

Высшее профессиональное образование

Н. А. Соловьева

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПРЕДРОМАНТИЗМ

Учебное пособие



Филология

Н. А. СОЛОВЬЕВА

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПРЕДРОМАНТИЗМ

*Рекомендовано Советом по филологии
Учебно-методического объединения
по классическому университетскому образованию
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся
по специальности 021700 — Филология*

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.3(0)5я73

С603

Рецензенты:

кафедра зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького
(зав. кафедрой — доктор филологических наук, профессор *Б. Н. Тарасов*);
доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы
Московского государственного педагогического университета *Е. Н. Черноземова*

Соловьева Н. А.

С603 История зарубежной литературы: Предромантизм: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Наталия Александровна Соловьева. — М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 272 с.

ISBN 5-7695-1736-0

В данном учебном пособии предромантизм рассмотрен как феномен культуры, сформировавшийся в Англии, Германии, Франции и Америке в условиях кризиса просветительской философии и эстетики и проявивший себя в литературе, архитектуре и живописи во второй половине XVIII в.

Для студентов высших учебных заведений, учителей, преподавателей и всех интересующихся проблемами литературы и искусства XVIII в.

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.3(0)5я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

В оформлении обложки использован фрагмент картины Джона Констебла
«Вид на собор в Солсбери из епископского сада» (1823)

Учебное издание

Соловьева Наталия Александровна

История зарубежной литературы

Предромантизм

Учебное пособие

Редакторы *Т. В. Козьмина, Л. Е. Азарина*. Технический редактор *Е. Ф. Коржуева*
Компьютерная верстка: *А. В. Бобылева, Л. М. Беляева*.

Корректоры *А. В. Черняева, И. Н. Волкова*

Изд. № А-1438-І. Подписано в печать 08.08.2005. Формат 60×90/16. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Бумага тип. № 2. Усл. печ. л. 17,0. Тираж 3000 экз. Заказ № 15292.

Издательский центр «Академия». www.academia-moscow.ru

Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.004796.07.04 от 20.07.2004.
117342, Москва, ул. Бултерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (095) 330-1092, 334-8337.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфический комбинат».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.

© Соловьева Н. А., 2005

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2005

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2005

ISBN 5-7695-1736-0

История термина «предромантизм». *Предромантизм*, или *преромантизм*, — термин, появившийся во французском литературоведении в начале XX в. Первым его употребил Д. Морне в статье, опубликованной в журнале «Обзор литературной истории Франции» в июльском номере за 1909 г., а затем в отдельной монографии «Романтизм во Франции XVIII столетия» (1912). Термин был установлен для обозначения культурно-исторической эпохи, предшествующей романтизму и как будто бы подготовившей его, т. е. с выхода в свет «Новой Элоизы» (1761) Ж. Ж. Руссо до смерти Д. Н. Г. Байрона в 1824 г. Однако по мере развития литературоведения и критики в XX в. этот термин стал приобретать новые значения. На многоаспектность термина указывал П. ван Тигем, а Г. Гусдорф правильно отметил, что никаких альтернативных терминов предромантизму нет, так как он наиболее точно определяет специфику культуры переходного периода благодаря приставке *пред-*. Безусловно, в данном случае эта приставка имеет значение предшествования. Вместе с тем нецелесообразно рассматривать всякое чему-то предшествующее явление как несостоявшееся и незрелое. Совершенно очевидно, что во многих странах континентальной и островной Европы существуют общие культурные признаки, обусловленные как внутренними, так и внешними причинами, историей, традициями, политикой и религией — словом, всем комплексом материальных и духовных аспектов. Изначально термин нуждался в дополнительных комментариях и объяснении, не говоря уже о фактической аргументации. Особенно ярко изменения в термине «преромантизм» стали заметны в работе П. ван Тигема «Чувство природы в европейском преромантизме», вошедшей в его монографию «Преромантизм» (1924). Автор высказал мысль, что в разных странах преромантизм имел свои национальные особенности. Общая же характеристика преромантизма была обусловлена необходимостью противопоставить индивидуальное чувство универсальности разума в эпоху Просвещения, когда наметились новые подходы к осмыслению природы, человеческого сознания и наследия античности.

Философско-эстетические основы европейского предромантизма. В настоящее время существует тенденция рассматривать предромантизм не как одно явление, часто соотносимое с сентиментализмом и культом чувства, а как совокупность феноменов, выра-

жившихся во второй половине XVIII столетия в различных сферах интеллектуальной и духовной деятельности человека.

Ученые разделились на тех, кто считает предромантизм системой, отражающей противоречия Просвещения, и на тех, кто видит в нем теневую эпоху и отрицает его как систему, отмечая, впрочем, стремление к ее оформлению.

Разработке проблематики предромантизма способствовало развитие литературной теории и различных критических школ, как, например, нового историзма и культурного материализма в последние десятилетия XX в. Эти школы анализировали тексты в широком историко-культурном контексте с привлечением экономических, социальных, политических категорий, а также рецептивной эстетики, сомкнувшейся в некоторых своих аспектах с новым историзмом и рассматривающей систему взаимоотношений героя, автора и читателя как открытую, включающую наряду с воспроизведением и рецепцией текста его адаптации и интерпретации в других видах искусства.

Как убедительно показали французские ученые П. Арно и Ж. Реймон¹, американский ученый М. Браун², русские ученые Н. А. Соловьева³, В. А. Луков⁴, И. В. Вершинин⁵, сначала предромантизм появился в Англии, где существовали предпосылки для более благоприятного развития антипросветительских идей. В этой стране предромантические тенденции оформились в довольно стройную систему, определив терминологию и содержание понятий, связанных с новым отношением к природе, античности, народному творчеству и национальной культуре в целом. Изменилось представление о готическом романе как одном из важных аспектов этой системы. В основу готического романа лег жанр *romance*, в котором особую роль стал играть пейзаж, исторические события отошли на второй план, а герои приобрели сентиментальные черты. Дидактическое начало *romance* обусловлено философией Просвещения. В России после переводов произведений Э. Рэдклифф, М. Г. Льюиса интерес к готическому роману значительно возрос. Появились кандидатские диссертации (Т. В. Зеленко, Т. Н. Потницевой), монографии Т. Г. Струковой, Е. С. Себежко. Вышла солидная монография В. Вацура «Готический роман в России» (2002), интересная для понимания готики на опре-

¹ См.: Arnaud P., Raymond J. Le Pre-Romantisme anglais. — Paris, 1980.

² См.: Brown M. Preromanticism. — Stanford; California, 1991.

³ См.: Соловьева Н. А. Английский предромантизм: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — М., 1984; Она же. Английский предромантизм и формирование романтического метода. — М., 1984; Она же. У истоков английского романтизма. — М., 1988.

⁴ См.: Луков В. А. Французская предромантическая драма. — Самара, 2001.

⁵ См.: Вершинин И. В. Английская предромантическая поэзия. — Самара, 2002.

деленном этапе, но мало уделяющая внимания заимствованиям в русской литературе готических элементов из Англии и Франции.

В Германии предромантические веяния опирались на эстетические воззрения швейцарской школы И. Я. Бодмера и И. Я. Брейтингера, а затем Ф. Шиллера и движения «Бури и натиска».

Предромантические тенденции импульсивно развивались в разных литературных и философских кружках и школах. Даже движение «Бури и натиска», игравшее ключевую роль в формировании основ предромантизма, не было единым; в него входили помимо И. В. Гете, И. Г. Гердера, Ф. Шиллера и Ф. М. Клингера берлинский кружок и поэты «геттингенской рощи». Влияние Ж. Ж. Руссо, культ гения, протест против правил трех единств и различных условностей классицизма объединяли многих поэтов и писателей, боровшихся за развитие современной поэзии, национального языка и культуры. Объяснялось это раздробленностью страны на огромное количество княжеств, герцогств и курфюршеств, а также тем, что отсутствие свободы в материальной жизни компенсировалось у немцев философским складом ума и неограниченной свободой в области духа. Немцы были большими знатоками древности, и их обращение к памятникам античности означало попытку проанализировать современное состояние поэзии, ориентирующейся на старые каноны и лишенной оригинальности, и, кроме того, стремление противопоставить современному состоянию Германии целостный культурный феномен, рассматриваемый ими либо как непререкаемый образец, либо как одно из звеньев исторического развития цивилизации. Интерес к истории Рима был велик, поскольку Германия не была единым государством и немцы считали для себя образцом имперскую мощь Рима. Изучение народной поэзии, народных легенд и верований обусловлено представившейся возможностью воскресить в памяти язычество, культ богов как наиболее непосредственное отражение общественного сознания определенной эпохи, противостоящее общечеловеческой природе разума. Готическое возрождение в Германии не было столь ярко выражено, как в Англии, поскольку строительство знаменитых немецких соборов растягивалось на десятилетия и все время существовало в культурной памяти нации. В Германии было очень сильно влияние английского сентиментализма и готического романа.

Во Франции предромантические тенденции были выражены не столь определенно и системно из-за сильного влияния классицизма. Эти тенденции возникли под влиянием «борьбы старых и новых», пристального внимания к природе и всплеска интереса к внутреннему миру индивида, подготовленного Ж. Ж. Руссо и сентиментальным романом, а также существенным влиянием английской культуры. Предромантизм во Франции отличали критика античности как универсального культурного феномена и связан-

ного с этим подражания древним и стремление возродить традиции французской психологической прозы XVII в.

Во Франции в XVIII в. не было Готического возрождения, как в Англии. Она достигла вершины своей славы в строительстве готических соборов в Средние века, и ее роль как посредника между Северной и Южной Европой в распространении готики уже была сыграна. Абсолютная монархия и господство классицизма препятствовали возвращению к давно забытому прошлому. Франция стремилась к выяснению причин исторических катаклизмов в древности, так как она стояла перед новыми испытаниями — революцией 1789—1794 гг.

Во Франции предромантические тенденции были связаны также прежде всего с развитием драмы и театра, которое требовало обновления структуры и стилистики, языка и игры актеров. Классицистическая поэтика ограничивала автора в использовании национального материала в качестве сюжета, правило трех единств стесняло свободу развития интриги, мешало разнообразию мизансцен.

Идеи обновления литературных жанров существовали в условиях политической и идеологической активности. Вольтер и Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро и энциклопедисты подготовили почву для проникновения новых веяний в искусство, а развитие науки и распространение Просвещения способствовали возникновению принципиально иных категорий природы и натуры человека.

Англичане оказали существенное влияние на развитие готического романа, или черного романа, у французов и немцев. Разновидности, скажем, *roman noire* во Франции или *Schauer roman* в Германии — существенное тому доказательство. Однако во всех случаях и в национальных вариантах разными темпами и разными способами шло разрушение классицистического канона и нормативной поэтики, расширение границ познания за счет влияния сентиментализма с его культом чувства.

Предромантизм возникает и формируется в 40-х гг. и окончательно оформляется в 90-х гг. XVIII в. Чтобы определить его компоненты, составляющие определенную систему и отличающие его от предшествующей и последующей эпох, необходимо идти от контекста к тексту — это означает, что нужно уловить и зафиксировать новые тенденции, появившиеся в стиле, жанрах, характере эпохи, а затем увидеть новации в текстах в период крайней дестабилизации жанровых категорий, в период отказа от нормативности. Один элемент, который всегда, в любом повествовании или драматическом произведении пребывает в движении, — это сюжет. Присутствие или отсутствие автора-повествователя может способствовать отделению автора от сюжета, в то время как выделение характеров ограничивает участие автора в психологических установках. В поисках новых форм выражения идей автор может

смешивать жанры, так происходил смешивание оды и сатиры в конце «Покинутой деревни» О. Голдсмита, комедии положений и фарса в пьесе «Она идет, чтобы побеждать» У. Конгрива, пикарески и эпистолярного романа в «Хамфри Клинкере» Т. Смоллетта, пикарески и неоклассической комедии в «Женитьбе Фигаро» П. О. Бомарше, романа и драмы в «Замке Отранто» Г. Уолпола.

Настроение, объединившее всех писателей предромантического периода, — разочарование и меланхолия, апология чувства, поэтизация мирной природы, старины, увлечение фольклором, бескомпромиссное отрицание просветительского рационализма. Некоторые черты предромантизма являются чертами национального менталитета и даже воображения. Так, меланхолия и чувство одиночества присущи английскому характеру, увлечение фольклором — немцам и англичанам, чувствительность — французам, любовь к дикой природе — англичанам, французы предпочитают правильные сады и парки; готический ренессанс начали французы, потом уступив пальму первенства фламандцам и англичанам.

Гимны темноте и культ могил начался в Англии уже в начале XVIII в. Религиозные настроения смягчали тоску и грусть, усиливали склонность к размышлению и одиночеству. Даже общепринятые классицизм и барокко во Франции и Англии вызывали неодинаковую реакцию со стороны защитников сентиментализма, изящного, возвышенного и природы. Храм природы пришел на смену храму как месту совершения религиозных обрядов и культов, стал ассоциироваться с состоянием души и движениями сердца.

Стремление к одиночеству и диалогу с самим собой было поддержано культом индивида. Благородные разбойники К. А. Вульпиуса и Ф. Шиллера прекрасно чувствуют себя в одиночестве. Одиночество подчеркивает значимость индивида, рисует его отношения с конечным и бесконечным.

Путешествия одинокого мечтателя Вертера отдаляют его от социума, и в близости к природе он ощущает свое приближение к бесконечному. Конечное его не удовлетворяет и страшит.

Огромное место в предромантизме занимает религиозно-мистическая проблематика, что обусловлено пересмотром отношений с религией — с христианством. В эпоху Просвещения развивалась морально-дидактическая сторона религии; в эпоху предромантизма религия выполняет другую функцию, заключающуюся в усмирении чувствительности. Экономия чувства непременно нужна и бурным гениям, и кладбищенским поэтам, и человеку чувства Г. Маккензи, и одинокому мечтателю Ж. Ж. Руссо. Открытие сознания как самостоятельной сферы духовной деятельности человека сопровождалось открытием возможностей путешествия по ландшафтам души и неизведанным уголкам человеческого сердца. Перед смешением жанров, осуществленным романтиками, в

период предромантизма происходит «напряжение» жанрового пространства, и в эпоху дестабилизации наблюдается либо соположение разных жанровых категорий, либо полная замена жанра *готансе* жанром *novel*, либо обновление эпической традиции (Ф. Г. Клопшток).

Неясность и неопределенность положения человека, находящегося в гуще неведомых до сей поры событий (послереволюционное развитие Англии в период аграрной и промышленной революций, Война за независимость в Америке), приписывались действию таинственных сил, поражающих индивида и вызывающих в нем страх и ужас.

В разных странах готический роман возник в разных условиях, в зависимости от характера государственности и степени социальной активности нации. Само слово «готический» претерпело существенные изменения в значении. Если в эпоху Просвещения готы ассоциировались с варварством, с теми племенами, которые разрушили Рим и способствовали падению Римской империи, то слово «готический» постепенно расширило свое значение и стало использоваться для обозначения особого рода явлений, которые существовали вплоть до XVII в. Готическое составило структурную оппозицию классическому. Классическое было хорошо организовано, готическое — хаотично. Тогда как классики предлагали миру определенные ограничения и правила, готическое представляло собой преувеличение, продукт дикого и нецивилизованного, мир, в котором преобладала тенденция к нарушению всех правил и границ. Если прежнее искусство имело дело с логикой, готическое искусство меньше опиралось на логику и больше интересовалось сдвигами в системе культурных ценностей. Трудно установить точную дату, когда это произошло, но это был настоящий взрыв культурной парадигмы, оказавший существенное влияние на архитектуру, живопись, литературу не только в Британии, но и в странах континентальной Европы, и это было именно то, что нужно было современному миру. Перемена вкуса привела к осознанию, что дикое и варварское связано с ощущением величия. Человечество убедилось в том, что существовали периоды в истории, когда готическое игнорировалось, и теперь наступил тот золотой час, когда нужно было реконструировать забытое. Именно в 1760-х гг. было создано удивительное произведение Р. Херда «Письма о рыцарстве и романтическом романе» (1762).

Особенность предромантизма — в его положении между классицизмом и романтизмом, но гораздо более важное обстоятельство придает предромантизму самостоятельный и оригинальный характер, его подготовка к окончательному разрыву с нормативной поэтикой. Это связано в первую очередь с участием в споре новых и древних. Спор начался еще в XVII в., когда Шарль Перро выступил с критикой античности. Контекст эпохи царствования

Людовика XVI весьма драматичный — оппозиционные настроения охватывают различные слои населения. Духовная жизнь страны существенно обескровлена религиозными войнами, в классицизме наблюдаются кризисные черты. Происходит смена культурных парадигм — культура XVII в. сменяется культурой XVIII в., но эта смена не происходит мгновенно — она подготавливается десятилетиями, и, прежде чем возникнуть новому культурному феномену, нужно, чтобы появилось «силовое поле» новой культуры. Если «силовое поле» Просвещения появляется на рубеже столетий, то «силовое поле» романтизма представляется именно предромантическим этапом, который смотрит в будущее, но одновременно оценивает прошлое.

Спор о древних и новых — один из симптомов новой культуры XVIII столетия, в котором были заложены те черты ненормативной поэтики, которые в романтизме дали мощные всходы. Отношение к античному наследию в этом споре столь же важно, как и скрытое различие в понимании древними и новыми собственного современного искусства. Как заявляли защитники современного искусства, нет ничего удивительного в том, что человечество, прошедшее длительный путь развития, может создать превосходящие древних произведения искусства, ведь очень часто ученики превосходят своих учителей. Новые опирались на философию Декарта, в то время как древние — на философию Аристотеля.

Уже в 1690 г. Ш.Перро писал: «Философия Аристотеля царствовала с такой силой, что никому не позволялось выступать против мнений и выводов этого философа. Сам разум был бессилен перед ним и вынужден был молчать, когда говорил Аристотель. Тем не менее Р.Декарт выдвинул совершенно новые принципы и пошел в физике путями прямо противоположными, и у него достало сил заставить три четверти мира предпочесть их принципам Аристотеля, которые до сих пор считались единственно истинными»¹.

Именно после спора о древних и новых возникает идея прогресса как некоего необходимого и определенного начала. Человечество ощутило свое движение вперед. Философская мысль тоже движется от коллективного разума к индивидуальному. Эстетика классицизма покоится на картезианском принципе — следовать разуму и его способности придерживаться постоянного, общего, необходимого и вечного. Различие между классицизмом и новыми направлениями в том, что последние признают право следовать разуму, но при этом критически относиться к традиции, ассоциирующейся с предрассудками и предубеждениями.

Прогресс в истории неизбежно породил вопрос о прогрессе в искусстве. В предромантический период очевидны проблемы ан-

¹ Перро Ш. Спор о древних и новых. — М., 1985. — С. 14.

тичного и современного искусства. Античность выдержала проверку веков, особенно архитектура и скульптура. Живопись и словесное творчество, в частности роман, — характерные черты современной эпохи. Задачей художника становится не подражание природе, а стремление понять замысел природы, схватить идею прекрасного.

Из коллективного сознания древних рождался миф, которые в тех современных условиях, в XVIII в., вызывает серьезную критику. Связано это с понятиями морали и нравственности. Вместо мифологических героев и богов в период предромантизма фигурируют образы христианские (Мессиада Клопштока), фольклорные (Фауст), связанные с Новым временем (Дон Жуан, Дон Кихот), что свидетельствует о прогрессе в нравственном кодексе человека.

Образ художника в предромантический период занимает особое место в произведениях И. В. Гете, И. Я. В. Гейнзе, К. М. Виланда не случайно. Именно благодаря воображению и вдохновению художник воссоздает природу и пытается проникнуть в ее невидимый, потаенный мир, раздвинуть границы конечного и бесконечного. Внутренний мир человека освобождается от ограничительных законов разума и опирается на чувство, восприятие более яркое и сохраняющееся в памяти дольше, чем идеи. Чувствительность в эпоху предромантизма связана с культом сентиментализма. Индивидуальное сознание черпает силы в природе, которая и является питательной средой для естественного чувства.

Противопоставление естественного и искусственного, цивилизации и варварства — скрытая реакция на стремительный прогресс естественных наук и социальные потрясения первой половины XVIII столетия. Не исключено, что именно предромантические веяния, так беспорядочно и несинхронно возникающие в разных европейских странах, противоречия и непоследовательность в развитии культа индивидуализма спровоцировали предреволюционные настроения во Франции уже в середине века, о чем свидетельствуют не только сочинения просветителей, но и творческие искания Руссо.

Контекст полемики о древних и новых заключен в научных спорах между сторонниками Р. Декарта и И. Ньютона. Для Декарта («Дискурс метода») математика предлагает модель для любого чистого и определенного знания. Так же для Галилея скрытая гармония мира, обнаруженная наукой, заключена в математических законах. Взгляд на природу, который опирался на открытия физиков и математиков и других ученых, чья работа проходила под их непосредственным влиянием, был взглядом на механизм функционирования. Природа — прекрасно организованный механизм, действующий в определенном, неизменном режиме в соответствии с математическими законами. Механизм совершенен потому, что

совершенен его Создатель. Такой мир не может вызвать иных эмоций, кроме уважения к порядку.

Бессмертная любовь! Во тьме предвечной,
Расправив крылья, с нежностью сердечной
Ты над Хаосом реяла, творя;
Яйцо всемирной ночи ты согрела,
И в нем Природа юная созрела,
И ей дивилась первая Заря!
Весь мир объемля лаской неизменной,
Дав строй и связь мятущейся Вселенной,
То в поясе сребристом из планет
С престола Солнца льешь ты миру свет,
То на крылах эфирных ниже реешь
И грудь Земли лучом весны лелеешь,
Ты капле к капле льнуть велишь другой,
Ты с атомом скрепляешь атом тесно,
Пол к полу, к духу дух влечешь чудесно;
Услышь, богиня, песнь мою!¹

(Перевод Н. А. Холодковского)

Эразм Дарвин (1731 — 1802) ученый-естествоиспытатель и поэт-сентименталист, дед Ч. Дарвина, рассказывает читателям о происхождении жизни, воздействуя на их чувства, предлагая вообразить динамику самого процесса. В английской сентиментальной поэзии и на раннем (Томсон), и на позднем (Дарвин) этапах ощущается влияние ученой поэзии и меняющейся в период предромантизма эпической традиции.

Ньютон попытался ослабить давление на научное мышление, и именно он подчеркнул два необходимых условия существования науки о природе. Первое — эмпиризм и экспериментальный метод как главные в научной методологии, развивающие и совершенствующие мысли, которые имеются в работах Бэкона, Гассенди и Паскаля. Он поэтому предложил своим сторонникам, которых становилось все больше и больше в XVIII в., посмотреть на природу, прежде чем постигать ее, и чем больше они на нее смотрели, тем больше они открывали для себя. Вот причина пристального взглядывания в природу у предромантиков, выраженного в сентиментальной и «кладбищенской» лирике. В сентиментальной — это взглядывание в живую природу, в «кладбищенской» — в природу, граничащую с царством смерти.

Второе условие для Ньютона состояло в том, что он не считал мир абсолютно совершенным, неким самодостаточным механиз-

¹ Дарвин Э. Храм Природы, или Происхождение общества // Английская поэзия в русских переводах. — М., 1981. — С. 176.

мом. Некоторые изменения и корректировка нужны для его функционирования, за системой нужно наблюдать и контролировать ее извне. Ньютон был и авторитетным религиозным мыслителем, и он полагал, что Бог активно вмешивается в дела земные, созданный им мир ему не безразличен, и Бог в нем — могущественный, вечный наблюдатель. Это был век эмпирицизма, и эксперимент стал ведущим в методологии исследования природы. Механистическая концепция природы сменилась органической — природа рассматривалась как динамичный, органичный и активный феномен. Лозунгом периода стало «наблюдение ради наблюдения». Наука и искусства развивались в одном направлении — они подчеркивали энергию, творческую силу природы, что отразилось в картинах Стаббса, поэтических образах животных у Блейка, энергичных пейзажных зарисовках Гете.

