрездене. Рисунок, помещенный в английском журнале того времени 529
Фердинанд Фрейлигграт. Литография неизвестного художника 535
Штурм цейхгауза в Берлине 14 июня 1848 года. С современной гравюры . . . 537
Георг Веерт. С фотографии (ок. 1853 г.) 543

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Великая Французская революция и немецкая литература (*Р. М. Самарин* и *С. В. Тураев*) 5
Глава II. Форстер (*В. П. Неустроев*) 27
Глава III. Зейме (*В. П. Неустроев*) 37
Глава IV. Гельдерлин (*Н. Я. Берковский*) 48
Глава V. Жан-Поль Рихтер (*Н. И. Балашов*) 80
Глава VI. Фридрих Шлегель и иенские романтики (*Н. И. Балашов*) 97
Глава VII. Август Вильгельм Шлегель (*Н. И. Балашов*) 118
Глава VIII. Вакенродер (*Н. И. Балашов*) 125
Глава IX. Тик (*Н. И. Балашов*) 129
Глава X. Новалис (*Н. И. Балашов*) 139
Глава XI. Гейдельбергские романтики (*Н. И. Балашов*) 149
Брентано и «Волшебный рог мальчика» 150
Арним 164
Глава XII. Братья Гриммы (*В. П. Неустроев*) 169
Глава XIII. Клейст (*Р. М. Самарин*) 178
Глава XIV. Национально-освободительное движение 1807—1813 гг. и немецкая литература (*Р. М. Самарин*) 191
Глава XV. Гофман (*И. В. Миримский*) . . . 209
Глава XVI. Шамиссо (*Р. М. Самарин*) . . . 231
Глава XVII. Немецкий романтизм в 1810—1820 гг. 244
Эйхендорф (*Р. М. Самарин*) 244
Уланд и «швабская школа» (*Р. М. Самарин*) 248
Гауф (*В. П. Неустроев, Р. М. Самарин*) . . . 256
Вильгельм Мюллер (*С. В. Тураев*) 265
Мерике (*Р. В. Френкель*) 273
«Трагедия рока» (*Р. М. Самарин*) . . 279
Глава XVIII. Граббе (*Н. П. Верховский*) 282
Глава XIX. Общественное движение и литературный процесс 1830-х годов (*Н. П. Верховский*) 292
Глава XX. Эстетика Гегеля (*М. Ф. Овсянников*) . . . 310
Глава XXI. Иммерман (*Н. П. Верховский*) 322
Глава XXII. Платен (*С. П. Гиждеу*) 331
Глава XXIII. Берне (*М. Л. Тронская*) 337
Глава XXIV. «Молодая Германия» (*М. Л. Тронская*) 352
Гуцков, Мундт, Винбарг, Лаубе, Кюне 352

Глава XXV. Бюхнер (*Н. П. Верховский*) 375
Глава XXVI. Гейне (до 1840 г.) (*А. С. Дмитриев*) 390
Глава XXVII. Революция 1848 г. и немецкая литература (*С. В. Тураев*) . . . 405
Глава XXVIII. Поэты — буржуазные демократы (*П. Г. Тонберг*) 426
Фаллерслебен . . 426
Пруц 431
Дингельштедт 434
Глава XXIX. Гервег (*С. В. Тураев*) 438
Глава XXX. Глассбреннер (*С. В. Тураев*) 451
Глава XXXI. Гейне (после 1840 г.) (*А. С. Дмитриев*) 461
Глава XXXII. Проза 40-х годов 481
Социальный роман. Вильком, Пруц, Петерс, Левальд, Шюккинг (*М. Л. Тронская*) 481
Беттина фон Арним (*У. Пюшель*) . 485
Алексис (*Р. М. Самарин*) 491
Глава XXXIII. Маркс, Энгельс и проблемы литературы (*Р. М. Самарин*) . . 495
Глава XXXIV. Фрейлиграт (*С. В. Тураев*) 527
Глава XXXV. Веерт (*С. В. Тураев*) 541
Указатель имен 559
Список иллюстраций 583

История немецкой литературы
Том III

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР

Художник *М. И. Эльцуфен*
Редактор издательства *А. Т. Лифшиц*
Технический редактор *П. С. Кашина*

Сдано в набор 7/VIII 1965 г. Подписано к печати 18/XII 1965 г.
Формат 70 × 108¹/₁₆. Печ. л. 36,75 + 8 вкл. = 52 усл. печ. л.
Уч.-изд. л. 50,6. Тираж 4500 экз. Изд. № 402/65.
Тип. зак. 2921. А-05227

Цена 3 р. 40 к.

Издательство «Наука».
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука».
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10