Помимо исторического оптимизма просветителей в период предромантизма сильно развивалась концепция исторического пессимизма, связанная с упадком и крушением известных цивилизаций. Сопоставление человеческой смерти и угасания природы или действия ее разрушительных сил во время землетрясений и извержений вулканов привело литературу этого периода к провозглашению культа кладбищ и могил как выражению заключительного этапа земного существования человека — и это снова было движение к природе.

Философские и эстетические трактаты второй половины XVIII столетия свидетельствовали о нарастании серьезных проблем в государственном устройстве и выяснении природы человека. Консолидации идей способствовала издававшаяся Д. Дидро и Ж. Л. Д'Аламбером «Энциклопедия» (первый том появился в 1751 г., последний — в 1772 г.).

Крупный вклад в философскую и эстетическую мысль Франции внесли Э. Б. Кондильяк («Опыт о происхождении человеческих знаний», 1746), Ж. О. де Ла Меттри («Человек-машина», 1746), Д. Дидро («Мысли об объяснении природы», 1753), К. А. Гельвеций («Об уме», 1758), П. А. Гольбах («Разоблаченное христианство», 1761; «Система природы», 1770).

В знаменитом произведении «Опыт о человеческом разумении» (1690) и других работах, касающихся проблем образования и государственного устройства, Д. Локк отвергал божественное право королей и выстраивал модель парламентской монархии, основываясь на веротерпимости, правах граждан и способностях индивида, критиковал недостатки образования. Эти идеи впоследствии получили художественное воплощение в романах С. Ричардсона и Ж. Ж. Руссо, а Д. С. Милль назвал Д. Локка основателем «аналитической философии разума».

Открытия И. Ньютона кардинально повлияли на представление о природе, Вселенной, человеке, его месте в обществе и ис-

тории. И. Ньютон был религиозным мыслителем, применявшим категорию воображения для построения гипотез и научных концепций. Воображение как основная эстетическая категория стало особым свойством разума, поскольку разум считался единственной основой любой достоверности и определенности в познании.

Философия английского Просвещения, давшая импульс многим французским просветителям и энциклопедистам, жившим или побывавшим в Англии, была не просто рационалистична — она ориентировалась на религиозные и моральные чувства, способствующие воспитанию у гражданина уважения к закону и соблюдению прав и обязанностей. Критика религиозных догматов и совершенствование общественных основ законопорядка провозглашали необходимость распространения различного рода вольных толкований Библии, Священного Писания, влияли на характер индивидуального воспитания, образования и морального усовершенствования. Э. Шефтсбери и Д. Болинброк, Д. Толанд и Т. Гоббс вместе со своими французскими коллегами постепенно подготавливали человечество к мысли о том, что не только разум, но и чувство составляет основу индивидуального существования. Это привело к перенесению акцента с разума на чувство без ущерба для первого: человек стал рассматриваться не только как часть природы, но и как независимый индивид, обладающий способностями не имитировать природу, а воссоздавать ее и творить заново.

Эстетические искания предромантиков опирались на достижения философии и естественных наук и выдвинули новые категории вместо старых. Во второй половине XVIII в. диспут между сторонниками старого и нового искусства в Англии и на континенте имел другой смысл по сравнению с предыдущими столетиями. В век становления ненормативной поэтики возникают нестабильные и подвижные категории возвышенного, внушающего страх и трепет, прекрасного и безобразного, имевшие свои законы. Имитация была заменена воспроизведением реальности, воображение делилось на первичное и вторичное. Первое оперировало множеством предметов и явлений, второе концентрировало внимание на отобранных человеком предметах и явлениях. Приближение к природе означало интерес к естественному, не лимитируемому и не контролируемому человеком. Пейзажные сады и парки рождали меланхолию, создавали элегическое настроение, способствующее одиноким прогулкам, размышлениям и поискам нового и неизвестного. Философские и религиозные размышления вписываются в ночной пейзаж, элегический и меланхолический, что обычно ассоциируется с мыслями о жизни, смерти и бессмертии. Поэтика могил и руин становится неизбежным продуктом меланхолического состояния духа, воспринимающего жизнь как быстротечную, и ведет к культивированию памяти и сновидений. «Ночные мысли» Э. Юнга и «кладбищенская» поэзия Т. Грея и

Р. Блэра подчеркивают чувствительность индивида, описывают процессы, находящиеся на грани сознания и подсознания.

Д. Уортон в «Энтузиасте, или Любителе природы» (1744) и М. Эйкенсайд в «Удовольствии от воображения» (1744) утверждают превосходство естественного над искусственным, примитивного над изысканным, а Р. Блэр в своем известном поэтическом произведении «Могила» прославляет не только «мрачные настроения среди могил», но и своеобразное сосуществование живых и мертвых. «Ночные мысли» Э. Юнга призывают победить страх смерти. Личная эмоция выдвигается на первый план, субъективное выступает главной поэтической силой в противовес классицистам, боровшимся с субъективностью. Язык чувства становится доминирующим в поэтических сочинениях — элегиях Т. Грея, одах У. Коллинза и К. Смарта.

Предромантизм как феномен культуры. Предромантические тенденции затронули практически все стороны духовной деятельности человека в Европе, проявившись в творчестве Ж. Ж. Руссо, Б. Сент-Пьера, П. Бомарше, аббата А. Ф. Прево, мадам С. Ф. Жанлис, Ф. Г. Дюкре-Дюмениля, Ф. Шиллера, И. В. Гете, Ф. Г. Клопштока, К. М. Виланда, И. Я. В. Гейнзе, К. А. Вульпиуса.

Расширение границ познания за счет выдвижения на первый план чувства, стремление заглянуть за пределы мира видимого и невидимого породили тему демонизма, иррациональных сил, борющихся за душу человека и стремящихся погасить в нем подлинно человеческое, породить смятенность и неуверенность, безверие и невероятный индивидуализм. Роман Ф. М. Клингера «Фауст, его жизнь и деяния и низвержение в ад» — блестящее тому подтверждение. Тема искупления за содеянное выступает на первый план в «Мессии» Ф. Г. Клопштока. Эта героическая поэма, заимствовавшая гениальные достижения Д. Мильтона, поражает масштабностью и многогранностью эпических образов Христа и Сатаны. В ряде случаев это произведение не только сопоставимо с мильтоновским, но и превосходит его.

Тема разбойника, благородного борца за справедливость, наделенного необыкновенной чувствительностью и яркой индивидуальностью, проходит существенную эволюцию в короткий срок — от злодея готического романа, сеящего страх и ужас, до романтических меланхолических Ринальдо Ринальдини и Карла Моора, способных на неординарные поступки, совместимые лишь с крайним индивидуализмом и эгоизмом. Ф. Шиллер в «Разбойниках» выводит на сцену нового героя, предшественника романтических Жана Сбогара и Михаэля Кольхааса.

Оссианизм как крайнее проявление мироощущения меланхолически настроенного и трагически воспринимающего жизнь индивида стал распространенным в Европе. Он был характерен и для «бурных гениев» — участников движения «Бури и натиска».

Герой романа «Страдания юного Вертера» увлекся «Оссианом» в момент серьезных размышлений о жизни и смерти. Смятенность чувств и порывистость героя ведут его к осознанию самых сокровенных порывов души, и его настроению больше соответствует северный бард, а не ищущий приключений герой Гомера. Оссианизм становится знаком культуры, обогащенной новизной примитива и эпического прошлого.

Печать меланхолии и таинственности лежит на произведениях О. Голдсмита и Т. Грея, Л. Стерна и У. Коллинза, Д. Дидро и Т. Чаттертона. Отказ от подражания древним пробудил чувство сопричастности с огромным миром природы, которая в отличие от буколических идиллических пейзажей стала изображаться как величественная и возвышенная, рождающая в сердце человека желание духовного очищения. Горные пейзажи и морские просторы стали признаваться особенно значимыми для современного восприятия, ибо они возвращали к национальному и неповторимому, уводили от литературного канона и свидетельствовали о безграничных возможностях нового универсального видения.

Предромантизм — связующее звено между двумя эпохами, Просвещением и романтизмом, объединившее их черты с собственными переходными. Ориентальные мотивы в предромантизме ведут начало с А. Бен (XVII в.). Особенно ярко они проявились в середине XVIII столетия. Это обусловлено многими причинами. Англия в это время стала крупной колониальной державой, богатство многих англичан (например, родственников У. Бекфорда) было нажито в колониях. Восток не воспринимался как нечто далекое, непонятное и загадочное, экзотическое и варварское — варварского было много и в собственном прошлом. Но Восток привлекал новизной колорита, чувств и традиций, которая легла в основу эстетических устремлений предромантизма. Восточные мотивы были сильно интегрированы в западноевропейскую культуру. Во Франции восточные мотивы связаны с именем Ж. Казота. В Германии благодаря И. Г. Гердеру современники могли познакомиться с образцами народного песенного творчества восточных и южных славян, староиспанскими романсами о Сиде, сказками «Тысячи и одной ночи».

Самые известные переводы Корана и «Тысячи и одной ночи» появились в XVIII в. Целый ряд произведений на восточные сюжеты выходят в свет в середине столетия: драмы А. Доу «Сетона» (1769), «Зингиз» (1774), «Сказки Инатулии из Дели» (1765). Т. Перси перевел с португальского первый китайский роман в 1763 г., Ф. Шеридан — «Историю Нурияда» (1767). Отсюда мода на восточное — обои, предметы прикладного искусства, арабские беседки. Романтики в дальнейшем будут основательно готовиться к научному объяснению феномена. Так, например, Г. Геррес публикует в 1810 г. «Мифологию азиатского мира», в которой утверж-

дается, что вся европейская культура «покоится на греческой, а греческая — на азиатской мифологической. Как поначалу боги достались оттуда грекам, так впоследствии и великие картины мира»¹. Оформление садов и парков в восточном стиле стало широко распространенной модой — они приглашали к уединению и медитации, приближали человека к природе, из которой он черпал силы и энергию.

Имел колоссальный успех роман С. Джонсона «Расселас» (1759). Им зачитывались многие героини романов викторианской поры (например, Элен Бернс из «Джейн Эйр»). В романе С. Джонсона рассказывалось о том, как Расселас, сын императора Абиссинии, пресыщенный радостями жизни в «счастливой долине», отправляется в Египет вместе с сестрой Некайей, ее служанкой и философом Имлаком. В Египте они изучают различные условия жизни людей и после нескольких незначительных приключений возвращаются в Абиссинию. Значение книги не в сюжете, который сведен до минимума, а в рассуждениях о смысле жизни, «заблуждениях ума и сердца».

Вместе с тем Восток ассоциировался в сознании европейца с жестокостью в отношении женщин, деспотизмом правления и работорговлей. Более того, именно женщины выступили с протестом против работорговли и участия в ней Англии. В 1788 г. увидела свет «Поэма об антигуманности работорговли» Э. Ирсли (1756—1806), в 1792 г. — «Ода об отклонении Билля об отмене работорговли» А. Барбо (1743—1825). Этот вопрос был поставлен в Парламенте, сначала в Палате общин, где получил одобрение, а потом в Палате лордов, где был отвергнут. Работорговля была отменена в 1807 г.

Знакомство с другими народами, их историей и культурой давало возможность уходить от универсализма стереотипа. Поскольку предромантические тенденции возникали в период подготовки Французской революции, когда новые представления о государстве еще не сложились, существовала потребность размышлять об альтернативах общественного устройства и социальных изменениях, сопоставлять старину с современностью. Отсюда повышенный интерес к различным тайным обществам, масонству, утопическим и реформистским идеям. В связи с расширением государственных границ в результате возникновения империй складывается противопоставление двух культур — примитивной (дикари Африки и индейцы в Америке) и европейской, опирающейся на богатую традицию. Оно приходится на период больших научных экспедиций и длительных путешествий, точнее, на время освоения новых территорий в Америке и на островах Вест-Индии.

¹ В тех случаях, когда имя переводчика не указывается, перевод принадлежит автору учебного пособия.

В Америке идет быстрое развитие в экономической и политической сферах, рождается новое государство, независимое, обращенное к особому типу личности — гордой успехами молодой страны и не способной рефлексировать, явно стремящейся отмежеваться от европейской культуры и создать что-то совсем отличное, тем более что условия к этому располагают. Однако отношение к природе, приносимой в жертву цивилизации, культ героя — открывателя новых земель, сосуществование пуританства и энтузиазма свободной личности рождали такой социокультурный контекст, в котором общественное сознание развивалось меньшими темпами, чем экономика, и духовная атмосфера в Америке сильно отличалась от европейской, насчитывающей многовековую историю. Предромантизм в Америке имел условный, подражательный и вялый характер, поскольку перед молодой нацией стояла задача создать национальную идею и выработать пути ее реализации.

Предромантизм в Англии представляет собой совокупность феноменов, развивающихся синхронно или более или менее одновременно в различных сферах духовной деятельности человека. Эти явления возникли в 1740—1750-х гг. и оформились на протяжении следующих десятилетий, поэтому некоторые из них претерпели существенные изменения. Компонентами предромантизма в Англии, имеющими международный резонанс, можно считать садово-парковое строительство в новом стиле, подчеркивающим естественную красоту природы (заимствовавшее, в свою очередь, искусство восточных садов трех видов — для размышления, медитации и удовольствия), сентиментальную поэзию раннего и позднего этапов, Готическое возрождение, отразившееся в архитектуре, в готическом романе трех типов — в романе ужасов, в сентиментальном и историческом романах — и якобинском романе, который следует назвать разновидностью сентиментального с серьезным акцентом на политике и идеологии, неизбежным, если учитывать приближение Французской революции, породившей в Англии антиякобинскую декаду (1792—1802).

Рассматривая предромантизм как определенный этап в развитии европейской культуры, важно отметить, что многие изменения в системе эстетических категорий, возникшие в период кризиса Просвещения, обусловили обновление традиционных понятий и отразили существенные сдвиги в общественном сознании и вкусе. Новые образы природы и естественного нашли убедительные воплощения в пейзажных зарисовках готического романа.

Пейзаж в предромантическом искусстве играет важную роль и обогащается новыми деталями и подробностями, обусловленными изменившимся характером садов и парков и развитием живописи, отступающей от канонов классицизма и барокко. Пейзаж в

романе перестает быть статичным, и его динамика связана с наступлением чувства на природу человека. Внутренний мир героя отражает внешнее состояние природы, объясняется ее воздействием. Сентиментальное созерцание природы находит более полное выражение в языке поэзии. Описательная поэзия XVIII в. в Англии и Германии требует новых жанров или обновления старых в духе современных веяний — господства чувства. Сонеты У. Купера и Ш. Смит, рисуя картины природы, соперничают со стихотворными вставками в произведениях Э. Рэдклифф («Удольфские тайны») в жанре стансов, оды и баллады.

Пейзажи в готическом романе выполняют множество функций. В пейзаже подчеркнуто естественное многообразие природы (упоминаются многочисленные породы деревьев, кустов, растений) и искусственное (созданное рукой человека). Естественное подлежит обновлению — сменяющиеся времена года и суток, освещение. Искусственное статично.

Чаще изображаются руины зданий, подчеркивающие победу хаоса над порядком и дисбаланс чувств и психологического состояния. Новые образы имеют свою лексику (*irregular world, vast, sublime, fantastic shape, gigantic arms*), вместе с тем грандиозность и огромность пространства усугубляют меланхоличность и задумчивое состояние. Категория возвышенного объединила психологию Д. Локка и меланхолические настроения «кладбищенской» лирики.

Новые образы природы во многом обусловлены развитием естественных наук, особенно геологии, ботаники, химии, астрономии. Героиня романа «Удольфские тайны» путешествует вместе с отцом, который увлекается ботаникой и интересуется флорой гор и равнин Франции. Появилась тенденция к систематизации и классификации. В «Прогулках одинокого мечтателя» Ж. Ж. Руссо внимательно рассматривает редкие растения, называет их, явно ориентируясь на книги К. Линнея. В Англии произведения К. Линнея «Система овощей» и «Семейство растений» были переведены (первое — в 1785 г., второе — в 1787 г.) известным врачом, ботаником, геологом Э. Дарвином, дедом будущего исследователя эволюции человека, автора «Происхождения видов». Разнообразие растительности подчеркивается почти научным системным перечислением названий деревьев и обозначением встречающихся горных пород.

Главное, что объединяет всех пишущих во второй половине XVIII в., — исчерпанность стиля и желание порвать с нормативной поэтикой. Эта исчерпанность стиля в литературе и культуре прежде сказывается в Англии, где связь с классицизмом была не так сильна, как во Франции, и где крупные политические и социальные сдвиги имели серьезные психологические последствия. Объяснение человеческой природы началось еще с философских

штудий Д. Локка и Т. Гоббса. Обращает на себя внимание тот факт, что известные представители английского Просвещения к середине столетия уже ушли из жизни и, несмотря на большое количество печатной продукции, романов в частности, шедевров не создавалось. Доминирующее положение, занимаемое романом, было поколеблено усиливающимся влиянием на прозу поэзии и драмы, хотя XVIII в. в Англии — это именно век прозы, век господства романа. «Векфильдский священник» (О. Голдсмит), вокруг которого консолидируется сентиментальная поэзия позднего этапа, не может служить соперником блистательному «Тристраму Шенди» (Л. Стерн).

Во Франции приблизительно та же картина. «Новая Элоиза» открывает очередной этап в развитии французской словесности с точки зрения стиля и вводит проблему социального неравенства, препятствующего счастью человека. Фарс и сатира во французской драматургии свидетельствуют о новых тенденциях в литературном вкусе и характере эпохи.

Идеи требуют новых методов изображения. Философами переходного периода, которые уловили народившиеся тенденции в истории культуры и науке о человеке, можно считать И. Канта, Д. Юма, Э. Берка, Ф. Шиллера, Ж. Ж. Руссо. Границы и способы познания расширяются за счет интереса к невидимому миру, миру духовному и сверхъестественному, миру бесконечному, отражающему потребности общества в расширении горизонта видения. Во всех литературах и культурах предромантизма намечается интерес к созерцанию и познанию природы, к одиночеству и погружению в собственный мир, к самосознанию и самопознанию. Художественное творчество, творческий процесс, духовная деятельность человека становятся важными составляющими века чувства и чувствительности.

Обычно чувствительность неизбежно связана с разочарованием, неудовлетворенностью. Разочарование в веке разума не принесло четкого представления о настоящем и будущем и породило меланхолию. Идеи должны развиваться вместе с новыми стилями и формами выражения. Исторически такая необходимость проявляется в периоды, когда отсутствуют твердые идеалы и представления.

Всякая неопределенность и неясность приводит к возникновению чувства страха. Это отмечает Э. Берк в своем эссе «О происхождении наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1757): «Когда мы знаем полный объем ужаса и страха, когда мы визуально можем привыкнуть к этому, большая часть страха исчезает. Каждый, кто знает, насколько ночь добавляет страху во всех опасных случаях и как много призраки и гоблины, неспособные вызвать в сознании четкие идеи, могут оказать влияние на умы, порождающие популярные истории о таких существах, будет чув-

ствителен к этому»¹. Далее Э. Берк логично переходит к историческим предпосылкам недовольства масс правительством и венценосными особами: «Деспотические правительства, основанные на людских страстях и особенно на чувстве страха, стараются как можно меньше показывать властелина народу. Подобной политики придерживается и религия; почти все храмы слабо освещены. Даже в языческих храмах американских индейцев предмет культа хранится в темной части здания. По этой причине друиды совершали все свои обряды в самом центре густого темного леса и в тени старейших раскидистых дубов»². Цветистый и метафорический стиль Берка позволяет ему легко описать отличие англичан от других наций — верность традициям, которые культивируются и уважаются именно потому, что являются естественными наставниками в выполнении долга как общественного, так и личного, человеческого.

Важнейшим фактором в создании новой эстетической системы в Англии был сенсуализм Т. Гоббса, который, в свою очередь, восходит к Ф. Бэкону. Бэкон первым провозгласил превосходство воображения над разумом в поэтическом творчестве. Развитию представления о важности чувственного познания мира способствовали швейцарцы И. Я. Бодмер и И. Я. Брейтингер, а также немцы К. М. Виланд, И. Я. В. Гейнзе, И. В. Гете и Ф. Шиллер в период штюрмерства.

Существенную роль в размежевании эстетики и философии в XVIII в. сыграли теория ассоциаций Д. Хартли, изыскания братьев Д. и Т. Уортонов, работы Р. Херда и особенно Э. Берка, но они были бы незаконченными без трудов А. Джерарда и Г. Хоума.

Начало Просвещения в Англии не совпадает с календарным XVIII в. и обычно ассоциируется с произведениями Д. Локка, написанными в 1688 г., в год Славной революции. Это совпадение обусловило характер и особенности развития философии в Англии, где Просвещение следовало за революцией, в то время как во Франции оно ее подготавливало. Социокультурный контекст в Англии существенно отличался от общеевропейского — в XVIII в. здесь совершился промышленный и аграрный переворот, произошла научная революция. Неслучайно один из великих умов английского Просвещения А. Поуп писал:

Природа и ее законы были сокрыты во тьме.

Бог сказал: «Пусть будет Ньютон» — и весь свет воссиял.

В поисках научного эмпирического базиса Т. Гоббс утверждал, что человек при своем себялюбии и эгоизме получает удовольствие от удовлетворения определенных эстетических потребностей. Его

¹ A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, On Obscurity // Romanticism. — Massachusetts, 1994. — P. 10.

² Ibid. — P. 11.

разум привлекает новизна, и эта новизна является источником наслаждения от поэтического произведения. По мысли Т. Гоббса, воображение необходимо для новизны, которая доставляет радость, играет важную роль в ассоциативной связи идей. Теоретически это независимый фактор в искусстве. Однако указанные новые тенденции в эстетике Т. Гоббса скрыты под маской рационализма. Вот почему в отдельных случаях воображение он считал ненужным, даже опасным.

Однако именно воображение становится главным предметом для обсуждения при познании человеком природы. Она перестала считаться идеальной копией классической модели, в которой боги распоряжались судьбами человеческими. Простое копирование сменилось воссозданием, подражание — творческим переосмыслением. Возможности человеческого восприятия и видения увеличивались за счет активизации чувства. Чувство придавало природе динамику, создавало условия для обнаружения новизны. Воображение могло вызывать в сознании предметы и явления, в том числе и несуществующие в действительности, и восстанавливать давно забытые картины. Память закрепляла увиденное.

Философская мысль в Европе в период предромантизма достаточно эклектична. Она связана прежде всего с критикой разума и выяснением природы сенсаций. Именно сенсации в философии И. Канта являются начальной стадией знания. Пространство и время — существенные условия наших чувственных восприятий, при которых сенсации переходят в сознание. Поэтому пространство и время — основные условия знания, хотя они существуют только как формы нашего сознания. Эти формы бесконечны, и они обеспечивают объединение наших индивидуальных восприятий. Синтез порождает понимание, вызванное открытием новизны.

В период предромантизма кардинально изменилось отношение к природе, что отразилось в философии, религии, политической теории и эстетике. С одной стороны, для христианина Природа — воплощение Божьей благодати и любви. Земля находится в центре мироздания, являет собой главную цель при сотворении мира. С другой стороны, христианская доктрина понимает мир как «падшее создание», результат грехопадения самого человека. Более того, мир может подойти к концу в любое время, и поэтому предназначение человека — приготовиться к следующей жизни. Природа в таком случае — только фон, переходный этап к духовному возрождению. Для древних языческих народов человек был частью природы, для христиан он находится вне природы. В XVIII столетии идея природы стала доминирующей в философии и культуре. С ней пришли проблемы естественного и искусственного, примитива и цивилизации, естественного человека и человека, живущего в обществе. Франция размышляла об этих проблемах больше других стран. Именно французские философы и эстетики Д. Дидро и Ж. Ж. Рус-

со отметили эволюцию образов природы в современной литературе на примере горных пейзажей, садов и парков в художественных произведениях второй половины XVIII в. Дикая красота и «окультуренная природа» становятся главной оппозицией при характеристике чувствительности. Увлечение живописцев штормовым морем и пиками гор можно объяснить переменами во вкусе и типе чувствительности. Возвышенное приходит на смену прекрасному.

Огромную роль сыграли здесь «Ночные мысли» Э. Юнга (1745) и «Радости от воображения» М. Эйкенсайда (1744), а также «кладбищенская» поэзия 1740-х гг. «Радости от воображения» появились одновременно с эссе Д. Юма «О вкусе» и отразили существенные сдвиги в эстетической мысли, сказавшиеся в поэзии ночи и могил. Понятие прекрасного теряет универсальный характер, становится относительным сразу после установления моды на чувствительность. «Тысячи сентиментов, возникающих от одних и тех же предметов, — писал Д. Юм, — правильны, потому что ни один из них не представляет того, что есть сам предмет. Он только знаменует определенный компромисс или отношения между предметом и органом или свойствами разума, и если бы не было такого компромисса, то не существовало бы и сентимента. Красота не существует в предметах сама по себе. Она существует только в сознании. И каждое сознание представляет красоту посвоему»¹. Отсюда и новое понимание воображения. Оно необходимо, полагал Т. Гоббс, не только для обнаружения новизны, но и для стимулирования внутреннего видения, обогащающего представления о прекрасном. Понятие возвышенного тоже интерпретируется теперь по-иному. В «Радостях от воображения» утверждается, что источник возвышенного — не Библия (как во времена Д. Мильтона), а природа, вызывающая у человека страх, благоговение, восхищение и желание преклоняться перед ее величием. «Ночные мысли» вызваны чувствами, уже пережитыми, а не переживаемыми непосредственно. Они могут возникнуть в цепи ассоциативной памяти, воображения в период, когда сознание освобождается из-под власти разума, обогащается внутренними возможностями восприятия и видения, которые обеспечивают более глубокое, тонкое и полное восприятие окружающего, чем простые органы чувств.

Оригинальность поэта — в способе вызвать чувства и эмоции не созерцательного, а дидактического характера. Вымысел может активизировать работу сознания, разума, поскольку предлагает читателю или зрителю сопоставить вымышленное и реальное, оценить их достоинства и недостатки, а простая подражательность гасит энтузиазм чувств, ограничивает познание только виденным.

¹ Hume D. Of the Standart of Taste // J. Pittok The Ascedancy of Taste. — London, 1973. — P. 50.

В 1762 г. были опубликованы «Письма о рыцарстве и романтическом романе» Р. Херда, в которых автор объяснял моду на готическое, поскольку именно готическое искусство давало максимум наслаждения современному человеку. Проникая в творческую лабораторию поэта, Р. Херд различает мир поэта и мир природы. Перспективы мира природы ограничены знаниями и опытом, мир поэта уникален и необычен, потому что он содержит то, что не может и не должно проверяться опытом и сравниваться с природой. Но вместе с тем чудеса природы и человека, особенно поэта, одинаково увлекают своей загадочностью, стимулирующей интерес индивида к познанию, поиску, анализу и открытию. По мысли Р. Херда, художественная система поэзии, включающая в себя тропы, развивается по собственным законам, поэтому всякий предмет и явление могут приобрести необыкновенный и удивительный вид. Р. Херд не был профессиональным философом или теоретиком искусства, он лишь верно и доступно изложил наметившиеся в современной ему науке и эстетике новые тенденции, подготовившие приход иных по сравнению с просветительством эстетических категорий и концепций.

Новые образы природы, получившие отражение в живописи и литературе Франции и Англии, стимулировали развитие теории возвышенного. Идиллические пасторальные пейзажи либо вовсе вытеснялись зарисовками национальной природы, либо сосуществовали вместе с изображением экстатических картин штормов, ураганов, воздействующих на эмоциональное состояние человека. Д. Дидро полагал, что все, удивляющее душу, все, что оставляет чувство ужаса, ведет к возвышенному. Штиль на море уже не увлекает наблюдателя, его больше интересует шторм. Среди источников возвышенного Э. Берк называл страх, ужас, боль и сочувствие. Не употребляя термина «психология творчества», он тем не менее подразумевает это понятие, когда рассуждает о поэтических образах и картинах, воздействующих на чувства человека и требующих ответной реакции. В качестве антитезы им он предлагает понятия, возникающие при назывании предметов, определяющие лишь идею предмета, но не эмоциональное к нему отношение. Э. Берк полагал, что влияние разума на наши страсти не так обширно, как обычно считается.

В Англии предромантизм как система и феномен культуры был связан с активизацией духовной деятельности кельтских частей страны — Шотландии и Уэльса. Интерес к истории культуры отразился в таких явлениях, как Шотландское и Кельтское возрождение. Шотландское возрождение было более философичным и занималось разработкой проблем имитации, гения, вкуса, критики и языка (А. Джерард, лорд Кеймз). Кельтское возрождение преследовало более практические цели и реализовалось преимущественно в собирании фольклорных источников, народной поэзии.

В Кельтском возрождении XVIII в. можно выделить три периода. Первый (1750—1760-е гг.) ознаменовался появлением «Барда» Т. Грея и «Песен Оссиана» Д. Макферсона, затмивших своей славой казавшиеся на первый взгляд скромными произведения Т. Грея. Второй (1770—1780-е гг.) связан с творчеством целого ряда драматургов, использовавших сюжетные мотивы Т. Грея и «Оссиана» Д. Макферсона, а также с первыми серьезными научными обработками музыкальных и поэтических памятников кельтских частей Великобритании. Третий (1790-е гг.) совпадает с господством готического романа в литературе предромантизма и отличается от предыдущих периодов преобладанием подражательных произведений с усилившейся тенденцией к заимствованию из кельтской поэзии и драматургии Т. Грея.

Интерес к народному творчеству был распространен и в Германии — там он был связан с культивированием национальной идеи, формированием национального языка и особым вниманием к проблемам творческого сознания и индивидуальности. Именно в Германии родилась идея всемирной литературы (И. В. Гете), рано наметились пути исследования сознания и категории возвышенного. Философские основы предромантической литературы заложены в раннем эссе И. Канта «Мечты духовидца». В нем содержатся две главы, в которых обосновывается взаимодействие между духовным, или интеллектуальным, миром и материальным. Духовный мир безграничен, он выше материального, но ниже универсального духа, или Бога. Смерть является не концом, а продолжением нашей духовной жизни и раскрытием нашей моральной сущности. Поэты используют символы и персонификации, чтобы помочь нам осознать духовный и моральный мир, но особо одаренные личности могут видеть непосредственно духов. Нет способа отличить истинных духов от порожденных фантазией. Ясновидцы, по крайней мере, знают, что их видения не имеют вечного существования в материальном мире, в то время как видящие привидения приписывают своим видениям вечную реальность. Духи не способны материализоваться, поэтому у нас нет знания о них. Философская доктрина духовных существ определяет границы нашего видения и убеждает нас, что различные проявления жизни в природе и ее законы дарованы нам, чтобы познать их, но принцип этой жизни, т. е. духовной природы, которой мы не знаем, но предполагаем, никогда не будет познан.

Кант интерпретирует духов как невидимую границу существования. Он развивает концепцию относительного идеала, критикует Век Разума и добавляет вторую категорию — сознание (*Consciousness*). Сознание гарантирует без утраты свободы трансцендентальную целостность апперцепции. Кант, по сути, открывает новую эру в философии и эстетике — новые возможности формы и выражения. И. Кант обогащает сухой академический язык

новыми понятиями, не всегда знакомыми обычному человеку, с той же целью, что Д. Томсон и Т. Грей оживляют старые метафоры. Терминология, употребляемая И. Кантом: идея и идеал, трансцендент и трансцендентальный, аксиомы и ожидания, аналогии и постулаты, синтез апперцепций, репродукция, узнавание, амфиболи, паралогизмы, антиномии, не говоря уже о эвтаназии чистого разума — все это наводит на мысль, что век разума сошел с ума и исчерпал свою ученость каскадом абстрактных выражений. С одной стороны, И. Кант объясняет это тем, что подобные понятия отражают замкнутость определенных интеллектуальных групп, связанных университетскими школами; с другой стороны, он видит необходимость общественной реакции, соответствующей высокому уровню знания. Однако подобное выступление явно контрастирует с тем серьезным акцентом, который моральная философия ставит на индивидуальности. Философ исследовал сознание на той языковой стадии, когда индивид освободился, чтобы узаконить свой собственный стиль.

Вторая половина XVIII столетия отмечена доминированием чувствительности, которая нуждается в другом языке, в другой стилистике и образных средствах. Чувствительность связана с культом чувства. Традиция сентиментальной морали начинается, по крайней мере, с Э. Шефтсбери. В его сочинениях 1760—1770-х гг. чувство не продуктивно, но динамично, реактивно по характеру, сентимент компенсирует недостатки сенсации. Разум безмолвствует, но и чувство не всегда способно выразить себя, не повредив целостности индивидуальности.

Ж. Ж. Руссо находит выход в отторжении человека от общества, в приближении к природе и постижении ее естественности и гармонии, в проникновении в ритм жизни простой и бесхитростной. Это спасение от легкого помешательства, которое грозит сверхчувствительной натуре, но это и отторжение от социальных связей и превалирование индивидуалистической экстравагантности, свойственной одиноким мечтателям. «Новая Элоиза», «Эмиль», «Прогулки одинокого мечтателя» — известные художественные коды, с помощью которых Ж. Ж. Руссо стремится найти наиболее адекватные формы выражения своего способа познания — сначала чувствования, потом размышления.

Критика чистого разума И. Канта заменяется критикой чистого чувства, которая формулируется на страницах художественных и философских сочинений великого гражданина Женевы.

Предромантизм в Европе помимо специфически национальных черт обладает тенденцией составить из разрозненных мозаичных элементов и картин единое целое — систему воззрений в эпоху, которая находится между Просвещением и романтизмом и отражает сложную систему взаимоотношений разума и чувства в человеческом сознании.

I. СВОЕОБРАЗИЕ ЭСТЕТИКИ АНГЛИЙСКОГО ПРЕДРОМАНТИЗМА

Философские основы эстетики английского предромантизма. Основные категории и понятия, динамика развития

Эстетика английского предромантизма складывалась под большим влиянием философии Просвещения, где огромную роль играли идеи Д. Юма, Т. Гоббса и Д. Локка. Эстетика как самостоятельная наука возникла в середине XVIII столетия. В философии происходили серьезные изменения в связи с воздействием естественных наук, которые определили естественно-научный характер философствования в целом.

«Трактат о человеческой природе» (1739—1740) Д. Юма был первой работой, в которой он целенаправленно выстраивал систему воззрений по образцу некоторых разделов натурфилософии. Трактат состоит из трех частей: первая — «О познании», вторая — «Об аффектах», третья — «О морали». Он имеет подзаголовок «Попытка применить основанный на опыте метод рассуждения к моральным предметам». Согласившись с тем, что, изучая человеческую природу, следует оперировать принципами точных наук, Д. Юм предложил объяснить процесс мышления и возникновения идей. Критикуя рационализм и естественную теологию, Д. Юм начинает с проблемы познания. Здесь большая роль отводится восприятию, которое существует в двух видах — впечатлении и идеях. Идеи более тусклы по сравнению с интенсивными впечатлениями. Анализируя механизм познания, Д. Юм останавливается на привычке как руководителе жизни и вере, причем вера как яркое представление обусловлена привычкой.

К новациям Д. Юма следует отнести и учение о причинности с выделением трех условий существования — пространственно-временная соотнесенность, первичность во времени и нерасторжимость причины и действия.

Особенностью философских построений Д. Юма является не только логичность и системность, но и критичность по отношению к генезису философии. «Я не могу проявлять интерес к тому, чтобы ознакомиться с принципами морального добра и зла, с природой и основами государственной власти, с причиной всех тех аффектов и склонностей, которые влияют на меня и властвуют надо мной. Меня беспокоит мысль о том, что я одобряю одно

и осуждаю другое, называю одну вещь прекрасной, а другую — безобразной, сужу об истине и лжи, о разуме и безрассудстве, не зная, какими принципами при этом руководствуюсь. Меня тревожит состояние всего ученого мира, который так прискорбно невежествен во всех этих вопросах. Я чувствую в себе зарождение честолюбивого желания способствовать просвещению человечества и приобрести имя при помощи своих изобретений и открытий. Вот каково происхождение моей философии»¹. Юм причислял себя к сторонникам теории морального чувства, т. е. полагал, что моральные различия определяются не разумом, а чувством.

Важным для Д. Юма является также ассоциативный механизм и его составляющие. В системе философа отведено место и политической теории, что наиболее актуально в переходные периоды, когда особенно значимы стабильность и безопасность человека и общества. Справедливость основана на соблюдении трех правил, которые соотносятся с естественными законами, изобретенными людьми. «Благодаря объединению сил увеличивается наша трудоспособность, благодаря разделению труда у нас развивается умение работать, а благодаря взаимопомощи мы меньше зависим от превратностей судьбы и случайности. Выгода общественного устройства и состоит именно в этом приумножении силы, умения и безопасности»².

Знание природы человека и автономизация чувства были предметами полемики Д. Юма с Т. Гоббсом и Д. Локком. Последнее обстоятельство свидетельствовало о специфике шотландского Просвещения, поскольку Д. Юм был шотландцем, получившим образование в Северных Афинах — Эдинбурге.

Уже в 20-х годах XVIII в. и даже несколько раньше отдельные черты образа жизни, вкуса, моды (в архитектуре, в садово-парковом строительстве, в ранней сентиментальной поэзии Д. Томсона и У. Коллинза, в переписке властителей дум эпохи А. Поупа, Г. Уолпола, в журналах Д. Аддисона и Д. Стиля) начинают расходиться с логикой эпохи Просвещения.

Интерес к культуре и литературе Средневековья явился выражением антибуржуазных настроений, аристократической тоски по веку твердо установившейся иерархии, веры, по моральному кодексу чести, верности и доблести рыцарства, борьбы со здравым смыслом. Возрождение памятников старины в кельтских частях Великобритании, интерес к сокровищнице фольклора открывший неукротимую народную стихию, стали выражением возросшей жажды национального самоутверждения и самосознания. Фантазии и вымыслы рождались на рационалистической основе, ибо они создавались воображением, особым качеством разума,

¹ Юм Д. Тракат о человеческой природе: В 2 т. — М., 1995. — Т. 1. — С. 366—367.

² Там же. — М., 1995. — Т. 2. — С. 247.

расширившим знания человека о мире и Вселенной. Они возникали как антитеза чрезмерному рационализму и вере в универсальное, неизменное, раз и навсегда установленное. Насаждение эстетической категории вкуса к прекрасному и гармоничному, а также к величественному, внушающему страх и трепет, сопровождалось утопически-плебейскими, не реализованными в революции устремлениями просветителей, увидевших границы разумного и желающих невозможного, не совместимого с обыденной прозаичностью, чрезмерной дегуманизацией, обесцениванием не только товара, но и личности.

Начало колониальной экспансии, проникновение англичан в экзотические страны не только способствовало расширению кругозора, но и привносило в европейский опыт частицы незнакомого, трудно постижимого. Восточная мудрость и философия разбивали просветительский универсализм, создавая предлог для сравнения и познания национального и чужого.

В самой природе научной революции и промышленного переворота содержались одновременно преклонение перед человеческим разумом и намек на его бессилие, утверждение бесперспективности всяких запретов и культивирование божественного приоритета. Безграничное укладывалось в лимитированное, ограниченное узкими рамками полезности и здравого смысла, но вместе с тем и выходило за его пределы, рождая самые невероятные, причудливые формы этого постепенно разрастающегося антагонизма между реальным и желаемым.

Политические тенденции просветительской идеологии не могли питаться только свершившимся, имевшим место, состоявшимся — они должны были намекать на будущее. Это будущее давало о себе знать в дерзновенных замыслах просветителей об обществе справедливости и счастья, в сложных исканиях масонов и приверженцев самой распространенной в послереволюционной Англии «религии сердца» — *методизма*. Возрождение интереса к далекому Средневековью не означало возврата к старым патриархальным формам общественного мышления, хотя некоторые художественные образы той эпохи можно было использовать в новых условиях.

Прежний сентиментализм, развивающийся в рамках Просвещения, хотя и воспевал высоконравственные качества простых людей, не испорченных светом и воспитанием, но показывал характеры, существующие вне среды и породивших их обстоятельств. Они были вполне автономны и являли собой четкую и объяснимую систему реакций и взаимодействий с внешней средой.

В предромантическую эпоху отношения между героем и средой усложнились. Писатели стали акцентировать внимание на обстоятельствах, обусловивших те или иные черты характера героя, при-

чем в системе мотивировок все чаще встречались случайные, единичные обстоятельства. Сама среда тоже стала более подвижной и изменчивой. Речь ведь идет об эпохе не установившихся, а оформляющихся, приноравливающих к стремительному бегу времени отношений, да и само общество 1760—1770-х гг. мало напоминает общество 1710—1720-х.

Личность болезненно ощутила свою раздвоенность, погрузилась в постоянную внутреннюю борьбу. Однако собственный духовный мир представлялся ей прибежищем от внешних бурь и создавал оптимальные условия для созерцания, наблюдения, анализа. Герой предромантического произведения открывает притягательные свойства познания мира через себя.

У героя предромантического этапа осознание собственного могущества и значимости реализуется в мире возможного и желаемого (отсюда большая роль сновидений и мечтаний в предромантической прозе), а также в борьбе с препятствиями, стоящими на пути достижения справедливости и истины для себя и близких (в готическом романе), или путем противопоставления своих нравственно-этических и социальных критериев обществу (в якобинском романе).

Герои готических романов (Мельмот, Чудовище) при всей положительности своих идеалов беспомощны, когда соприкасаются с большим миром непредвиденного и непредсказуемого. Персонажи же якобинского романа (Хью Тревор, Фрэнк Хенли), ближе всего подходящего к романтическому, в переходный период, несмотря на активность и способность к борьбе, не могут выйти за пределы личностных конфликтов, хотя и выдвигают свою модель социальных отношений, собственную нравственно-этическую систему, расходящуюся с существующими в обществе установлениями и кодексами.

Отстаивая просветительскую концепцию морали, согласно которой не может быть морали общественной без личностной, герои якобинского романа попадают во вневременную ситуацию, когда идеальное существует только в сознании передовых людей общества, не реализуясь в действительности.

Культ Средневековья и готики, насаждавшийся в аристократической среде (Г. Уолпол, У. Бекфорд), был не просто антиподом «буржуазному выскочке», он напоминал о старых традициях и поддерживался благодаря открытиям англичан в археологии, истории, географическим и этнографическим экспедициям. Точно так же, как осознание индивидом своего места в истории, в судьбе своей нации, признание последовательности исторического процесса, где каждое звено необходимо, изучение памятников старины и фольклора опиралось на конкретные достижения эстетической мысли. Насаждению нового вкуса и возведению его в ранг общественного стандарта способствовали деятельность

общества антиквариетов, созданного в 1751 г., и текстологические исследования письменности кельтов.

Воссоздание старых поэтических жанров (баллад, сонетов), использование белого стиха, спенсеровых стансов связаны с воскрешением собственной истории, культурных традиций прошлого. В поэзии национального Возрождения англичан XVIII в. привлекали малые жанровые формы как наиболее тонко отражающие всю прихотливую и сложную игру чувств, эмоций, настроения индивида, разыгравшуюся стихию его воображения.

Вера в инстинктивное влечение человека к добру связана в период предромантизма, как и в эпоху Возрождения, с прогрессивными тенденциями, поставившими человека на авансцену истории и бесконечного усовершенствования. Несомненно, идеи Э.Шефтсбери (1671—1713) сыграли положительную роль в распространении идеи просветителей о том, что человек — существо, стремящееся к общению с себе подобными и к самопожертвованию, существо высоконравственное и благородное, которому претит все безобразное и уродливое. Отсюда относительно высокая моральная и религиозная ценность сочувствия, сострадания (школа чувствительности в поэзии, использовавшая определенную лексику и образность, особыми качествами отмеченный пейзаж).

Сосредоточенность на индивиде открывала новые возможности для связей естественного и искусственного, природы и общества, примитивной культуры и цивилизации. Инициатива героя рассматривалась в широком контексте как обнаружение его многочисленных не выявленных способностей и качеств, превратившихся в период господства здравого смысла в нечто подчиненное, несамостоятельное. Вот почему герой предромантической прозы (готического романа, например) уже в экспозиции сталкивается с несправедливостью, которую сразу пытается устранить, проявляя свои положительные качества и незаурядные способности, которые в других случаях, вероятно, и не сказались бы.

Особо отметим тот факт, что очень быстро развивался язык, и семантика слов обогащалась за счет появления новых значений. Так было с *сентиментальностью*, так произошло с *чувствительностью*, с разными терминами, обозначающими *разум*, *разумение*, *понимание*. Нравственно-религиозные суждения были неотъемлемой частью мировидения, и они способствовали установлению более близких контактов с природой, когда «прокладывалась дорога из Греции в Англию», т. е. переоценивалось значение античности как модели и канона для подражания и формировался новый вкус к национальному, естественному, природному. Прогулки одинокого мечтателя создавали энергетическое поле для восприятия того, что познается и прочувствуется. Здравый смысл и эмпиризм подсказывали англичанину уповать на конт-

роль разума, но сфера чувства неукротимо обогащалась все новыми и новыми открытиями.

Живописное в период перехода к категории *возвышенного* означало нечто большее, чем то, что под ним понимается сейчас. Слово «живописный» связано по своему происхождению с живописью. Но в предромантическую эпоху «живописное» означало изображение ландшафта, ограниченное рамками картины, и поэтому в готическом романе оно ассоциировалось с ограниченным, узким видением (из окна замка), что могло воздействовать на развитие сюжета и восприятие событий.

Живописность в английской сентиментальной поэзии 1720—1740-х гг., акцентирование внимания на естественности, гармоничности в природном ландшафте сочетались с научно систематизированным, детальным воспроизведением основных компонентов природы и Вселенной, увиденных как бы через увеличительное стекло, и осознанием места человека в мироздании. Сенсация открытия живописности усиливалась особым состоянием души. Господствующим в этот период было настроение грусти, *меланхолии*. Элегические темы смерти, общения с душами умерших, тоски по утраченному близким, нашедшие в 1740-х гг. отражение в «кладбищенской» лирике Т. Грея, Р. Блэра, Д. Моллета, а еще раньше в пейзажной лирике Д. Томсона и У. Коллинза, соответствовали характеру садово-паркового искусства начала XVIII в., заимствовавшего некоторые черты восточного колорита (пейзажный парк, внушающий либо страх, либо восхищение, либо удовольствие), в частности английского садово-паркового строительства, подчеркивающего меланхолически неяркие краски национального ландшафта.

Англичане тосковали по дикой природе. Когда человек воевал с природой, он не обращал внимания на ее красоты. Когда же он победил ее, ему наскучил вид образцовых парков и искусственных садов. Сохранение природных уголков стало особой заботой жителей Англии, поэтому даже пастбища для скота обсаживались живыми изгородями. Поля, «окруженные каймою ежевики и боярышника, обсаженные высокими вязами, и новые насаждения дуба и бука прекрасно заменяли открытые поля, вересковые степи и густой кустарник прежних дней»¹.

Подчеркивание естественности, гармоничности, приятности в природных ландшафтах привело к растущему восхищению природой, понимаемой более широко и разнообразно. Появился интерес к горной местности, к морскому побережью. Величественные панорамы гор, плавная протяженность Озерного края, мрачные ущелья и фьорды Скандинавии воспринимались с заметным восхищением, грустью.

¹ Тревельян Д.М. Социальная история Англии. — М., 1959. — С. 414.

Вернуться к первозданному облику природы англичанам, несомненно, помогла их пейзажная живопись. Высоко ценились акварели Т. Гёртена (1775—1802) и Д. М. Тернера (1775—1851), появилась нориджская школа: Д. Кром (1768—1821), Д. Котман (1782—1842), Д. Констебл (1756—1823), Т. Гейнсборо (1727—1788), Д. Морланд (1763—1804), Р. Уилсон (1714—1784), Д. Стаббз (1724—1806), Д. Ребурн (1756—1823). Восхищение англичан естественными красотами природы заметно не только в живописи, но и в литературе.

Взамен универсализма и гармонии последовательных поклонников классического искусства предлагалось самобытное, оригинальное, дисгармоничное, которое объявлялось одинаково достойным изображения в искусстве, боровшемся с подражательностью. Эти новые качества рождали у человека соответствующие эмоции и настроения. Так, *ужасное* могло поражать своей грандиозностью (например, ураган, шторм на море), вызывать не только страх, но и восхищение силами и могуществом природы. А интенсификация чувства приводила к активности мышления, стремлению увидеть новое в обычном. Состояние неудовлетворенности, отсутствие покоя и самоуспокоения, уводившие современного англичанина от слишком размеренного, упорядоченного и прагматического образа жизни, *неясное томление по прекрасному* (как внушал своим соотечественникам Э. Шефтсбери) требовали материального воплощения в организации быта и пропаганде определенного образа жизни, хотя бы на короткое время противостоящих благопристойности и рутине каждодневного существования. Симметрия правильных линий, универсальность организованных структур утомляли глаз. Причудливые арки, руины старинных монастырей и аббатств привносили чувство новизны в устоявшееся и надоевшее, к тому же руины символизировали господство хаоса над порядком, дисбаланс разума и чувства и напоминали о быстротечности и тленности даже самых разумных установлений, бросали вызов здравому смыслу как панацее от всех бед. Культ готического стиля в архитектуре продержался в Англии почти столетие.

Возрождение интереса к переводам и подражаниям древним, особенно к скандинавской литературе (ведь датчане некоторое время находились в Англии), кельтской поэзии, исключительное внимание к северным культурным регионам началось в Англии уже в 1720-х гг. (поэма Д. Томсона «Времена года»), но тогда оно носило еще случайный характер. В национальном стали видеть источник оригинального, неповторимого, а значит, достойного внимания. В 1760—1770-х гг. появились «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона, поэма «Нисхождение Одина» Т. Грея, «Пять произведений рунической поэзии» и «Северные древности» Т. Перси.

Готический роман утверждал торжество шефтсберийских и бэконовских идей о человеке, способном различать добро и зло

и понимающем моральную значимость искусства, и вполне мог устраивать поднявшегося на определенную ступень культурного развития читателя, получившего возможность и просвещения, и образования, ибо роман этот говорил о несовершенствах и варварстве давно прошедших времен и не всегда вызывал в его (читателя) сознании ассоциации с современностью, и, следовательно, мог только укреплять его веру в существующую общественную систему как превосходящую все остальные. Возвращение к эпохам крестовых походов, великого переселения народов, ожесточенных битв и сражений могло лишь натолкнуть англичанина XVIII в. на мысль о необходимости изучать чужеземный опыт, поскольку в этом нуждалась страна, вступившая на путь колониальной экспансии.

Достижения сентиментализма, открывшие перспективы в материализации идеалов нравственного равенства и справедливости, опирались на казавшиеся заманчивыми возможности человеческого чувства и воображения, не только способствующие познанию действительности, но и стимулирующие потребности индивида всегда видеть перед собой желаемое и неосуществленное. Просвещение было в Англии неоднородным и противоречивым и развивалось в различных частях страны по-разному. Но объединяет этот период пафос открытий нового в природе и человеке, разочарование в перспективах царства разума, тяготение к таким формам познания и освоения действительности, которые опирались на чувство, воображение, домысливание в категориях знакомого, незнакомого и неизведанного, а потому более привлекательного.

Диалектика социального и духовного, противоречивость и непоследовательность выражения этого исторически переходного периода особенно сказывается в характере эстетических учений.

Новая эстетическая теория

Главной особенностью переходного этапа явилось отражение изменений вкуса, новых интересов и новых увлечений в эстетической теории, которая развивалась чрезвычайно интенсивно и была тесно связана с современной художественной практикой.

В период господства классицистического вкуса и описательной подражательной поэзии Д.Аддисон, по существу, продолжил мысль Т.Гоббса об оригинальности и новизне, увидев у современных писателей тенденцию к «неправильной фантазии». В «Spectator» он даже назвал их готическими. «Я смотрю на этих писателей, — замечал Д.Аддисон, — как на гóтов в поэзии, которые, подобно архитекторам, не в состоянии были прийти к простоте греков и римлян, а изменили эту простоту неправиль-

ной фантазией так, что вкус большинства английских поэтов, так же, как и читателей, исключительно готический»¹.

Однако сентиментальные настроения и выработанные стереотипы сознания и восприимчивости не были еще узаконены в художественной практике и проявлялись крайне непоследовательно.

Непоследовательность проявления концепции воображения в том, что и Д. Юм, и М. Эйкенсайд утверждают вредность воображения, если в своих отклонениях от правды оно не контролируется разумом. Как видно из практики «ночной школы поэтов», функции воображения значительно расширяются и подправляются новыми аргументами в его пользу.

Категории вкуса, гения, превосходного в эстетике братьев Д. и Т. Уортонов. Подробно разрабатывали поэтику современного искусства братья Т. и Д. Уортоны. Они продолжили мысли, высказанные в 1740-х гг. предшественниками, освободив их от излишней рационалистичности и непоследовательности.

В работах Д. и Т. Уортонов категории *вкуса, гения, превосходного, живописного и пафоса* выражены более последовательно, чем у М. Эйкенсайда. Д. Уортон настаивал на первостепенной важности чувств в восприятии истинной поэзии. Т. Уортона интересовал генезис поэзии. Заслуги братьев Уортонов неоценимы для переходного периода, когда понятие вкуса не только складывалось под влиянием истории, но и корректировалось.

«Наблюдения над “Королевой фей”» (1754) Т. Уортона — веха в истории критики. Это первая серьезная попытка исследовать литературный и социальный контексты произведения.

Т. Уортон не ограничивает проблему современной поэзии лишь вопросами, касающимися классицизма и А. Поупа, а пытается воспользоваться богатым фактографическим материалом, чтобы понять сущность истинной поэзии. Его больше всего интересует английская поэзия, начало которой он видит в свободном переложении старых моделей и образов, достигшем наивысшего расцвета в творчестве У. Шекспира, Д. Мильтона, Э. Спенсера.

Понятие вкуса Т. Уортон соотносит с развитием принципов воображения, способствующего возникновению чувств новизны, гармонии, смешного и добродетельного. Разумеется, новый способ видения, чувствования и оценки основан на восприимчивости каждого индивида. Но перенесение акцента с общепринятого на индивидуальное симптоматично. Оно вызвано ростом нестабильности, обеспокоенности индивида, что наблюдалось в период господства исторического релятивизма, сопровождавшегося усложнением индивидуальной и социальной психологии и ее взаимоотношений с историей.

¹ Spectator. — 1711. — № 62. — P. 50.

Эссе Д. Уортона «О гении и творчестве Поупа» (1756—1782) явилось откликом на дидактическую и сатирическую поэзию великого классициста. Д. Уортон утверждал, что природа и страсти могут быть выражением индивидуальных чувств — уже это само служит гарантией оригинальности.

Теория имитации и оригинала по Э. Юнгу. Следующим этапом в развитии эстетической мысли, отражающей общее движение поэзии от описательной, подражательной к оригинальной, наполненной воображением, было утверждение Э. Юнга о различии и преимуществах искусства перед природой. В письме к С. Ричардсону (1759) Э. Юнг развивает свою теорию имитации и оригинала. По его мнению, имитаторы предлагают нам нечто вроде дубликатов того, что мы имеем. Копирование дает лишь внешнее сходство с оригиналом. «Подражает Гомеру не тот, кто имитирует божественную “Илиаду”, а кто использует такой же метод, чтобы сделать свое произведение великим»¹. Э. Юнг увидел в имитации много отрицательных последствий. Имитация лишает природу своеобразия. «Только природа приводит нас в мир оригиналов»², — писал Э. Юнг. Заслугой поэта было то, что он нашел источник оригинальности произведения и поставил вопрос об использовании известных тем и сюжетов в драматургии.

Э. Юнг ввел понятие «органическое происхождение» произведения, что помогло ему отличить истинного гения от имитатора. Оригинальное произведение, по мысли Э. Юнга, органического происхождения; оно вырастает из жизненного корня гения, именно вырастает, а не создается. В противоположность ему «имитация часто является своего рода мануфактурой, приводимой в движение искусством и трудом и использующей чужие материалы»³. У Д. и Т. Уортонов и Э. Юнга возникает сходное представление об истинной поэзии как источнике удовольствия и красоты, способствующем разъяснению человеческого опыта и обогащающем чувствительность, что было существенно для отделения описательной поэзии от дидактической и сопоставления «правильного» вкуса с восприимчивостью к прекрасному и патетическому.

Поскольку иллюзия и фантазия становились полноправными объектами изображения, их функции в поэзии расширились по сравнению с периодом рыцарской литературы. Теперь они обращены к другому времени, к другому читателю. Фантазия и воображение отражали иную ступень общественного сознания, а главное, были вызваны необходимостью перейти границы здравого смысла, разума, обратиться к неиспользованным человеческим возможностям в познании окружающего мира. Открытие знако-

¹ Young E. Essay on Genius. — London, 1831. — P. 366.

² Ibid.

³ Ibid.

мого заново, подчеркивание нового, оригинального стало возможным, когда воображение активно воздействовало на мир чувств, освобождая внутреннюю энергию, способную не только вызывать реакции на окружающее, но и познавать его. Вера в сверхъестественное, в чудеса, фей и волшебников в Средние века объяснялась суевериями и необразованностью общества. Фантастические образы были естественны, ибо они подсказаны природой, вышли из нее, точнее, из представления о ней, утвердившемся в примитивном сознании.

В XVIII в. обращение к эпохе варварства обусловлено определенными причинами. Поэтическая истина возникала не только из того, что существовало и что охватывал разум, но и из того, чего он представить не мог. За него это делало воображение. Поэт не всегда рассчитывал на проверку опытом, он полагался и на нечто, по словам Т. Гоббса, «выходящее за действительные рамки натуры и лежащее на границе ее представимых возможностей»¹.

Возникла необходимость сопоставить старую поэзию и новую, чтобы увидеть эволюцию поэтической истины, вкуса, возможностей человеческой природы и природы вообще. Рыцарская поэзия, старинный героический эпос, готическая архитектура оправдываются деятелями XVIII в. с позиций историзма, но историзма своеобразного, сочетавшего глубокие пророческие мысли с наивными рассуждениями об абстрактном романтизме, под которым подразумевалось нечто притягательное, но давно канувшее в вечность.

Идеал прекрасного и возвышенного в работах Р. Херда. В 1762 г. были опубликованы «Письма о рыцарстве и романтическом романе» Р. Херда. Характеризуя рыцарство, Р. Херд выделяет страсть к войне, дух предпринимательства, честь рыцаря, награду за подвиги, великолепие экипировки — все то, что вызывает представление о силе, галантности, мужестве сынов Марса. Р. Херд полагал, что рыцарский кодекс — часть феодальной системы, его породившей, поэтому он должен исчезнуть вместе с ней. Грядущие поколения будут воспринимать рыцарские времена, окутав их дымкой романтизма и загадочной привлекательности.

В своих «Письмах...» Р. Херд объективно говорит о возрастающем престиже среднего класса во второй четверти XVIII в., что, естественно, сказалось и на увлечении *готическим*, и на рыцарских романах.

В период популярности готического романа Р. Херд одним из первых объяснил причины обращения к этому жанру, который отвечал духу времени, утверждая позитивные стороны жизни и положительные качества человека, возбуждая жажду нового, необычного, способствуя более глубокому познанию окружающего мира. В готическом произведении Р. Херд увидел контрастное изо-

¹ Зарубежные писатели о литературе и искусстве. — М., 1980. — С. 130.

бражение насилия, мести, убийства и вневременных принципов любви, дружбы, взаимопонимания. Само наличие подобной антитезы дает пищу для сравнения, а значит, и для воображения. Каждый век имеет свои законы искусства, свое представление о красоте. Следовательно, Р. Херд проложил дорогу к романтической концепции искусства, выдвинувшей определенный исторически обусловленный идеал красоты.

При характеристике «романтического» романа (romance) Р. Херд исходил из нравственных, воспитательных функций литературы. Разнообразие картин, по мысли Р. Херда, одинаково приятно и читателю, и писателю, ибо в такой разнообразии есть и новизна, и оригинальность. Не преувеличивая значения жанра, Р. Херд полагал, что популярная форма изложения может быть и далека от разумного изображения, однако она способствует воображению, активизирует ум, вызывая сравнения. Он был склонен видеть в романсе и необходимые для верующего качества. Интерпретируя черты «романтического» романа, он различает сказочные фантастические элементы у древних и современных авторов.

Заслуживает внимания и то, что в «Письмах о рыцарстве и романтическом романе» фигурирует хотя и в очень незрелой, но уже в определившейся форме категория историзма в применении к термину «прекрасное». Р. Херд пишет, что, подходя к готической архитектуре с греческими критериями красоты, специалист не найдет в ней ничего, кроме безобразия. Но готическая архитектура имеет собственные правила и законы, свои достоинства. Вопрос не в том, какая из двух архитектур (греческая или готическая) соответствует требованиям истинного и простейшего вкуса, а в том, есть ли в ней чувство формы.

«Королева фей» Э. Спенсера, по мнению Р. Херда, эпическая, или повествовательная поэма, основана на идеях готической эпохи, поэтому ее нужно рассматривать не по классическим принципам. Р. Херд видит различие между классическим и романтическим в построении сюжета: «Это действительно не классическое единство, которое заключается в представлении одного целостного действия. Но это единство другого рода — единство, вытекающее из того, что несколько соотнесенных действий ведут к одной общей цели. Другими словами, это единство замысла, а не единство действия»¹.

Говоря о функциях и задачах поэзии, Р. Херд подробно останавливается на особенностях воображения. Поэты, утверждает критик, по профессии лжецы, но они хотят, чтобы в их ложь поверили. Читателю приятно, когда его заставят поверить в существование таких вещей, каких разум не может оправдать.

¹ Херд Р. Письма о рыцарстве и романтическом романе // Зарубежные писатели о литературе и искусстве. — М., 1980. — С. 129.

Эссеистическая манера позволила Р.Херду затронуть важные вопросы, изложив их предельно ясно и просто. Так, говоря о критике, он упомянул о сложности ситуации, которую создала необыкновенная путаница терминов. Поэту рекомендуется следовать природе, а под природой разумеется известное и приятное, доступное опыту, поэт же имеет собственный мир, где можно обойтись без опыта — там царствует воображение: «И оттого в мире поэта все чудесно и необычайно — но в каком-то смысле не противоестественно, ибо представление, которое можно легко составить о волшебных и чудотворных свойствах природы, вполне согласуется с содержанием этого мира»¹. В произведениях, обращенных к сердцу читателя не через воображение, а через страсть, «свобода преступить природу бесконечно ограничена», и поэтическая истина по точности может быть подобной исторической.

Следующее значительное произведение Р.Херда — эссе «Об идее универсальности поэзии» (1766). Под «универсальной» поэзией Р.Херд имеет в виду поэзию, доставляющую наслаждение. Когда говорят о поэзии как об искусстве представления предметов приятными и восхитительными, то абстрагируются от понятия пользы. В остальных видах литературных произведений удовольствие подчинено пользе.

Искусство поэзии будет универсальным искусством наслаждения, если соблюдать определенные правила. Новизна и разнообразие — источники удовольствия. Использование метафорических выражений, поэтических образов, тропов и фигур приводит к более сильному воздействию на ум, к активизации воображения.

Древние, по мнению Р.Херда, добивались этой силы выражения, особенно в том, что они называли «поэмой». Гораций говорил, что «комедия вряд ли может принадлежать этой категории», ибо она отличается от чистой прозы только «точкой отсчета». Но комедия благодаря актуальности и связи с современностью также может доставить много удовольствия.

Таким образом, название *поет* приложимо к любому сочинению, конечный результат которого — давать наслаждение. В человеческом уме есть нечто прекрасное и возвышенное, что заставляет его перейти все очевидное и известное и подойти к более необычному. Это соответствует возможностям разума и восполняет способности наших душ.

Эстетические взгляды Э. Берка (категория возвышенного, взаимоотношения разума и воображения). Категория возвышенного приобретает дальнейшее развитие в труде Э. Берка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1756). Ученый, осознавший радикальный характер

¹ Херд Р. Указ. соч. — С. 131.

Французской революции, установил источники возвышенного, обратив внимание на переживания сочувствия и страха. Возвышенные предметы, по Э. Берку, огромны по своим размерам, прекрасные — сравнительно малы. Красота должна быть гладкой, отполированной, и сходные по этим свойствам предметы можно отнести к категории прекрасного. Возвышенное может быть шероховатым, неровным. Красота требует правильных линий, она не должна быть темной, неясной. Величественное, возвышенное, наоборот, бывает темным и мрачным. Красота легка и деликатна, величественное — солидно и даже массивно. Источник прекрасного и возвышенного — человеческие эмоции, одни из которых связаны с удовольствием, другие — с болью и сочувствием.

Интересно, на наш взгляд, представлена у Э. Берка проблема имитации. Он различает два уровня имитации. Первый — когда в поэзии безыскусно, почти без помощи тропов и фигур воспроизводятся обычаи и страсти людей. Второй — когда поэт, пережив определенные эмоции, обращается не к разуму, а к чувству потенциального слушателя или читателя, используя особые изобразительные средства поэзии. Слова не имеют ничего общего с теми идеями, которые представляют предметы, но они обретают дополнительную силу и значимость, когда согреваются чувствами и эмоциями поэта. Все словесные описания, как бы точны они ни были, передают весьма условно и примитивно идею предмета, который описывают. Поэтому говорящий должен выбрать наиболее яркие речевые обороты, чтобы добиться желаемой реакции слушателя.

Особое место в эстетической системе Э. Берка занимает взаимоотношение разума и воображения. Он заметил, что языки, которые обычно хвалят за совершенство, ясность, емкость и перспективность, лишены силы воображения, в то время как восточные языки и язык менее образованных людей имеют большую силу и энергию воображения. Э. Берк объясняет это тем, что малообразованные люди всего лишь наблюдатели, а не критики предметов, поэтому они больше восхищаются и удивляются увиденному, а значит, и выражаются более страстно. Это высказывание Берка можно соотнести с суждениями У. Вордсворта и С. Т. Колриджа в «Предисловии к „Лирическим балладам“».

Шотландское возрождение

Расцвет шотландской культуры в XVIII в. сопровождался усилением и ростом национального самосознания, поддерживался свободолобивым духом шотландцев и стремлением отстоять свою самобытность и самостоятельность. Аналогичные процессы, не всегда совпадающие по времени, но сходные по духу и характеру, происходили и в Ирландии. Неравномерное общественное разви-

тие Шотландии, искусственно сдерживаемое англичанами в отдельных уголках страны, наложило известный отпечаток на историко-литературный процесс, но именно в XVIII в. здесь ярче всего обозначилась диспропорция между общественным и духовным развитием народа, что, несомненно, привело к углублению межнациональных противоречий.

Среди известных ученых, философов и теоретиков Шотландского возрождения необходимо выделить А. Джерарда и Г. Хоума, лорда Кеймза.

Проблемы эстетики в работах А. Джерарда. В 1756 г. А. Джерард (1728 — 1795) выпустил «Эссе о вкусе», в котором утверждал, что «вкус берет свое начало из особых способностей разума, но эти способности не достигают истинного совершенства, если им не будет помогать истинная культура»¹. Отличительной особенностью эссе А. Джерарда является большой фактографический материал, что делает эссе серьезным исследованием, где основная мысль выражена вполне доступно и подкреплена хорошо известными доказательствами. По мнению философа, вкус состоит в развитии именно тех принципов, которые обычно называются искусством воображения. Хорошо знакомый с теориями современных ученых, А. Джерард полагал, что внутреннее, или рефлексивное, чувство человека обеспечивает его более тонкими, более совершенными перцепциями, чем те, которые доставляют ему внешние органы. Внутренние видения А. Джерард сводил к чувствам новизны, величия, красоты, подражания, гармонии, смешного и добродетельного. Эти «принципы» (термин А. Джерарда) дают импульсы разуму, заставляют его активизироваться: новый предмет начинает занимать разум.

А. Джерард часто обращался к примерам из жизни природы, чтобы читатель смог увидеть в известном новое, необычное. Так, философ полагал, что большие предметы должны производить впечатление грандиозности, особенно если они достаточно просты или составлены из частей, однако бесчисленные острова, разбросанные в океане, разрушают перспективу и уменьшают грандиозность зрелища.

Понятие «вечность» может вызвать чувства восхищения, удивления, как все, что захватывает душу и держит ее импульсы и побуждения в напряжении. Можно восхищаться силой, ловкостью, смелостью, умом, поскольку они необычны и помогают преодолевать трудности, казавшиеся непреодолимыми для тех, кто обладает меньшими способностями.

Способность разума выносить суждения при сравнении возбуждает удивление и восхищение, т. е. те самые ощущения, которые возникают при виде великого. Похожесть — важный принцип

¹ Gerard A. An Essay on Taste. — London, 1762. — P. 2.

ассоциации, при создании которой воображение связывает различные идеи и, направляя мысль от одного предмета к другому, рождает сильную тенденцию к сравнению. Конечно, в сравнении участие разума необходимо, потому что он помогает выносить суждения, но у А. Джерарда эта способность разума проявляется непоследовательно (что свойственно философии переходного периода).

При сравнении сознание активизируется, рождается особая «энергия» (термин А. Джерарда), вызывающая любопытство. Узнавание в копии отдельных черт подлинника в процессе сравнения увеличивает наше удовольствие от самого акта сопоставления. Для нас копии с великолепных оригиналов имеют очарование не из-за точности имитации, а из-за мастерства, с которым они сделаны. Характер Яго отвратителен, но мы восхищаемся мастерством У. Шекспира, создавшего этот образ. Чтобы открыть сходство копии с оригиналом и мастерство, с которым воспроизводится оригинал, требуется вмешательство разума, но не в слишком большой степени.

Здесь наиболее полно отразилось влияние идей Э. Шефтсбери, в основе эстетики которого — познание искусством внутренних законов природы. Начала эстетического чувства, по Э. Шефтсбери, заключаются в психологических свойствах человека и в его способности реализовать эти свойства в материальном мире.

Некоторые предметы по сути своей не возвышенны, но стремятся достичь этого качества. Ассоциации могут объединять различные идеи в одно целое, стимулируя возникновение аналогичных грандиозных явлений и предметов. Грандиозное архитектурное сооружение — система, в которой колонны символизируют идею силы и протяженности, а сама фактура здания передает мысль о богатстве и роскоши владельца.

Приведя пример из изобразительных искусств, А. Джерард полагает, что в живописи или в скульптуре *sublime* (возвышенное) иногда вводится искусственно, создается нарушением пропорций (у Аполлона Бельведерского слишком длинные ноги и бедра). В тех же искусствах, где материальным средством подражания является язык, возвышенное возникает из ассоциаций, потому что это единственный принцип, благодаря которому слова имеют силу и значение.

Способность наделить *sublimity* предметы, которые ею не обладают, сопоставляя их с другими, — преимущество поэтического искусства, использующего язык, ибо изобразительные искусства могут получить *sublime* только простым копированием возвышенных предметов.

Гармония и простота в архитектуре — важные качества, придающие сооружению приятный вид. Они легко входят в наше сознание, так как каждая часть дает представление о целом. Разно-

образе может до известной степени восполнить потребность в новизне. Этот переход от одного к другому активизирует ум, предоставляет ему приятное занятие. Но разнообразие не должно быть безграничным, иначе оно утомляет. Нужно его умерить, чтобы увеличить ощущение удовольствия.

Произведения в готическом стиле, украшенные многочисленными орнаментами, по мнению А. Джерарда, далеки от совершенства, потому что в них не соблюдены пропорции, они лишены простоты, но производят впечатление своей грандиозностью.

В эстетике А. Джерарда скрестились просветительские и предромантические тенденции, что сказалось в непоследовательном и не всегда логичном изложении им теории воображения. Прекрасное, тонкое, естественное, оно же у Джерарда и добродетельное, часто размывается в имитации, освещенной силой воображения, материализовавшейся в богатстве образов.

Некоторые виды поэзии у А. Джерарда рассчитаны главным образом на силу воображения и потому демонстрируют предметы, которые приятны чувствам: такова описательная поэзия. Однако только чувственных восприятий недостаточно, чтобы сформировать хороший вкус, даже если они сопровождаются весьма утонченной экспрессией. Нужны суждение, оценка — результат сопоставления оригинала с копией, и прежде всего критерий сознания, который поможет распознать истину и ложь и сравнить достоинства и качества предметов и явлений.

Понятие вкуса для А. Джерарда связано с вопросом его совершенствования и развития. Человеку свойственно стремление к совершенствованию — в этом А. Джерард согласен с Э. Шефтсбери. Хороший вкус также отличается зрелостью и совершенством. В эстетические категории А. Джерард привносит этические, что характерно для переходного периода, наметившего этот разрыв между эстетикой и этикой.

А. Джерард выдвигает условия, необходимые для улучшения вкуса. Полезность часто способствует, по его убеждению, совершенствованию реакции индивида на различение отдельных качеств и свойств. Чрезвычайно важны чувствительность, правильность, пропорциональность, т.е. свойства, имеющиеся в природе, которые помогут человеку установить с ней разумное и гармоничное общение.

В труде А. Джерарда специальная глава посвящена взаимосвязям категории вкуса и гения. Она показывает, как понимали в то время роль художника в обществе и мире. Первая и основная черта гения заключается в готовности сопоставлять различные идеи. Гениальное в искусстве означает не только оригинальность рисунка или богатство вымысла, но и умение найти подходящие способы для успешной реализации идей.

Подобно Э. Шефтсбери, А. Джерард утверждал: «Прекрасное, превосходное, приятное никогда не заключается в материи, но всегда только в искусстве и в замысле, никогда в самом теле, но всегда только в форме и силе, созидающей форму. Прекрасная форма не открывает ли вам этого и не говорит ли о красоте замысла каждый раз, когда поражает вас? Но не сам ли замысел поражает? Чем восхищаетесь вы, если не умом и не произведениями его? Ведь ум только создает формы. В чем нет ума, все, что поло и лишено ума, — ужасно, материя, лишенная формы, — это сама бесформенность, безобразие...»¹.

И вкус и гений, считал А. Джерард, вырастают из воображения. Вкус дополняет гения в авторе или актере так же, как и в критике. Критик должен не только чувствовать, но и обладать проницательностью, которая позволяет человеку полагаться на свои чувства и объяснять их другим. Нельзя отрывать от природы: истинная критика оперирует строгими философскими категориями, соединенными с самым совершенным вкусом. Природа — стандарт и архетип всех истинных правил критики.

По мнению А. Джерарда, вкус влияет на страсти и качества человека. Человек больше расположен к любви, дружбе, добрым побуждениям сердца, когда его ум смягчен очарованием музыки, живописи, поэзии. Совершенство вкуса делает человека податливым на утонченные чувства, для него возрастает эффективность морального поступка и восприимчивость к доброму. Поэтому человек с хорошим вкусом, делает вывод А. Джерард, активнее противится пороку, скорее воспринимает моральные стандарты и поддерживает в себе склонность к добру.

Удовольствия, радости вкуса не просто выводятся им из фантазии, они зависят от особого свойства воображения, присущего всем людям. Богатое воображение рождает живой и хороший вкус, который всегда сопровождается сильными и длительными страстями. Радости вкуса возникают без вмешательства разума. Аргумент против фиксации стандарта вкуса диктуется самой природой чувства. Чувства в отличие от суждений не имеют отношения к чему-то за их пределами, они не представляют никакого качества, существующего во внешнем объекте, и предполагают только некоторое сходство между тем объектом и приемом, с помощью которого он воспринимается.

Вкус отличает не только дикарей от цивилизованных наций, но и малые национальности от многочисленных. Английский вкус отмечен склонностью к нарушению пропорций и смелостью, что соответствует духу нации.

Самым замечательным в эссе А. Джерарда было замаскированное наступление на классицизм. Анализируя описательную поэзию,

¹ Gerard A. Op. cit. — P. 153.

критикуя виды искусства, имитирующие природу, автор делает довольно смелый для того времени вывод: поэт или художник не должен копировать реальность, он может воссоздавать ее, акцентируя внимание на значительном и игнорируя мелкое. Поэт не обязан при описании явлений природы воспроизводить все их качества и характеристики. Ему разрешается выбрать такие, которые могут сами создать потрясающую картину, дополнив свойствами, усиливающими красоту и значительность. В систему эстетических категорий прочно вошла категория возвышенного, что дало возможность А. Джерарду классифицировать различные чувства и страсти.

Продолжая исследование разных видов поэзии, в своем «Эссе о гении» (1766) А. Джерард анализирует ошибки драматической поэзии. Созданные драматургом персонажи, по мнению Джерарда, выражают свои страсти не так, как если бы они испытали их сами, а как если бы наблюдали их со стороны. Поэт дает не естественную репрезентацию страстей, а мастерски их описывает. Причины и следствия ассоциативны — значит, всякая идея также ассоциативна и может влиять на страсть.

Г. Хоум о связи вкуса с этическими нормами. Опираясь на положение А. Джерарда о задачах критики, Г. Хоум полагал, что настоящему знатоку изящных искусств следует обладать хорошим природным вкусом. Вкус должен быть отшлифован образованием, размышлением, опытом, существующим порядком. Придерживаясь просветительской концепции человека, приписывающей ему стремление устанавливать разумные и гармоничные связи с природой, Г. Хоум призывал пользоваться благами судьбы умеренно, подчиняться диктатам усовершенствованной природы, которая приветствует в человеке каждый, даже малый успех на пути достижения этой гармонии. Упорядоченность, разумность и умеренность способствуют не только счастью, но и шлифовке вкуса.

Как видно из этих положений, оригинальность Г. Хоума относительна и не сравнима с А. Джерардом. Заимствуя отдельные идеи Д. Локка и Т. Гоббса, он продолжил начатое А. Джерардом изучение драматической поэзии как наиболее отвечающей требованиям современности. Вот почему несколько позднее диалогизация станет одной из структурных основ романа (В. Скотт). В романах Д. Остен, М. Эджуорт и Ф. Берни диалог начнет вытеснять описание и повествование о поведении персонажей, станет средством их характеристики, очень действенным и выразительным. Драматизация нарушит эпичность повествования в романе, испытывающем потребность в ослаблении морализаторско-дидактической линии, связанной с присутствием автора.

И А. Джерард, и Г. Хоум почти одновременно пришли к важному выводу о значении драматического элемента. Разнообразие типов диалогов, изменение функций бытоописательного и эпис-

толярного романов было продиктовано теми новыми установками, которые провозглашены в эстетических эссе и трактатах 1740—1770-х гг. Представители Шотландского возрождения, целиком отталкиваясь от современности, от потребностей определенного общества, уловили наметившиеся в искусстве тенденции и обосновали их закономерность. Переосмыслив богатый опыт своих предшественников и современников — деятелей Просвещения, они использовали интересный материал разных видов искусства и, намечая пути развития литературы, не только не ограничивали ее перспективы критериями здравого смысла, но и предсказывали великие возможности, связанные с открытием новых качеств разума, направленных на эстетическое познание мира. Отразив тенденции движения поэзии от описательной и подражательной к поэзии чувств и воображения, теоретики переходного этапа подрывали основы классицистической поэтики, готовили почву для крупных преобразований, осуществленных романтиками.

Кельтское возрождение

Кельтское возрождение началось задолго до появления «Поэм Оссиана» Д. Макферсона. Первой вольной обработкой фольклорного «Оссиана» была поэма М. Комина «Оссиан в стране юности» (1750). В 1755 г. увидела свет книга швейцарского ученого Д. Малле «Датская история», которой увлекался автор «Поэм Оссиана».

Творчество Т. Грея и его значение для Кельтского возрождения. Большую роль в пропаганде кельтских памятников сыграл поэт-сентименталист Т. Грей (1716—1771). Его поэма «Бард» послужила источником вдохновения для Д. Макферсона, начавшего писать «Оссиана». Благоприятные отзывы Т. Грея о ранних вариантах макферсоновского «Оссиана» способствовали энтузиазму, с которым они впоследствии были приняты в литературных кругах, где бывал Т. Грей.

Духовная близость Т. Грея к Кельтскому возрождению признается многими современными исследователями. Но далеко не бесспорна принадлежность Т. Грея к каким-либо кружкам и группам, занимавшимся популяризацией памятников древних северных народов, прежде всего кельтов, населявших обширные области Скандинавии, а также Уэльс, Шотландию, Ирландию и массу островов близ Британии.

Известно, что Т. Грей был замечательным эрудитом, большим поклонником древней поэзии, прекрасно разбиравшимся в вопросах стихосложения. Человек исключительной принципиальности, он отказался от звания поэта-лауреата, хотя был уверен, что это будет рассматриваться не только как частный поступок, но

и как политический акт¹. Скромный и безупречный труженик, блестящий знаток древностей, архитектуры, музыки, он был великолепным собеседником, обществом и дружбой которого дорожили многие известные люди XVIII в. Совершая большое турне по Европе вместе с сыном всеильного премьер-министра Г. Уолполом, Т. Грей в течение 1739—1742 гг. сумел впитать в себя богатейшие сокровища великой культуры Германии, Франции, Италии, Швейцарии и сформулировать свое отношение к различным этапам человеческой истории и цивилизации. Встречи с аббатом Прево, К. П. Кребильоном-сыном, П. Мариво стали основой для его более тесного знакомства с литературой и культурой Франции и формирования собственных поэтических навыков, кристаллизации нового мироощущения.

Поэтическая деятельность Т. Грея началась именно после возвращения из турне по Европе, в период поэтического безвременья и безраздельного господства романа. Очень требовательный к себе, Т. Грей создал немного произведений, даже небольшие по объему стихотворения он писал с перерывами, ориентируясь на особый настрой, внутреннюю потребность, состояние духа. Однако уже в первый период его творчества (1742—1750) заметно стремление к национальным формам. Так, в «Оде весне» (1748) катрены балладной системы сочетаются с восьмислоговым рифмованным двустипием. Гибкость и неоднородность структуры стихотворения помогают ощутить растревоженность природы, весеннюю зыбкость и переменчивость красок, очертаний, размытость видения. Хотя в оде противостоят старая классицистическая и новая, чувствительная, эмоциональная тенденции, для самого Т. Грея еще не совсем ясно, по какому пути пойдет развитие поэзии. Однако первое сомнение в необходимости следовать только природе, только классицистической традиции здесь очевидно. Оно углубляется и крепнет именно в 1740-х гг., когда создается одно из гениальных творений Т. Грея «Элегия, написанная на сельском кладбище» (1751), а также не менее значительная «Ода Итонскому колледжу» (1747). В Итоне Т. Грей познакомился с Г. Уолполом, Р. Уэстом, сыном лорда-канцлера Ирландии. Эти знакомства переросли в крепкую дружбу. Смерть Р. Уэста в 1742 г. так потрясла Т. Грея, что послужила импульсом для работы над «Элегией». Печальные воспоминания пронизывают и другие произведения, опубликованные в 1748 г., «Послание коту Уолпола» и «Оду Итонскому колледжу».

В «Оде Итонскому колледжу» уже намечается движение греевской поэзии «из Греции в Англию» — от классицизма к роман-

¹ Звание поэта-лауреата Т. Грею предложили в 1757 г. после смерти известного актера и драматурга К. Сиббера. Этот титул обязывал писать стихи, посвященные коронованным особам и высокопоставленным придворным.

тизму, пока еще смутно проступающему в аллегорических образах детства, юности, зрелости. Отвлеченные, туманные метафоры вытесняются простыми человеческими чувствами, поэтически переданными в элегических, мягких, пастельных тонах. Четкое и ясное видение заменяется смешанным, размытым.

Второй период в творчестве Т. Грея — 1750-е гг. — хронологически совпадает с началом Кельтского возрождения, но поэт еще не окончательно порвал с классицизмом. Т. Грей слишком любил культуру Древней Греции, поклонялся римским образцам. Вместе с Г. Уолполом он побывал на раскопках Геркуланума и Помпеи. Поэт боготворил и архитектуру Италии, восхищаясь как современными постройками, так и творениями мастеров Ренессанса. В начале 1750-х гг. Т. Грей написал несколько «Од в стиле Пиндара». Но эти обстоятельства лишь стимулировали его внимание к северным регионам, стремление возродить у англичан интерес к собственной поэзии, к памятникам эпического творчества, особенно эпохи Возрождения, когда национальное своеобразие и неповторимость ощущались зримо и определенно.

Когда в 1757 г. в типографии Г. Уолпола были опубликованы «Оды в стиле Пиндара», высоко оцененные Г. Уолполом, Т. Грей получил 40 гиней — единственный в своей жизни гонорар.

Почти одновременно с одами Т. Грей начинает работать над «Бардом», которого заканчивает в 1756 г. В современной англо-американской критике «Бард» не без оснований считается одним из «кельтских» творений Т. Грея. Сюжет этой небольшой поэмы пропитан историей. В центре ее — исполинская фигура седобородого барда, стоящего на одинокой скале и рассказывающего о героических делах предков.

Образ поэта явно стилизован в духе кельтских преданий. Но в его облике проступают черты нового видения — предромантического. Поэт — пророк, предсказывающий гибель норманнской расы, единственный спасшийся из клана бардов, погибших в битве при Кэмлене. Его трагическое для норманнов предсказание причудливо переплетается со сценами, запечатленными в сознании короля Эдварда, войска которого участвовали в кровопролитном сражении.

Поэма насыщена мифологическими образами, литературными аллюзиями, нуждающимися в специальной расшифровке. Здесь можно отметить два уровня: первый — монолог барда, удел которого *to triumph and die* (здесь: «воспеть подвиги и умереть»), второй уровень — сложный, возникший во время ужасной галлюцинации, или импровизации, которая подсказана яркими впечатлениями и воспоминаниями, живущими в сознании людей. Т. Грея волнуют судьба короля-воина, сеющего гибель многим, и слава барда, сохраняющего для потомков память о деяниях прошлого.

От кельтской эпической поэзии остался образ барда — пророка, постигающего важность происходящего; судьи, произносящего приговор тиранам; гражданина, осмысляющего боль поражения, утрату независимости и свободы. Любопытно смещение временных планов в сознании барда и короля.

Одиночество и грусть северных бардов, неясность и загадочность культовых обрядов друидов, яркие эпические образы, свободолюбивый характер поэзии Т. Грея — эпической и в то же время глубоко лирической — как нельзя лучше соответствовали общему направлению движения в английской культуре того времени. От одиночества греевского барда веет меланхолией, созвучной настроениям поэтов и писателей предромантизма. «Сумерки богов»¹ отвечали атмосфере «кладбищенской» лирики.

Неслучайно программным произведением, созданным Т. Греем в предромантический период, является «Элегия, написанная на сельском кладбище». Это произведение продолжает лучшие традиции сентиментальной поэзии Д. Томсона 1720-х гг. в описании красок уходящего дня, наступления сумерек и ночи, в передаче различных звуков, отражающих эти изменения, но у Т. Грея главное внимание сосредоточено на внутреннем конфликте индивида, размышляющего о смерти и жизни, о веке наивности и опыта, о добром и великом — конфликте неразрешимом, но естественном, человеческом. Вместе с тем этот конфликт связан с утверждением новой эстетической категории возвышенного. Новое выражалось в передаче разнообразной гаммы эмоциональных эффектов от ощущения возвышенного.

Интерес Т. Грея к культуре Британии более четко оформился при работе над историей древней поэзии. Осуществить этот замысел Т. Грею не удалось, и в 1770 г., за год до своей смерти, он передал все накопленные им за долгие годы штудий материалы Т. Уортону, которого признавал большим авторитетом в области поэзии. Сам Т. Грей был весьма скромным, не считал себя крупным ученым, однако заслуги его велики: он скорректировал историю поэзии, написанную А. Поупом, обратив особое внимание на истоки европейской поэзии, подробно разработал историю создания «провансальской школы», которую он представлял колыбелью европейской лирики.

В 1760-х гг. Т. Грей стал свидетелем крупных перемен, совершающихся в литературе и культуре. Г. Уолпол написал готическую повесть «Замок Отранто» (1764), а за два года до этого был опубликован первый готический исторический роман Т. Лиланда «Длинная шпага, или Граф Солсбери» (1762). Началось массовое строительство готических сооружений и замков, которые Т. Грей охотно посещал. Почти одновременно были опубликованы «Об-

¹ Подзаголовок поэмы Т. Грея «Нисхождение Одина».

разцы валлийской поэзии» (1764) Э. Эванса и «Фрагменты древней поэзии» Т. Перси. Наконец, появился Д. Макферсон с его «Оссианом» и сразу привлек внимание Т. Грея, давшего восторженный отзыв этому произведению. К 1760-м гг. относятся и собственные поэтические произведения Т. Грея, написанные в духе времени как имитации древней кельтской и скандинавской поэзии: «Роковые сестры» (1761), «Нисхождение Одина» (1761, опубликовано в 1768), «Торжество Оуэна» (1762), а также несколько набросков в стиле древней северной поэзии. Это создано за семь лет.

Т. Грей отлично понимал, что собственно кельтский и валлийский источники эпической поэзии сильно отличаются в просодии: валлийский отражает более совершенную систему стихосложения, чем кельтский. Благодаря образованию ряда обществ (антиквариетов, например), англичане смогли открыть для себя давно забытые образцы эпической поэмы. К числу энтузиастов — пропагандистов кельтской поэзии принадлежал Э. Эванс, написавший серьезное исследование — «Диссертацию о Бардах», которую Т. Грей не только хорошо знал, но и использовал из нее некоторые фрагменты.

Поэма «Роковые сестры» написана неравными строками: длинными и короткими. Т. Грей применил семидольный размер в катренах, рифмуя *abab*. Поэма представляет собой диалог трех валькирий, ткущих алый саван войны. Поэтическому варианту предшествует прозаическое изложение событий, образующих мифологическую героическую основу развернутого образа.

В XI в. граф Оркнейских островов Сигурд со своим флотом вторгся в Ирландию и с помощью Зиктрига Шелкобородого вступил в войну с его тестем королем Дублина Брайном. Граф был разбит, но и его враг понес большие потери. Брайн погиб. На Рождество (битва была именно в этот день) жители Шотландии видят бешено скачущих на конях валькирий, воинственных дев.

Старинная языческая мифология проступает в образах валькирий, в заклинаниях, сопровождающих их работу, — они ткут пурпурный саван. Работа гигантская, масштабы ее сопоставляются со вселенскими. По-видимому, большое число погибших, грандиозность случившегося утомляет даже этих легендарных существ. Рефрен — обращение к сестрам-валькириям поторопиться закончить работу — подчеркивает монотонность труда, а вместе с тем и его необходимость и значительность. В этой поэме преобладают красные зловещие цвета войны, напряженность и драматичность ожидаемых событий передается все убыстряющимся ритмом — сестры спешат на поле брани.

«Нисхождение Одина» (1768) — более сложное по композиции и структуре произведение, отражающее один из популярных скандинавских мифов о богах, расположенных к людям. В поэме

сохранены все атрибуты мрачной скандинавской мифологии. Темные силы, их приближение и торжество описываются с помощью прилагательного «черный», что создает страшную картину мира на краю гибели. Как и «Роковые сестры», «Нисхождение Одина» написано строками разной длины: Т.Грей рифмует по две строки восьми- и семидольных размеров.

Поэма рассказывает о путешествии Одина в ад, подземное царство мертвых, где он встречается с пророчицей. Перед нами крупным планом фигура Одина — всадника на лихом скакуне, под ним дрожит земля, за ним гонится гигантский волк с огромной раскрытой пастью. Один произносит заклинание, повторяющееся в поэме трижды, желая вызвать пророчицу, которая предскажет его судьбу.

Пророчество грозной Норны касается не только Одина, но и всего мира. Не случаен подзаголовок поэмы — «Сумерки богов». Пророчица предрекает гибель мира: злодей Локи, прикованный к скале, освободится от своих оков, выпустит все зло мира, и придет конец всему живому. Вот почему рядом с Одином фигура гигантского волка, который, согласно скандинавской мифологии, убьет Одина. В результате огромного пожара на земле погибнут почти все боги и люди, но от оставшихся в живых родится новое поколение добрых существ.

Вывав у пророчицы признание о судьбе мира, Один видит все признаки приближающегося конца. Один из них — появление молчаливых норн, склоненных к земле в почтительном поклоне, олицетворяющих грусть и скорбь мира. Пророчица нехотя сообщает Одину о будущем, но сказанного достаточно, чтобы ей навек заснуть непробудным сном. Последние строки подводят итог всему открытому пророчицей и одновременно оправдывают путешествие Одина в ад.

«Нисхождение Одина» — стройное и компактное произведение Т.Грея, необыкновенно поэтичное, расцвечено золотом, пурпуром и чернью (ср. словосочетания *raven hair*, *snowy veils*, *ruby crest*). Можно предположить, что тесное переплетение кельтской и скандинавской мифологий объяснялось не только общностью исторических судеб этих регионов, но и сложными взаимоотношениями островных и континентальных кельтов.

Другое произведение Т.Грея — «Торжество Оуэна» — воскрешает в памяти его современников битву 1157 г. Оуэн, сын Гриффина, был принцем Северного Уэльса, отстаивавшего независимость в борьбе с норманнами. По сравнению с предыдущими поэмами Т.Грея, несомненно затрагивающими более древний слой эпической словесности, в «Торжестве Оуэна» дана сложная характеристика героя. Он краса рыцарства, смелый, быстрый, великодушный, добрый, он покровительствует ремеслам и искусствам. Его деяния не носят фантастического характера, не преуве-

личены. Главное качество Оуэна — воинская доблесть — раскрывается не столько в цветистых эпитетах, сколько в его поведении на поле боя. Личным примером он увлекает всех сражающихся против норманнов. Т. Грей искусно представляет его гражданские чувства и великолепные полководческие способности.

Норманнские суда, готовые вступить в бой, огромны, черны и тяжелы для гневных морских пучин. Картина битвы нарисована как бы очевидцем. Отсюда эмоционально окрашенные прилагательные, словосочетания, живописующие кровопролитное сражение, в котором «сладко и почетно умереть за отчизну».

Первые 34 строки поэмы представляют собой перевод Э. Эванса с латинского, которым воспользовался Т. Грей, остальные строки, написанные семидольником, рифмующимся попарно, принадлежат самому Т. Грею.

Как видно, собственная «кельтская» продукция поэта невелика, но даже в столь малом количестве стихов можно выделить различные пласты, основанные на древнем и более молодом эпосе. Заметно возрастает мастерство поэта в передаче облика героев, их поведения, взаимоотношений с людьми.

Вероятно, написанное Т. Греем до Д. Макферсона более оригинально: его последующие произведения вливаются в общий поток поэм и драм на кельтские темы, созданных в 1760—1770-х гг., когда пример Д. Макферсона воодушевил многих собирателей древностей и любителей кельтской и скандинавской эпической литературы. Образ барда, являющегося свидетелем героических подвигов во славу родины и воспевающего их величие и красоту, вдохновлял Т. Мура в период создания им «Ирландских мелодий»: некоторые картины битв у Т. Мура прямо перекликаются с аналогичными описаниями в «кельтских» произведениях Т. Грея. Кельтское влияние сильно ощутимо в американской литературе, особенно в творчестве Э. По и У. Уитмена.

«Поэмы Оссиана» Д. Макферсона и их влияние на Кельтское возрождение. На европейскую поэзию оказали влияние именно «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона (1762) как литературные варианты народного творчества. Увлечение «Оссианом», известным во многих странах благодаря переводам, было знамение времени. Его не избежали и представители русского романтизма В. А. Жуковский, А. А. Бестужев-Марлинский, М. Ю. Лермонтов. А. С. Пушкин создал в 1814 г. «Подражание Оссиану» (Кольна), «Эвлегу», «Осгара». При работе над «Кольной» А. С. Пушкин воспользовался переводом Е. И. Кострова. «Эвлега», которая хотя и причисляется к оссианическим произведениям, прямого отношения к «Поэмам Оссиана» не имеет, поскольку представляет собой вольный перевод поэмы Э. Л. Парни «Иснель и Аслега», которая в свою очередь восходит к скандинавским источникам. «Осгар» — объединение мотивов Э. Л. Парни и собственно осси-

анических. Если принять во внимание творчество Т. Грея, восхищенного в начале 1750-х гг. кельтскими сюжетами, наметится непрерывная линия развития интереса к возрождению кельтской истории и устной традиции. Выявление взаимодействия различных этапов творчества Т. Грея и эволюции идей Кельтского возрождения поможет восстановить роль этого поэта-сентименталиста в возникновении и развитии этого течения.

Еще в 1760 г. Д. Макферсон (1736—1796), увлеченный «Датской историей» (1755) Д. Малле, издает «Отрывки древней поэзии, собранные в нагорной Шотландии и переведенные с гэльского». В 1761—1762 гг. печатается его «Фингал», в 1763 г. — «Темора». В 1765 г. выходит трехтомное издание произведений Оссиана с двумя статьями Д. Макферсона и Р. Блэра. Это было началом шумной и скандальной славы Д. Макферсона и «Поэм Оссиана». В 1759 г. был опубликован первый фрагмент «Песен Оссиана» — «Смерть Оскара», в 1762 г. — «Фингал», древняя эпическая поэма в 6 книгах. В 1763 г. — вторая эпическая поэма «Темора». В русском переводе Ю. Д. Левина «Поэмы Оссиана» составляют 2 тома. В первом опубликованы «Фингал» в 6 книгах и 14 других поэм. Во втором томе — «Темора» в 8 книгах и 5 поэм, одна из которых, «Кат-лода», состоит из 3 песен.

О подлинности переводов Д. Макферсона долго и мучительно спорили, но это была, пожалуй, одна из первых мистификаций, которыми полна история мировой литературы. Поскольку в первой поэме действовал Кухулин, герой ирландских народных сказаний, часть ученых усомнилась в подлинности материала, предложенного Д. Макферсоном, шотландцем по происхождению. Заметим, что националистически настроенные англичане могли так воспринимать историю «Поэм Оссиана», но вряд ли подобные разногласия существовали между шотландцами и ирландцами, в исторической судьбе которых много общего. Шотландское возрождение в середине XVIII в. и достижения культуры, истории, философии, особенно политэкономии, эстетики и литературной критики, способствовали усилению роли и исторического значения Шотландии для Великобритании.

Первыми защитниками «Оссиана» были шотландец Г. Хоум (лорд Кеймз), а также Т. Грей, совершивший путешествие в Шотландию в 1765 г. Т. Грей давно уже интересовался памятниками кельтской письменности. Он был потрясен опубликованными Э. Эвансом «Образцами валлийской поэзии» (1764), вел с их автором продолжительную переписку.

Кельтское возрождение сыграло определенную роль в удовлетворении всеобщего интереса к примитиву. В некоторой степени он был результатом движения назад к природе, к опрощению. «Оссиан» в высшей степени отвечал этим требованиям. Д. Макферсон был увлечен так называемым сумрачным, меланхолическим ко-

лоритом. Сверхъестественные эффекты, аморфные, туманные духи, обитающие вокруг, — все было рассчитано на восторженную реакцию со стороны читателя, уже подготовленного к восприятию северной мрачной природы, древних преданий.

Произведение Макферсона было знаменем времени. Казалось, здесь ничего нет от величия друидизма, торжественных культовых обрядов с процессиями жрецов в белых одеждах, от религиозных и политических споров, свойственных Средневековью. Колорит «Оссиана» был предромантическим по своему характеру. Мифологический пласт, легший в основу «Оссиана», воспевал героизм, любовь к свободе, жажду подвига во имя блага родины. Эти настроения были особенно близки читателям в период обострившихся межнациональных противоречий на Британских островах. В 1768 г. «Оссиан» был положен на музыку и исполнен в Хеймаркете.

В 1769 г. Д. Хьюм, известный автор «Дугласа», взял имена, образы и многое другое из сюжета «Оссиана» для создания своего «Фатального разоблачения». С этого момента начинается активная деятельность многих драматургов. Среди них — Д. Э. Хауард, написавший трагедию «Осада Теморы» (1773). Это историческая драма о победе ирландцев над датчанами в IX в. В драму введен и романтический элемент: любовь короля Ульстера к Эрнесте, дочери короля Лейстера.

В 1774—1778 гг. Д. Э. Фишер закончил драму «Маска друидов», поставленную в Ковент-Гардене. Г. Брук, проявлявший большой интерес к кельтской литературе, создал драму «Цимбелин» (1786), источниками которой были кельтская мифология и сведения о друидизме. В основе ее сюжета — жертвоприношение Леонатеса, добровольно предложившего себя на алтарь в качестве жертвы, когда он узнал, что его жена умерла. Но пламя не загорается в знак божественного неодобрения: Леонатес — сын жреца, и высшие силы не принимают его жертвы.

1784 г. — особенно важная дата в развитии Кельтского возрождения. Она ознаменована публикацией первого издания тщательно подготовленного тома, в настоящее время очень редкого — «Музыкальных и поэтических памятников валлийских бардов» Э. Джоунза. С той поры каждое десятилетие стало отмечаться важными изданиями. В 1790 г. выходят «Драматические наброски северной мифологии» Ф. Сейера. В этом сборнике интересна история кельтской красавицы Моины, увезенной саксом Хэрлдом. Можно предположить, что этой героине аплодировал Онегин, желая привлечь к себе внимание театральной публики.

Главными фигурами Кельтского возрождения были Т. Грей и Д. Макферсон, сумевшие в полной мере реализовать в своих произведениях раннеромантические веяния.

II. СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.

Понятие «сентиментальный» в эпоху предромантизма. Термин «сентиментальный» появился в словаре С.Джонсона в 1749 г. Уже за несколько лет до этого он с успехом использовался и в эпистолярной прозе, и в романах. Слово «сентиментальный» указывало на обостренную восприимчивость, «поразительную чувствительность» и быструю реакцию на все трогательное сердце и душу. Сентиментальность означала также восторженную способность к любви, дружескому расположению, склонность к меланхолии. Насколько сентиментальная поэзия стала частью предромантического этапа в литературе, можно судить по огромному количеству произведений, отражающих движение сердца, воспитание чувств, эмоциональное состояние человека. Сентиментальность также явилась и определенным *modus vivendi* — способом реагировать на окружающее, людей, события, природу.

Слово «сентиментальный» было употреблено тогда, когда уже существовала сентиментальная поэзия, хотя она так и не называлась. Но и во «Временах года» (1727) Д.Томсона есть слово «романтический», хотя ни о каком романтизме еще не могло быть речи. Все стало называться своими именами значительно позже, когда критика, осмыслив происходящее, дерзнула сопоставить факты, из разбросанных, разнородных явлений вывести закономерности, обобщить свои наблюдения. Многие из ранних поэтов английского сентиментализма канули в Лету и известны даже не всем специалистам, занимающимся англистикой. Но в свое время их произведения становились предметом споров, горячего одобрения или откровенного негодования. Острота эмоционального восприятия, готовность распоряжаться своими чувствами, осознавая при этом их роль в процессе познания себя и других, известный демократизм просветительского сентиментализма могли иметь при определенных условиях и предромантические черты. Повышенная возбудимость, экзальтация, разжигающие воображение, привели к рождению фантазий, желаний, устремлений к возможному, но недостижимому. Здесь очень зыбки грани между предромантизмом и романтизмом. Чувствительность сменяется у романтиков доходящей до крайности страстью. В эпоху предромантизма эти неистовства гасятся в Англии мистическими предначертаниями религии откровения, противопоставленной религии разума.

Философские и эстетические основы сентиментальной поэзии. С учением просветителей о естественном человеке связан интерес в предромантический период к мифологии и народной поэзии. Открытие памятников древней поэзии, культ Оссиана в Анг-

лии активно способствовали преобразению эстетической мысли XVIII в., особенно выработке идеала новой поэзии, порывавшей с классицистической тенденцией к обобщенной трактовке образов и явлений, стремившейся ко все большей индивидуальности и оригинальности. Английская поэзия 1740-х гг. в лице Д. Харви и Р. Блэра характеризовалась усилением меланхолически-философских настроений, сосредоточением на внутреннем мире одинокого индивида, скорбящего о тленности земного и лишь в окружении могил чувствующего успокоение, ибо память о близких является свидетельством их кажущегося бессмертия.

Сентиментальной поэзии присущ очевидный отход от светской деистической философии к некоторым течениям неофициальной религии, в частности к «религии сердца» — методизму, возникшему в 30-х гг. XVIII в. Методизм был массовым религиозным движением, находил отклик в народе.

Широкая веротерпимость в вопросах религии, усилившаяся к 70-м гг., имела глубокие корни. Деизм в Англии был менее непреклонным и менее антихристианским, чем на континенте, что способствовало распространению неверия среди широких слоев населения, расплывчатости религиозных доктрин и различным сектантским настроениям. Поэзия древних скальдов и друидов, мир язычества и культа, само средневековое сознание для чувствительного англичанина XVIII в. были определенной исторической ступенью, пройденной человечеством, но оставившей в его памяти неизгладимый след, более или менее отчетливый благодаря способности разума мыслить с достаточной выразительностью не только о виденном, но и о воображаемом. Воображение, пропитавшись сентиментальной чувствительностью и меланхолией, освободилось от обобщенно-условного и абстрактного классицизма (что проявилось уже в ранней сентиментальной поэзии) и раскрепощало душу человека, делало обычное необычным, незначительное — значимым.

В ранней сентиментальной поэзии, родившейся вместе с Просвещением, преобладают светлые оптимистические настроения, связанные с представлением о человеке как о венце творения, о его возможностях и неисчерпаемых способностях. Даже категория темноты предстает здесь как эксцесс света, крайнее выражение его интенсивности, на мгновение ослепляющей человека. Сентименталисты охотно оперируют противоположными понятиями — свет и тень, звук и безмолвие, тепло и холод, красота и уродство. Это все напоминает позднейшие открытия романтиков (гротеск, романтическая антитеза, романтический контраст и т.д.).

Первый этап в английской сентиментальной поэзии был еще во многом связан с классицизмом. Даже поэтические жанры говорят об этой преемственности. Сначала были написаны оды Д. Том-

сона, Д. Моллета, У. Коллинза, только потом появились элегии и эпитафии Т. Грея, Р. Блэра, сонеты У. Каупера.

Но в ранней сентиментальной поэзии сильны также традиции и ученой поэзии, Д. Мильтона, религиозных поэтов и те новые веяния, которые возникли после революции, произведенной И. Ньютоном в науке и во всем образе мыслей англичан. Д. Томсон одним из первых прославил ученого в восторженной «Поэме, посвященной памяти Ньютона» (1727), не скупясь на похвалы, ссылаясь на те высокие научные достижения, которые отражены в «Оптике».

Используя старые классицистические поэтические жанры, сентименталисты, однако, вкладывали в них новое содержание, поэтому форма претерпевала серьезные изменения и сохраняла сходство со своим прототипом только в названии.

Наука стала полноправным предметом поэзии, что окончательно закреплено в предисловии к «Лирическим балладам» У. Вордсворта. Пока что в поэзии Д. Томсона, У. Коллинза, У. Черчилла, У. Каупера, Д. Моллета, Т. Грея философия наряду с физикой, геологией, географией и ботаникой настолько сильно влияет на поэтическую структуру, что вызывает появление в поэтической лексике сугубо научных определений и понятий. Так, у Д. Томсона особым шрифтом выделены не свойственные поэзии англизированные латинские термины, фрагменты корпускулярной теории строения света, радуга спектра и т. д. Д. Томсон стоит у начала большого революционного сдвига в поэзии, который завершился романтическим взрывом в произведениях У. Вордсворта, С. Т. Колриджа, Д. Г. Н. Байрона, П. Б. Шелли. Таких тенденций к преобразованию поэзии XVIII в. было несколько.

Специфика поэзии XVIII в.: развитие категории воображения, расширение диапазона видения. Во-первых, это движение от описательной поэзии к поэзии воображения, от имитации к творчеству, созданию нового мира, новых измерений, новых явлений, подсказанных действительностью, но имеющих с ней не всегда точное сходство. Во-вторых, это культивирование цвета и звука в поэзии, расширение контекста видения поэтического, что помогло разрушить академизм, каноничность классицистической поэтики, ограничивающей потенциальные возможности языка. Расширение диапазона видения было связано с переносом акцента с визуального, внешнего на внутреннее, осязаемое, воспринимаемое благодаря воображению и вкусу, к красивому и грандиозному. Ньютоновская эпоха помогла поэтам и художникам ощутить безграничность вселенной и природы, предсказать возможности и пределы человеческого разума.

Именно в сентиментальной поэзии раннего периода заложены основы так называемой *визуальной панорамы* — открытой, не лимитированной посторонними препятствиями экспозиции, доступной для вооруженного телескопом глаза. *Символика спектра* — тер-

мин, вошедший в обиход ранних сентиментальных поэтов, — была связана именно с удивившей всех трансформацией белого цвета во множество цветов и с обратным процессом. Отсюда — великолепные лингвистические описания оттенков и цветов радуги, капель росы, весенних цветов и осенних плодов во «Временах года» Д. Томсона, словесное впечатление от вида драгоценных камней.

Расширение диапазона видения породило определенную поэтическую лексику, а также два типа изображения — четкое и неясное, зависящее от угла зрения смотрящего и его местонахождения, от солнцестояния и времени года. В поэзии раннего английского сентиментализма особенно ощутима техника импрессионистическая, что послужило основой для создания романтического образа и явления. Пристальное внимание к природе развивало точность восприятия и определения, умение рассказать научно, философично и поэтично. Самое главное, что за природой, се жизнью стоит человеческая судьба, деятельность человека, его повседневные занятия, самые прозаические и будничные. Отсюда постоянно возникающие аналогии между душевным состоянием человека и миром природы. В поэтичнейших ландшафтах сентименталистов растворен человек, в его восприятии встают перед нами то укрупненные, данные как бы через микроскоп детали растительного и животного мира, то приближенные к нам, увиденные в телескоп иные миры, созвездия, галактики. Живописность английской сентиментальной поэзии объяснялась, в частности, влиянием английского художника У. Бенсвика, который в серии рисунков «Времена года» великолепно отразил эмоциональное состояние природы и человека, изменившийся характер их взаимоотношений.

Среди поэтов, заслуживших признание соотечественников, притом самых знаменитых и искушенных в литературе, был Д. Томсон. В поэзии Д. Томсона ярко воплотились научные открытия эпохи, когда эксперимент стал предметом поэзии. В аристократических салонах считалось модным говорить о науке. Даже знатные дамы толковали об ученых и изобретениях, почерпнув соответствующую информацию из солидных журналов, занимавшихся популяризацией знаний. После смерти И. Ньютона количество его толкователей и последователей неизмеримо выросло, чему способствовали труды Б. Мартина и Д. Хилла.

Джеймс Томсон

Д. Томсон (1700—1748) родился в семье священника в Эднеме, получил образование в Эдинбургском университете, однако курса не закончил и, отказавшись от сана священника пресвитерианской церкви, отправился в Лондон испытать свои силы в по-

эзии. Д. Томсон вез рекомендательные письма к Д. Моллету, бывшему тогда гувернером у детей герцога Монтроза. Ограбленный по дороге, Д. Томсон вынужден был искать покровительство у богатых аристократов. Свою «Зиму» он опубликовал в 1726 г. Это была первая часть поэмы «Времена года», благодаря которой он стал знаменитым и вызвал восхищение А. Поупа и С. Джонсона. Последний написал интересное предисловие к этому произведению (1729), указав на огромные достоинства поэта ландшафта.

Завершив работу над поэмой «Времена года» (1730), Д. Томсон пробовал свои силы и в драматургии: трагедии «Агамемнон» (1738), «Маска Альфреда» (1745), «Танкред и Сигизмунда» (1745). Пользуясь покровительством лорда Тальбота, с сыном которого он путешествовал по континенту, Д. Томсон опубликовал свои путевые заметки, оформленные в длинную эпическую поэму «Свобода» (1735—1736), по художественным достоинствам значительно уступавшую «Временам года» и последнему из созданных им произведений — «Замку праздности» (1748), написанному в спенсеровском стиле. Последние годы жизни Д. Томсон вращался в литературных кругах своего времени, поселившись вместе со многими богатыми и влиятельными поэтами в Твикенхеме и Ричмонде.

Даже если бы Д. Томсон не написал ничего, кроме «Поэмы, посвященной памяти Ньютона» и «Времен года», его значение как поэта не было бы преуменьшено. Он первым из английских поэтов обратился к изображению ландшафта, проложив тем самым путь английской поэзии «из Греции в Англию», т. е. освобождая ее от классицистических элементов. Но главное то, что Д. Томсон впервые использовал научное описание пейзажа, следуя традиции, установившейся после смерти И. Ньютона, — сделать науку предметом поэзии.

Поэт с особой тщательностью воссоздает обычное, хорошо понимаемое всеми простыми людьми, даже далекими от науки, физическое явление — отдачу тепла нагретыми на солнце предметами. Но чтобы не вводить научные понятия в поэтическую лексику, он рисует картину кистью живописца. Точное, лишенное одушевленности, физическое явление приобретает новый вид — размытый, смягченный пробудившейся фантазией поэта.

Движение от научного к поэтическому, от конкретного к абстрактному характерно для Д. Томсона, пытающегося в своей поэзии зафиксировать работу сознания, процесс мышления при открытии тайн природы и мироздания. В его произведениях слились естественно-научные понятия, философские категории, поэтические образы мира животных и растений. Влияние Д. Томсона испытал его друг Д. Моллет, который во второй части своей «Экскурсии» (1729) описывает основы мира, исходя из физических законов гравитации и движения, однако не упоминая имени И. Ньютона.

Ученая поэзия представлена именами Р. Сэвиджа («Странник», поэма в 5 песнях, 1729), С. Эдвардса («Система Коперника», 1730), Р. Гэмбола («Красоты вселенной», 1732). В последнем произведении причудливо сочетались идеи божественного провидения, установившего порядок в мироздании, контрастные видения вселенной под микроскопом и через телескоп и описания великих сил инстинкта в животном мире.

Ранняя сентиментальная поэзия была подготовкой к так называемому переходному периоду 1750—1770-х гг., когда интерес к воображению дал свои первые плоды. Человек мог теперь видеть то, что несколько лет назад от него было скрыто, а вселенная представлялась бесконечной во всех измерениях.

Поэзия ландшафта получала живописное и музыкальное оформление. «Времена года» Д. Томсона стали сюжетом для Ф. Й. Гайдна. Хорошо подходили к произведению Д. Томсона рисунки У. Бенсвика. Природа давала пищу для размышлений, стимулировала открытия, а их практическое применение и внедрение в свою очередь приводило к новым свершениям в науке.

В поэзии происходил аналогичный процесс: открытия И. Ньютона расширили панораму видения художников, разложение света на лучи спектра осветило поэзию, дало ей могучую палитру красок. Изучая цвет и свет детально, поэты пришли к новой технике, требующей другой поэтики и лексики, что способствовало возникновению новых представлений о прекрасном и величественном в трудах английских эстетиков, среди которых были М. Эйкенсайд и Э. Берк.

Для описательных поэтов ньютоновской поры свет был источником красоты, потому что он рождал цвета. И Д. Томсон, и Д. Моллет, и Р. Сэвидж отразили это в своей поэзии. Разнообразные цвета они увидели через призму радуги, при восходе и закате солнца, в последовательной смене оттенков всех частей суток. Причем в отличие от научной констатации последовательности цветов спектра Д. Томсон согревает метафорами, обогащает сравнениями и символами словесные характеристики цветов.

Безусловно, в описании светящихся драгоценных камней Д. Томсон отталкивался от традиции XVII в., связанной с библейскими образами. Но он умело сочетал эти библейские элементы с ньютоновским открытием разложения простого света на цвета спектра. В каждой из частей поэмы Д. Томсон обязательно обращается к этому символу века: в «Весне» воссоздает образ радуги, в «Лете» — драгоценные камни, падение кометы, воспринимаемое по-разному боязливым пастухом и свиньей, в «Осени» — спелые плоды, в «Зиме» — цветное изображение тумана, которое через несколько десятилетий появится на картинах Д. М. Тернера. Д. Томсон любил описывать смену освещения в течение дня и при наступлении ночи. В этом ему помогали исклю-

чительная наблюдательность и чуткость к поэтической лексике. Он очень осторожно подбирал термины и выражения, стремясь быть максимально точным в передаче разных оттенков цвета и понятным читателю. Так, он различал «эфир» и «воздух», или «атмосферу», и был особенно внимательным, воссоздавая цветное изображение игры света при дымке, тумане, облаках («Зима» и «Весна»).

Однако Д. Томсон был не только описательным поэтом ньютоновского времени, как многие его современники, — он был еще философом и ученым в поэзии. Он размышлял над физическими свойствами света и физическими свойствами зрения. Его интересовали эстетические последствия оптических явлений, которые он и пытался воплотить в поэзии.

Э. Юнг и М. Эйкенсайд тоже были философскими поэтами, но в отличие от Д. Томсона они склонялись к сочетанию новых научных открытий и старых теологических представлений. Их изображение основывалось на многочисленных фактах, доказывающих божественное могущество, они справедливо признавали бесконечность космического пространства во времени, но их собственный поэтический мир, хотя и следовал основным законам природы, все же представлялся созданным в определенный исторический период. Им были хорошо известны не только открытия И. Ньютона, но и новая теория Д. Беркли, который сформулировал специфические причины, объясняющие *faint* (слабое) и *confused* (размытое, неясное) видение.

Д. Томсон также хорошо знал эти теории. Будучи чутким наблюдателем и тонким художником-стилистом, он как никто другой интересовался проблемами несовершенного видения. Так, «смешанное видение» представлено у него при описании тумана осенью («Осень»), а «слабое видение» — при изображении летнего вечера («Лето»). Конечно, новая теория оказалась чрезвычайно полезной поэтам первой половины XVIII в., ибо всегда свет ассоциировался с разумом, с ясным видением. Старые теории страстей отлично подходили к новой теории цвета, полученного в результате разложения. Чистый свет был источником окончательной истины, в то время как свет, обесцвеченный нашими страстями, — прекрасным риторическим вариантом для выражения старой идеи универсального видения. Итак, антитеза между разумом и фантазией, воображением оформилась в современную научную терминологию, где фантазия, воображение соответствовали несовершенному, слабому, размытому, неясному видению, а разум — четкому и определенному.

В предисловии к «Зиме», своеобразному манифесту раннего сентиментализма, Д. Томсон изложил основные теоретические положения новой поэзии: природа во всем ее многообразии представляется наиболее значительным предметом поэзии, поскольку

в ней сочетаются красота, великолепие, которые обогащают душу и приводят ее в умиление¹.

Вслед за Д. Аддисоном, различавшим цвет как прекрасное и свет как возвышенное, Д. Томсон разделяет времена года на эти две категории, но дополняет возвышенное определением «величественное». Их эмоциональное восприятие показано у Д. Томсона так: весна прекрасна и заполнена цветом, лето — светом, в осени и зиме ощущается грандиозность света. Весна у Д. Томсона нежная, очаровательная, описывая ее, он употребляет самые мягкие прилагательные. Возвышенное и величественное, объединенные вместе, вызывают ощущение страха. Лето переносит нас совсем в другой мир: поэта волнует не только свет, но и его крайние последствия, страшные и опасные (палящее солнце может обжечь).

Интересно, что эту мысль развил друг Д. Томсона Д. Моллет, находившийся под его сильным влиянием. Во второй книге «Экспедиции», воссоздавая могущество света (light), он останавливается на страшных явлениях природы — морских штормах, извержениях вулканов, связанных с жизнью недр земли, и в то же время не забывает выделить свет эфира (ethereal light), когда описывает путешествие поэта к звездам, планетам и солнцу.

Говоря об эстетике света в произведениях Д. Томсона, развитой впоследствии М. Эйкенсайдом и Э. Берком, заметим, что если свет — категория возвышенная и величественная, то темнота, знаменующая отсутствие света, такая же важная категория. Школа «ночных поэтов» XVIII в. доказала, что ночь не менее величественна и грандиозна, чем день. «Ночные мысли» (1742—1747) Э. Юнга подтверждают, что он был поэтом не только прекрасного, но и возвышенного, величественного. Немалую роль в поддержании авторитета категории возвышенного в XVIII в. сыграл Д. Локк. В эссе «О живописи» (1693) он утверждал, что «эстетические теории рассматриваемого периода в основном сосредоточивались вокруг двух категорий — прекрасного и возвышенного»².

М. Эйкенсайд в «Радостях от воображения» (1744) классифицирует различные типы воображения, соотнося их с прекрасным и возвышенным. В экскурсиях, которые совершает воображение поэта на земле и в космосе в поисках источников возвышенного, удивительного, прекрасного, постоянна ассоциация цвета с красотой. Поэт прослеживает важную фазу перехода от прекрасного к возвышенному. Цвет сам по себе прекрасен, однако, став чрезмерно интенсивным, нарушая гармонию в природе, он порождает различные эмоции — тогда прекрасное становится возвышенным.

¹ См.: Introduction to Winter // Complete Works of Thomson. — London, 1893. — P. 240—241.

² Locke J. Essay on Painting // J. Nicolson. Newton Demands the Muse. — London, 1979. — P. 110.

Э. Берк в 1756—1757 гг. пошел дальше М. Эйкенсайда в развитии категорий прекрасного и возвышенного, дифференцировав эмоции, вызываемые переходом категории прекрасного в категорию возвышенного. Цвет принадлежит царству красоты, но он может произвести эффект возвышенного, если он сильный и интенсивный, или становится причиной грусти и меланхолии. Э. Берка больше интересовала категория света, нежели цвета. В «Ночных мыслях» Э. Юнга нет цветовых раскрасок, но там есть свет.

Поэты середины XVIII в. подсознательно воспринимали дуализм Р. Декарта. Для многих из них была непреодолимой пропасть между внешним миром и внутренним миром сознания. Школа здравого смысла увидела решение этой дилеммы. Пусть человек покинет пределы темной комнаты своего сознания, на стенах которой лишь отражения природы, пусть он войдет в мир внешний и откроет для себя реальность. Романтики представляли себе взаимоотношения человека и природы иначе — человек и природа едины, нет непреодолимого барьера между ними, более того, природа может целиком захватить и даже поглотить человека. У. Блейк увидел в частичках света идеи, которые не смог предсказать даже обладающий поэтическим воображением И. Ньютон.

Итак, главный лозунг поэзии предромантизма как переходного периода — отход от имитации благодаря развитию воображения. Этот процесс в Англии начался давно, хотя в рамках Просвещения не выглядел таким очевидным, поскольку замечания о нем тонули в других идеях и мыслях. В «Spectator» за 3 июля 1712 г. (№ 421) в одной из статей, редактировавшихся Д. Аддисоном, говорилось, что функция воображения состоит в том, чтобы дополнять природу, поскольку читатель получает впечатление от предметов, которые необязательно существуют в реальности. Это было уже серьезной заявкой на перспективность эстетической категории воображения.

В другом номере того же журнала образность, рожденная воображением, представлялась инструментом для выполнения основных функций поэзии — доставлять приятное и поучать.

Поскольку каждое произведение обусловлено своей эпохой, уровнем общественного сознания и потребностями общества, то отзыв современника о том или ином творении крайне важен для характеристики определенного явления культуры. «Времена года» Д. Томсона были феноменом культуры раннего сентиментализма. Так, Джон Пинкертон (псевдоним Р. Хэрона) в предисловии к «Временам года», изданным в Перте в 1793 г., писал, что это произведение внезапно расширило границы видения, подобно телескопу, и увеличило каждый объект, подобно микроскопу.

Автор известного гимна «Правь, Британия, морями!» Д. Томсон в своем первом произведении «Зима» выступает в роли замечательного рассказчика, обладающего ясным видением и способ-

ностью воспроизводить свои впечатления в ярких метафорах, сравнениях. Перед нами различные типы видения — видение крупным планом, когда поэт заходит в хижину умирающего крестьянина, описывает деревню зимой; видение общего плана, когда поэт во время прогулки по земному шару повествует о далеких странах Северной Европы. Большое место в поэме отведено России. Зима как время года ассоциируется у Д. Томсона прежде всего с огромными заснеженными пространствами, которые представляются ему подобными безбрежным русским равнинам. Он сумел дать очень одухотворенный, нестандартный поэтический образ России, ее милостивых девушек, чистых, легких, подвижных и быстрых. Особое место в русском эпизоде уделяется Петру. Д. Томсон называет его «бессмертным Петром», «первейшим монархом», который реформирует Россию, преображая ее на европейский лад.

Но не только на холодных заснеженных равнинах останавливается поэт. Зима — суровое время года, она сопровождается туманами, непогодой, штормами. Д. Томсон рисует поведение людей и животных, создавая удивительную атмосферу, в которой читатель начинает явственно ощущать холод. Детальное описание зимнего шторма на море, ледяных ветров, дующих с Балтики, падающего снега помогает увидеть при всем однообразии картины ее значительность и неповторимость. Поэт не устает воспевать это величие природы, кажущееся ему порой плодом фантазии человека. Он широко использует аллегории, символы. Приближение шторма, зарождение ветра напоминает могучие вздохи «грустного Гения». Владыка вселенной обитает один «среди штормовой тьмы». Ночь потряхнула все заботы дня. Настроение меланхолии, угасших чувств передается целым набором качественных прилагательных — «печальный», «мрачный», «отчаянный», словосочетаниями «черная печаль», «трагическая муза», «безбрежное уныние», «горькое горе». Мрачный колорит, минорный эмоциональный настрой нарушается тонко вкрапленными живыми жанровыми сценами. Зимняя природа жестока к зверям: они озлобляются, голодают, забираются в берлоги и пещеры. Но человек не теряет оптимизма: он знает, что за зимой идет весна. Поэтому в поэме много веселых картин домашнего тепла и уюта. Побывав у крестьян, поэт заражается их смехом и юмором и начинает воспринимать мир по-иному. С земли спадает пелена зимнего тумана, затихает ветер, смолкает шторм, видение становится ясным и отчетливым. Солнце озаряет снежные вершины, и они блестят мириадами огней. Поэтическому взору открывается величественная картина ухода зимы — через Россию, Лапландию, Финляндию на восток. Вместе с зимой уходит ночь.

Поскольку Д. Томсон мог точно передать свои зрительные впечатления, его визуальная панорама присутствует в каждой из частей, но представляется каждый раз по-новому. В весеннем ланд-

шафте преобладает сильно обобщенная цветовая гамма, о чем свидетельствует поэтическая лексика. Один из любимых глаголов Д. Томсона — «видеть», часто употребляются слова «глаз» и «сцена». Из 12 широко используемых прилагательных только 4 визуальные — *deep, fair, long, wide*, больше прилагательных эмоционально окрашенных — *fierce, gay, happy, mighty*.

О мастерстве Томсона-стилиста говорит описание весеннего сада, где собраны различные по цвету и оттенкам растения. Природа для Д. Томсона — источник постоянного восхищения, и он хочет разделить это чувство с прекрасной Амандой, которую приглашает на прогулку, увлекая ее своим восторгом перед полководцем красок. Природа одухотворяется присутствием человека, приобретает черты человеческого существа, поэтому весна — «прекраснорукая», рассыпающая цветы, как из рога изобилия.

Д. Томсон употребляет определенный артикль, деперсонифицирующий картину, которая в значительной мере зависит от призыва к Аманде видеть и понимать дары природы. Конечно, гвоздики и фиалки, розы и подснежники не могут цвести одновременно, но, собранные вместе фантазией художника, они создают прекрасный образ весны и природы в целом.

Обилие оттенков, в реальность которых порой с трудом верится, важно для автора не ради самой красоты, осязаемой и ощущаемой, а потому, что они являют собой «дыхание природы, ее бесконечное цветение». Даже в таком красивом описательном отрывке Д. Томсон больше ценит не то, что видит, а то, что чувствует.

Представление о поэзии Д. Томсона дает приводимый ниже отрывок из «Гимна», который входит в цикл «Времена года».

О Боге нам гласит времен круговращенье,
О благодати Его исполненный Им год.
Творец! Весна Твоей любви изображение
Воскреснули поля; цветет лазурный свод;
Веселые холмы одеты красотою,
И сердце растворил желаний тихий хор,
Ты в лете, окружен и зноем и грозою,
То мирный, благодатный, несешь нам зрелость в дар,
То нам благотворишь, сокрытый туч громадой,
И в полдень пламенный, и ночи тихий час,
С дыханием дубрав, источников с прохладой,
Не Твой ли к нам летит любви полный глав?

(Перевод В. А. Жуковского)

В «Гимне» представлены времена года, нарисованы великолепные живописные картины водопадов, бурь на море, тихой сельской природы, различных времен суток, состояния атмосферы и приятные чувства умиротворения и покоя, типичные образцы

изящного возвышенного, перед которым человек должен благоговеть и замирать от восторга. Перевод В.А. Жуковского подчеркивает и оттеняет ощущение величия и красоты природы.

У Д. Томсона образность, значение, смысл воспринимаются как продукт человеческого воображения или информация, предполагающая картину природы. Однако значительным достоинством пейзажной поэзии Д. Томсона стало движение от описания природы к описанию человеческой деятельности. Человек и природа неразрывно связаны. Отсюда его «веселая лужайка», «румяная девушка», напоминающая «летнюю розу». Если весенний сад — это развернутая метафора гармонии и порядка в природе, то сцена жатвы выдвигает на первый план человека как ее преобразующую часть. Использование в конце поэмы метонимии свидетельствует об интересе поэта именно к проблеме назначения, функциональности человека, а не к самой природе как таковой.

Эстетическое удовлетворение будет достигнуто только тогда, когда зрительная, визуальная панорама обогатится контекстом. Способность воображения расширить границы физического восприятия имеет большое значение для Д. Томсона. Поскольку Д. Томсон торжественно утверждает господство доброго и разумного начал в природе, он исходит из противопоставления безграничного видения, которое может инспирировать разум с помощью воображения, ограниченному, отражающему лишь часть вселенной, которое свойственно человеку в момент наблюдений над природой.

В поэтической лексике Д. Томсона слились три традиции — Д. Мильтона, Вергилия и философов-теологов. Основной прием, пронизывающий все части поэмы, — прием контраста: между движением и статикой, между светом и тьмой, звуком и безмолвием, изобилием и бесплодностью, что обеспечивает поэту возможность широко использовать феномены одушевленного и неодушевленного мира.

«Замок праздности» (1748) — другое известное произведение Д. Томсона — построен иначе, чем «Времена года». Главное для автора теперь состоит в том, чтобы донести до читателя звуковые эффекты, а не зрительные. Большое внимание поэтому придается описанию различных звуков — пения соловья, воркования голубей, крика совы. Постоянное употребление союза «и» служит для синтаксической связи отдельных эпизодов, в которых участвуют разные рассказчики. В поэме несколько рассказчиков-авторов, среди которых патрон Д. Томсона Дж. Литтлтон и поэт Д. Армстронг, которые высмеивают любовь и праздность у Д. Томсона. Собственно, праздность проходит основной темой поэтической биографии Д. Томсона. Начало «Замка праздности» напоминает о том, что важное, существенное скрыто за строками произведения. Звуковое оформление поэмы создает сонную атмосферу ожидания, приро-

да звука навевает меланхолию, намекает на возможную опасность, еще не ощутимую. Прилагательные подчеркивают это эмоциональное состояние. Сама праздность предполагает отказ от многих обычных действий, производимых человеком в повседневности. Поэтому в поэме много негативных описаний, начинающихся со слов «это не так, как», «это не что иное, как», «это совсем не то» и т.д.

В поэзии Д. Томсона встречаются парафразы Вергилия, которого он глубоко уважал. Есть они и во «Временах года», и в «Замке праздности». Они не только свидетельствуют о вкусах поэта, но и иллюстрируют движение английской поэзии от неоклассицистических образцов к разговорным, каждодневным теплым и одушевленным размышлениям о природе и прежде всего о человеке и его месте во вселенной.

«Кладбищенская» лирика

«Оссиану», который явился кульминацией меланхолических настроений и элегических чувств, предшествовала лирика «кладбищенской» школы. В эпоху Д. Драйдена подражание приводило к пристальному изучению древних классических образцов, но оно представляло жизнь лучше, чем она была на самом деле. Постепенно с широким воздействием и проникновением в поэзию сенсуалистических идей Д. Локка возникала потребность в перемещении акцента с имитации на творчество. Происходила переоценка ценностей. Прежняя поэзия не казалась уже истинной, поскольку она питалась скорее идеей, чем воображением. На проблеме вкуса сосредоточили свое внимание Э. Берк, Д. Юм, У. Хогарт, Д. Рейнольдс, Г. Хоум (лорд Кеймз), А. Джерард.

С понятием вкуса естественно связываются отношения между чувствами и воображением, а также степень компромисса между индивидуальными потребностями личности, в которой культивировались восприимчивость и чувствительность, и общественными требованиями согласовать их с реальными материальными условиями существования англичан в середине XVIII в. К 1740-м гг. относится расцвет так называемой «кладбищенской» поэзии: выходят «Ночные мысли» (1742—1745) Э. Юнга, «Размышления среди могил» (1748) Д. Харви, поэма Р. Блэра «Могила» (1743). Родоначальником «кладбищенской» лирики можно считать Т. Парнелла, который еще в 1714 г. написал поэму «Ночное размышление о смерти», опубликованную А. Поупом после смерти автора в 1721 г.

Одновременно в эстетике активно внедряются и закрепляются уже осмысленные теоретиками новые веяния и тенденции. «Радости от воображения» (1744) М. Эйкенсайда, «О стандарте вкуса» (1744) Д. Юма, «Наблюдения над “Королевой фей”» (1754) Т. Уор-

тона, «О вкусе» (1759) Э. Берка и многие другие сочинения, появившиеся в 1740—1750-х гг., отражают эти сдвиги в эстетической мысли.

Понятие возвышенного интерпретируется теперь иначе, нежели во времена Д. Мильтона. Для него источником возвышенного была Библия, теперь — природа, вызывающая страх, благоговение, восхищение и желание преклониться перед ее величием. Воображение теснее связывается со вкусом, причем функции воображения значительно обогащаются. Оно ассоциируется с духовными, внутренними возможностями человеческого видения, которые обеспечивают более глубокое, тонкое и полное восприятие окружающего, чем могут дать простые органы чувств. Эти внутренние возможности сводятся к чувствам новизны, возвышенного, красоты, гармонии, смешного и добродетельного.

Однако печать рационализма на эстетической мысли 1740-х гг. еще очень сильна. Для Д. Юма совершенно очевидно, что один и тот же предмет может вызывать различные эмоции, ни одна из которых не дает полного представления о нем, а только объясняет отношения между предметом и органами чувств или качествами ума, причем воображение имеет смысл тогда, когда оно контролируется разумом, ибо иначе оно искажает истину. Интенсивность эмоционального восприятия возвышенного ассоциировалась у него даже с особым состоянием души, когда все ее устремления и движения напряжены и настроены только на одно восприятие возвышенного. Это эмоциональное состояние истолковывалось им не просто как проявление определенного качества разума, но выделялось как необходимое условие возникновения художнического темперамента, способного уловить подсознательные импульсы интеллекта.

Главная черта поэзии 1740—1750-х гг. — поиск приемов, с помощью которых можно выразить собственное отношение к предметам материального мира, руководствуясь своими чувствами и эмоциями. Поиски велись путем расширения тематического диапазона — сделать каждодневное, обыденное поэтически значимым и оригинальным, а также путем перемещения акцентов во взаимоотношения природы и творца, при этом само выражение индивидуальных чувств стало гарантией оригинальности, самобытности, а отличительной чертой гения считалось умение создавать чистейший вымысел. Подробно разрабатывали поэтику современного искусства братья Д. и Т. Уортоны. Комментируя новые способы видения, восприятия действительности в поэзии, они объясняли их индивидуальной восприимчивостью, особым качеством человека находить прекрасное в искусстве и природе, что связывалось у критиков с отношением к истории как к одному из факторов, отражающих сложность и переменчивость индивидуального сознания и социальной психологии.

Р. Блэр (1699—1746) родился в Эдинбурге в семье священника. Его отец умер, когда мальчику исполнилось 11 лет. Он учился в Эдинбургском университете, однако курс окончил в одном из голландских университетов (город и дата окончания неизвестны). С 1718 по 1730 г. Р. Блэр жил в Эдинбурге, состоял членом «Афинского общества ученых и писателей», печатался в эдинбургском журнале, но эти сведения весьма предположительны.

В 1731 г. Р. Блэр стал священником в Этелстейнфорде, недалеко от Эдинбурга, где прожил оставшуюся часть своей жизни, никуда не выезжая и целиком посвятив себя семье (в 1738 г. он женился, у него было шестеро детей), литературе и садоводству. Кроме поэмы «Могила» (1743) и произведения, посвященного памяти своего тестя и друга, профессора Эдинбургского университета У. Лоу, он ничего не написал.

Поэма «Могила» повлияла на всю английскую поэзию второй половины XVIII в. Она дала название целой школе — «кладбищенской» поэзии, к которой он и принадлежал. Поэзия Р. Блэра отличается глубоким философским содержанием, исключительным изяществом, точностью и определенностью образов.

Поэма «Могила» состояла из 800 строк. При всей мрачности предмета, избранного в качестве объекта для поэзии, «Могила» очень разнообразна по выражению эмоциональных состояний. Мистическое и рациональное здесь сосуществуют, причем мистическому уделено меньше внимания.

Поэме предпослан эпиграф: «Жилище, предназначенное для всех живущих». Безусловно, ее главный пафос — элегическая тоска по утраченному близким. Произведение создавалось после свадьбы Р. Блэра и смерти его тестя. Видимо, личные впечатления поэта и обусловили сочетание светлых и темных по колориту эпизодов поэмы.

Почти реалистически выписан бегущий вприпрыжку школьник, спешащий поскорее удалиться от царства мертвых. Вид могилы внушает ему суеверный ужас, не понятный его детскому сознанию. Иная поэтическая интонация звучит в эпизоде со вдовой, недавно похоронившей мужа. Она хочет подольше побыть одна возле могильной плиты, где чувствует близость безвозвратно потерянного для нее любимого человека. Природа словно наполнена ее переживаниями, ее эмоциональное состояние столь напряженно и горько, что Р. Блэр употребляет метонимию при описании дерна, на который упала несчастная женщина: тепло дерна напоминает горячо любимого мужа, как будто оставившего ей частичку своего тепла. Очень интересно в данном отрывке использование слов «чувство», «чувствовать», когда речь идет о

неживом человеке и живом дерне, остающемся безучастным к судьбе вдовы.

Главное достоинство этого незаурядного произведения Р. Блэра — философское содержание, предполагающее не просто обычное меланхолическое размышление о бренности всего земного, о преходящем характере жизни великих мира сего. Смерть стирает грани и различия между сословиями и профессиями, общественным положением и рождением. Христианское восприятие смерти у Блэра-священника сосуществует с картинами, созданными воображением и фантазией поэта, воплощающего в готических образах ужаса и страха суеверные и полумистические толкования невежественных людей. Безусловно, царство мертвых нарисовано художником предромантического времени, использующим стилистику готического романа, сентиментальной поэзии, весьма интенсивной по эмоциональному воздействию. Поэтому за спокойными и холодными философскими размышлениями о суете жизни следует необыкновенно сильное по драматизму описание ночного кладбища, обиталища мертвых, которые время от времени напоминают о себе.

Живописны яркие образы ночной птицы с ее криком, внезапно налетевшего ветра, вызвавшего стук дверей и хлопанье оконных рам, мрачной темноты, в которой мерещатся злоеющие тени покойников. Созерцательно-меланхолические мотивы оживлены здесь светски легкомысленными шуточными советами не особенно убиваться при виде ужасного и отталкивающего.

Неслучайно первым великолепным иллюстратором «Могила» был У. Блейк, нашедший в ней родственные своей художнической натуре качества (У. Блейк сделал 12 иллюстраций к «Могила» в 1808 г.). И У. Блейка, и Р. Блэра привлекает эстетический элемент в концепции экзистенциальной свободы души, которая после смерти ищет и находит себе подобных. В жизни этого случиться не могло, поскольку душа существовала не автономно. Существование после смерти, христианское в своей основе, в интерпретации Р. Блэра выросло из образов, созданных воображением. Бросая вызов разуму, это поэтическое видение мыслилось не по-христиански абстрактно, а в теплых, живых, конкретных образах. Отсюда у Р. Блэра великолепный переход от фантазмагорического путешествия души, победившей время и смерть, к сравнению человека с частичкой природы — птицей, засыпающей на мгновение до рассвета, а затем улетающей на бесшумных крыльях.

Описание эмоциональных состояний, впечатлений от размышлений и созерцания различных предметов, в том числе мрачных и меланхолических, характерное для «кладбищенской» поэзии, свойственно и другому английскому поэту-сентименталисту — Э. Юнгу.

Э. Юнг (1683—1765) родился в Апхэме (близ Винчестера) в семье приходского священника. Получил образование в Винчестере и Оксфорде. В 1714 г. стал бакалавром, а в 1719 г. — доктором по гражданскому праву. До 1730 г. в основном жил в Оксфорде. После принятия священнического сана и назначения королевским капелланом при дворе Георга II он поселился в 20 милях от Лондона, предпочитая уединение, лишь изредка приезжая в столицу, чтобы познакомиться с ее литературной жизнью. Он был известен в кругах Д. Аддисона и Р. Стиля, позднее подружился со Д. Свифтом, А. Поупом и С. Ричардсоном.

Первые поэтические опыты Э. Юнга остались незамеченными. «Поэма о Судном дне» (1714) и «Сила религии, или Покоренная любовь» (1714) о Джейн Грей, одной из жен Генриха VIII, написанные в героическом классицистическом стиле, также не принесли ему успеха. После неудачи с «Парафразом части книги Иова» (1719) Э. Юнг, разочаровавшись в поэзии, обратился к драматургии. «Бузирис, царь Египта», поставленный в «Друри-Лейн» в 1719 г., стал предметом насмешек со стороны Г. Филдинга, который высмеял эту пьесу в своей «Трагедии трагедий» (1731). Удачной оказалась драма «Мечь» (1721), а последняя пьеса «Братья» (1726) была поставлена лишь в 1753 г.

В 1728 г. Э. Юнг опубликовал известную сатиру «Любовь к славе» в стиле Горация. С. Джонсон назвал ее «величайшим достижением», предшествующим значительным произведениям А. Поупа в этом жанре («Дунсиада», 1728—1729; «Подражание Горацию», 1733—1737). Свои теоретические положения Э. Юнг высказал в «Эссе об оригинальном творчестве» (1759). В 1761 г. увидела свет его последняя поэма «Смирение».

Перу Э. Юнга принадлежит немало произведений разных жанров — трагедии, поставленные на сценах лондонских театров («Бузирис», 1719; «Мечь», 1721; «Братья», 1753), классицистические сатиры (серия сатир «Универсальная страсть», 1725—1728), поэмы на современные, библейские и исторические сюжеты. Однако славу и на родине, и на континенте ему принесли «Жалоба, или Ночные мысли о жизни, смерти, бессмертии» (1742—1745) — 9000 строк, написанных белым стихом. Замысел поэмы возник сразу же после смерти любимой жены (1740), которую Э. Юнг тяжело переживал. Однако сводить все к автобиографическим мотивам при анализе этой своеобразной поэмы нельзя. Как и у Т. Грея и Р. Блэра, личные переживания служат лишь импульсом, будят разум, заставляют его активизироваться и использовать не только собственные возможности, но и воображение.

О влиянии «Ночных мыслей» Э. Юнга на мировую литературу написано немало. Интересная информация об этом содержится в

статье Ю. Д. Левина¹. Мы коснемся лишь тех аспектов, которые относятся с уже отмеченными нами в поэзии Д. Томсона, Р. Блэра, У. Коллинза, Грея,² а также с теми, которые могут проиллюстрировать происходящие в английской поэзии 1740—1750-х гг. изменения, свидетельствующие о накоплении новых качеств в сентиментализме.

В поэме девять ночей — больших философско-созерцательных меланхолических эпизодов, по которым можно проследить, как личные горести и утраты постепенно вытесняются философскими размышлениями об универсальных категориях бытия, смерти. Перед нами реконструированный «поток сознания» в момент бессонницы (четко регистрируются часы, отбивающие время в ночи). Сознание и разум ясны, несмотря на сумрак ночи. Истина ведет человека по жизни; стремление к добру и справедливости, насаждаемое честностью природы, — это лишь часть человеческого существа. Человек создан из противоречий («Червь! И бог!»), он не может постичь ни себя самого, ни других.

В первом эпизоде Э. Юнг ставит под сомнение разум, который не может объяснить крайностей человеческой природы. Разум беспомощен при раскрытии таинств жизни и смерти, поскольку его деятельность ограничена. Зато воображение и фантазия свободны и могут появляться и проявляться везде, в том числе и в царстве невидимых сущностей, где не властны ни время, ни смерть, ни муки, ни боль отчаяния и одиночества.

«Ночные мысли» Э. Юнга — поэма необыкновенная в том смысле, что свидетельствует об автономии разума и воображения и о различии сфер, в которых они функционируют. Душа, являясьместилищем чувств и фантазии, может самостоятельно воздействовать на мысль, придавая ей дополнительную активность или обогащая ее знаниями, которые не нуждаются в проверке опытом, ибо они получены благодаря чувствам, интуиции.

Рассуждения Э. Юнга о смерти специфичны. Смерть — это инобытие духа, начало свободы, которой человек лишен в мире зла и насилия. Можно предположить, что ответы на жгучие вопросы современности поэты-сентименталисты «кладбищенской» школы ищут в сфере духовной; столкнувшись со смертью, но будучи уверены в могуществе и силе человеческого разума, они не хотят отказаться от мысли, что за его пределами существуют неиспользованные возможности, что есть эмоциональная энергия, способная проявляться там, где разум бессилён.

Несомненно, в «кладбищенской» поэзии присутствуют черты новой эстетики, уделяющей внимание категориям возвышенно-

¹ См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. — Л., 1970.

² См.: Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма.

го, ужасного, страшного. В ней отчетливо заметны также и элементы религиозной лирики, и качества нового поэтического видения, основанного на воображении. Отточенная конструкция, четкий рисунок мысли, изящество формы чем-то напоминают готические соборы и постройки, что, конечно, вписывалось в общую культурную панораму предромантического периода.

III. СУДЬБА ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА

Истоки готического романа

Особенности жанра готического романа. Пожалуй, ни одна жанровая модификация романа не обладает таким количеством кодовых понятий, метафор и образов, как готический роман. Его доминирующий образ — таинственная мрачная фигура, возникающая из не менее таинственного и страшного пространства. Монстр Франкенштейна поднимается во тьме с лабораторного стола, где над его созданием потрудился неумолимый ученый-экспериментатор, Дракула встает из собственного гроба, итальянец Скедони — из-под готических сводчатых строений Портичи, Амброзио блуждает в мрачных подземных катакомбах, Вельзевул из «Влюбленного дьявола» появляется в пещере около мрачных развалин. Случайно ли это? Готика отражает возвращение репрессивного начала, в котором подсознательная психическая энергия вырывается из ограничивающего ее сознательного эго. В XVIII в. успех готического романа объясняется возрождением потребности в трансцендентном бунте против тирании разума.

Готические романисты представляют воображение не как оригинальное качество, созданное из ничего, *ex nihilo*, но как способ комбинировать и соединять. Все изобретения и новации не что иное, как оригинальная комбинация, новое сочетание известных фрагментов.

До Готического возрождения писатели больше занимались интеграцией различных жанровых категорий и элементов, готические писатели прошли процесс дезинтеграции и приступили к комбинированию — романы составлены из фрагментов манускриптов, пейзажей, которые редко возвращаются к главному сюжетному стержню, часто апеллируют к поэзии и живописи для собственного способа репрезентации. Привязка к пейзажу дает возможность исследовать в целом индивидуальную идентичность, показать человеческую природу как нестабильную и непоследовательную. Готический роман — это своеобразный гибрид *romance* и *novel*, и задача его очень важная — установить тесные контакты между читателем и текстом.

Расширение границ познания в эпоху Просвещения происходило крайне интенсивно, затрагивало все области науки, теорию и практику, всю духовную деятельность человека. В то же время присутствовало и некоторое недоверие к разуму. Результатами экспедиции Д. Кука явились не просто накопление артефактов и расширение географического пространства обитания человека — сразу же начались классификация и систематизация полученных знаний, научное сопоставление и соположение культур и цивилизаций. А самое главное, у всех научных экспедиций имелась определенная цель — исследование вселенной с точки зрения создания, эволюции жизни и человека. Это негласная полемика с Творцом, упорное стремление объяснить и понять все, раскодировать Библию.

Почему так много различных современных жанров происходит от готического романа? Потому, что это гибридный жанр, переходное явление и открытая система. Он сопровождался возникновением романа как ведущего жанра и ростом интереса к нему, он будоражил сознание и чувства, порождал вкус к непознанному.

Готическое в английском искусстве XVIII в. было не просто реакцией на просветительство и классицизм — оно относительно мирно сосуществовало с ними. Оно было частью уже сформировавшегося литературного направления, проявившего себя и в эстетических манифестах, и в художественной практике.

Готический роман в Англии имел странную судьбу. Им зачитывались все слои населения, существовали специальные публичные библиотеки готических романов. Популярность их закрепилась и коммерческим успехом. Так, за «Нортенгерское аббатство» издатель заплатил Д. Остен 30 фунтов, а Э. Рэдклифф за «Итальянца» — уже 400 фунтов. Но одновременно готический роман вызвал насмешку У. Годвина, Т. Холкрофта, Д. Г. Н. Байрона (хотя романтики не прошли мимо его завоеваний). Д. Остен и Т. Л. Пикок написали остроумные пародии на модные готические романы. Позже эта традиция была развита О. Уайльдом, Б. Шоу, К. Уилсоном. Автор не только заставляет читателя ужасаться *horror Gothic* или умиляться сентиментальным приключениям героя с загадочным происхождением, но и приглашает его участвовать в акте творчества.

Перед нами разновидность литературного жанра, художественные достоинства которой не бесспорны, но понятны. Готический роман — необходимая веха в развитии жанра романа, давшая импульс некоторым современным явлениям культуры (научной фантастике, фильмам ужасов и т. д.).

В середине XVIII в. готический роман пережил период бурного расцвета. Его развитие не прерывалось с 1762 г., когда был создан первый английский исторический роман Т. Лиланда «Длинная шпага, или Граф Солсбери», до нашего времени, когда элементы этого жанра появились в творчестве А. Мердок, К. Уилсона, Д. Фаулза, Д. Стюарта, М. Спарк. Глава сюрреалистов А. Бретон имел

крупнейшую библиотеку готических романов. Традиция готики нашла своеобразное преломление в произведениях В. Скотта, Д. Остен, Т. Л. Пикока, Ч. Диккенса, Ш. и Э. Бронте, Э. Гаскелл, Ш. Ле Фаню, Р. Л. Стивенсона, Д. Конрада, О. Уайльда, У. Б. Йейтса и т. д. Готический роман явился определенным звеном в творческой биографии И. И. Лажечникова, М. Н. Загоскина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева.

По справедливой классификации М. Саммерса, готический роман существовал в трех модификациях: роман исторический, роман ужасов и роман сентиментальный. Разумеется, о чистоте жанра не может быть и речи, ибо каждый сколько-нибудь значительный роман содержал черты всех трех типов.

Первые готические романисты (Т. Лиланд, Д. Уайт). Как уже говорилось выше, первый исторический роман в Англии «Длинная шпага, или Граф Солсбери» появился в 1762 г. Его автором был шотландец, священник Т. Лиланд, который потом выпустил несколько исторических сочинений о своей родине. Роман Т. Лиланда повествовал о событиях далекого прошлого, его героями были подлинные исторические лица. Роман никогда не переиздавался, и его единственный экземпляр хранится в библиотеке Британского музея.

В предисловии к роману Т. Лиланд делится своими мыслями и мечтами о произведении, которое содержало бы мораль, преподносимую читателю с великой торжественностью, но не обязательно находящуюся на поверхности повествования, а скрытую за причудливым ходом событий, чтобы не утомить публику откровенной дидактикой: «Автор этих страниц имеет слишком высокое мнение о суждениях и способностях своего читателя придерживаться именно этого метода. Хотя он не претендует на глубину, но он надеется быть ясным. И, если на дне лежит что-либо, что достойно внимания, оно будет обнаружено без промедления»¹.

Намерения Т. Лиланда целиком реализованы в романе, где события и обстоятельства меньше всего интересовали автора, выдвинувшего на первый план фигуры графа Солсбери, внебрачного сына Генриха II и прекрасной Розамунды. По существу, это произведение напоминает *Bildungsroman*² с одной лишь оговоркой: повествование о становлении героя, его характера ведется в рам-

¹ Leland T. Longsword, or the Earl of Salisbury. — London, 1762. — P. 5.

² У истоков *Bildungsroman* — романа воспитания — стоит произведение К. М. Виланда «Агатон» (1763—1766). Классический немецкий роман воспитания представлен книгами И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796), «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1827). В центре романа неискушенный наивный герой, который вступает в жизнь без цели или определенной задачи. Он совершает множество ошибок, но с помощью порядочных людей и друзей набирается опыта, успешно преодолевает трудности, исправляет ошибки и в конце концов приобретает профессию.

ках старого рыцарского романа. Роман — это цепь мало связанных между собой эпизодов, у каждого из которых есть собственное ядро повествования и герой, не обязательно имеющий отношение к Солсбери. Главное внимание уделяется воспитанию чувств героя, отражению его эмоциональных состояний — гнева, восторга, ожидания, надежды.

Спустя 20 лет другой английский писатель Д. Уайт создает подобный произведению Т. Лиланда роман «Граф Стронгбоу, или История Ричарда де Клэр и прекрасной Джеральды». Поскольку это произведение появилось в эпоху, когда якобинская идеология оказывала известное влияние на развитие «романтического» романа, несмотря на внешнее сходство со своим предшественником, роман Д. Уайта пронизан рационализмом, насмешкой и представляет собой скорее пародию на готический жанр, чем образец этого жанра.

Заслуга гения в том, что он конденсирует и обобщает уже существующее, но невидимое остальным. Д. Уайт предвосхитил две тенденции в отношении к историческому готическому роману: серьезную, идущую к В. Скотту, и пародийную, идущую к Т. Л. Пиккоку и О. Уайльду.

В романе Д. Уайта рассказчик отделен от времени, в котором происходит действие. Временная дистанция поддерживается не только приемом рассказа в рассказе, но главным образом теми отступлениями в повествовании, которые подчеркивают, что наши предки и одевались по-другому, и завтракали иначе (ср. со скоттовским романом «Уэверли»).

Возникновение призрака естественно, здесь ничего нет от мистики, оно так же реально, как ночной сон для обычного смертного. «“Продолжай рассказывать свою поучительную историю, и насколько часто одинокий полуночный час разрешает тебе снова посещать эти уголки мира, настолько часто ты можешь рассчитывать на мое появление с самой невероятной пунктуальностью”. После этого мы расстались. Он отправился в обитель призраков, я — в постель»¹.

Давая свою интерпретацию событиям прошлого, писатель повествует о нравах и обычаях эпохи, к которой принадлежат его герои, постоянно подчеркивая, что в другое время было все по-другому. Но невозможно рассматривать произведение вне связи с той исторической средой, когда оно было создано. Якобинские идеи, подогревавшие «возмутительную чувствительность», сказались в романе Д. Уайта, написанном в период «героического действия», проявляясь почти в плакатных, афористически точных нравоучительных сентенциях. «Благородные действия не всегда

¹ White J. Strongbow, or History of Richard de Clair and Beautiful Geralda. — London, 1782. — P. 114.

свидетельствуют о благородном происхождении»; «Управляй справедливой и могущественной рукой, не устанавливай королевскую власть на развалинах национальной добродетели. Внушай благоговейный трепет дворянству: усмирай его, но не уничтожай его, оно среднее звено между народом и троном, если его игнорировать, то конец свободе. Поддерживай низшие классы в их освобождении от рабского ярма, надетого богатыми, пускай эта нация не будет нацией королей и нищих»¹.

Если не принимаются во внимание равенство, справедливость, могущество, служащие залогом общественной добродетели, наступает конец свободе вообще. Попраание законов общественной нравственности, отказ от признания прав для народа приведут страну к анархии и беспорядку. История имеет нравственный смысл. Уроки ее поучительны и часто оживают в призраках прошлого.

Художественным воплощением прошлого является образ графа Стронгбоу, в душе которого происходит страшная борьба между любовью к Джеральде и заботой о благе отечества. Совмещение двух сюжетных линий в истории одного лица не случайно и весьма перспективно для первого английского исторического романа, ибо указывает на взаимозависимость, взаимосвязь общественного и личного в то время, когда личность полностью осознала свою значимость как исторической единицы. История вторглась в частный мир, заставив индивида ощутить ответственность перед потомками.

Ранние готические романисты были в значительной степени зависимы от концепции английскости, включающей в себя меланхолию, от традиций сентиментальной «кладбищенской» лирики — все атрибуты ее встречаются у Д. Уайта (настроение меланхолии, глубокие раздумья под мрачными сводами готического замка ночью, серый рассвет, напоминающий призраку о необходимости удалиться, совы, руины и т. д.). Но поскольку юмор смягчает жесткие литературные каноны готики, вносит в нее элемент насмешки, сомнения, рассказ призрака с детальными земными подробностями, с бытовыми зарисовками, человеческой наблюдательностью, подмечающей типические черты лица или явления, снимает налет таинственного, страшного, обычный для романа ужасов, представленного именами М. Г. Льюиса и Э. Рэдклифф.

Гораций Уолпол — родоначальник готического романа ужасов

Г. Уолпол (1717—1797), граф Орфорд, сын премьер-министра Р. Уолпола, получил образование в Итоне и Кембридже. В 1739—

¹ White J. Op. cit. — P. 183.

1741 г. он путешествовал по Италии и Франции вместе с Т. Греем и познакомился во Флоренции с послом Англии Г. Манном, с которым переписывался 45 лет. Переписка представляет огромный интерес для исследователей, поскольку содержит много полезной информации о политике, истории и международных связях почти за полвека. После ссоры с Т. Греем Г. Уолпол вернулся в Англию. В 1741 — 1767 г. он состоял членом парламента, одновременно занимаясь составлением каталога и описанием коллекций живописи, принадлежащих отцу. После смерти отца в 1745 г. Г. Уолпол решил обосноваться в окрестностях Лондона в графстве Сёррей, где начал строить замок в готическом стиле Строберри Хилл. Г. Уолпол писал стихи и в 1748 г. опубликовал три поэтических произведения. В 1757 г. он основал собственную типографию, издал «Оды в стиле Пиндара» Т. Грея, с которым помирился в 1745 г. В 1757 г. увидел свет каталог живописи, созданной авторами с аристократическими и королевскими фамилиями, затем последовали публикации «Летучих набросков в поэзии и прозе» (1762) и «Анекдотов о живописи в Англии» (1762). Первая готическая повесть «Замок Отранто» была опубликована анонимно в 1764 г., и по странной традиции в России считается первым готическим литературным произведением, хотя двумя годами раньше появился роман Т. Лиланда. В 1765 г. Г. Уолпол посетил Париж, где познакомился с блистательной и весьма почтенной мадам дю Деффан, с которой переписывался до конца своей жизни. В 1768 г. были напечатаны «Исторические сомнения о жизни и царствовании короля Ричарда III», где Г. Уолпол пытался реабилитировать короля, известного своими многочисленными преступлениями. В том же году он написал «Таинственную мать» — трагедию инцеста, наполненную мрачными событиями и страстями.

Г. Уолпол оставил свои мемуары готовыми к публикации у себя в столе, но они были открыты только в 1818 г. «Мемуары последних десяти лет царствования Георга II» увидели свет в 1822 г., а «Мемуары о царствовании короля Георга III» — в 1845 г. Литературная репутация писателя была довольно высокой благодаря письмам. Эпистолярное наследие Г. Уолпола обширно и отличается изяществом стиля, остроумием, большим чувством юмора и великолепной структурой. Повесть «Замок Отранто», по свидетельству самого Г. Уолпола, была написана в рекордно короткий срок, поскольку ее замысел возник во сне и связан с конкретным местом Строберри Хилл — с лестницей в западной части замка, достаточно пустынной, особенно в вечерние сумерки. Именно здесь во сне увидел Г. Уолпол гигантскую руку в железной перчатке. Главный герой повести Манфред — историческое лицо. Он действительно правил княжеством, отличался неровным вспыльчивым характером, показал себя человеком, готовым пойти на любые преступления ради достижения собственной цели.

Эта готическая повесть содержит все необходимые детали собственно готического романа ужасов. Действие происходит в замке, топография которого конкретна, воссоздана с завидной тщательностью, поскольку имелся в виду замок Строберри Хилл. Повесть компактна, логично выстроена, очень динамична. Впервые в английской литературе использована речевая характеристика для обозначения социального статуса. Слуги говорят в этой повести сбивчиво, неграмотно, что объясняется их ужасом перед призраком великана, закованного в латы, который они увидели в коридорах замка.

Г. Уолпол очень увлекался историческими антикварными предметами, коллекционировал их и поэтому сумел передать в этой готической повести исторический колорит далекого XI в., что блестяще продемонстрировано в сцене выхода рыцаря Большого Меча. Описание торжественной процессии маркиза Фредерика с огромной свитой, насчитывающей несколько сотен людей: оруженосцев, герольдов, рыцарей — занимает не одну страницу. Фредерик хочет добиться восстановления своих прав законного владельца Отранто и найти Изабеллу, свою дочь, которая не знает о его таинственном возвращении из крестового похода живым и невредимым.

Манфред — достаточно колоритная фигура злодея, в котором сочетаются и жестокость, и гордость, и ум, и честь, и коварство. Смерть единственного сына и наследника княжества Отрантского рождает в душе Манфреда противоречивые эмоции, которые он сразу же стремится преодолеть, для чего немедленно хочет развестись с кроткой и преданной женой и жениться на невесте собственного сына Конрада. Внешне Манфред сохраняет хладнокровие при решении семейных проблем и пытается соблюсти видимость закона. Однако на самом деле его владение княжеством незаконно, и именно поэтому он пытался соединить узами брака законную владелицу титула и замка Изабеллу и болезненного и хилого Конрада. Этот союз должен был окончательно закрепить за Манфредом законность прав на владение Отрантским княжеством. В поединке с Теодором Фредерик Винченца, отец Изабеллы, тяжело ранен и открывает свою тайну о счастливом возвращении из крестового похода после опасных приключений. Теодор тоже оказывается благородным отпрыском графского рода Фальконара и может наконец соединиться с Матильдой, дочерью Манфреда. Однако в порыве ревности, приняв Матильду за Изабеллу, Манфред убивает собственную дочь. Сбывается старинное пророчество, которое гласило, что «замок Отранто будет утрачен нынешней династией, когда его подлинный владелец станет слишком велик, чтобы обитать в нем». Замок разрушился, среди развалин «восстала разросшаяся до гигантских размеров фигура Альфонсо», призрак провозглашает Теодора истинным

своим наследником. Манфред и его жена Ипполита удаляются в монастырь, Теодор обретает счастье в союзе с любящей его Изабеллой.

Произведение Г. Уолпола выдержало более 30 изданий, причем 8 — в XVIII в. Оно было переведено на многие языки и пользовалось заслуженной славой. Несмотря на достаточно большое количество готических ужасов — появление призраков и неожиданно воскресших персонажей, всякий раз сопровождающееся различными знаками из мира природы и человеческими несчастьями, странное поведение неодушевленных предметов (шлем с перьями, портрет) при каждом несправедливом поступке князя Отрантского и его преступлении — готическая повесть содержит признаки современного романа.

«*Замок Отранто*», — писал В. Скотт, — повесть замечательная не только своим необыкновенным увлекательным сюжетом, но также и тем, что она представляет первую в изящной словесности Нового времени попытку сочинить занимательную историю наподобие старинных рыцарских романов»¹. Это четкая конструкция сюжета, строящегося вокруг темы незаконно приобретенной собственности и титула, интересная система действующих лиц, среди которых значительное место уделено слугам. Речевые характеристики разбавляют героическое эпическое повествование романсе и сообщают ему черты современного бытоописательного и нравоописательного романа. Динамика развития событий спровоцирована и темой бегства-преследования, причем преследование Манфредом Изабеллы в подземных коридорах замка содержит известную драматургическую интригу, поскольку напряженное ожидание создается благодаря причудливому калейдоскопу событий, отвлекающих внимание читателя от главного. События разворачиваются на разных пространственных уровнях — в покоях замка, в подземных коридорах, в башне, где томятся узники. Любовные сцены выдержаны в духе сентиментального чувствительного романа и оформлены соответствующей лексикой и действиями персонажей — обмороки, слезы, клятвы верности, борьба с преследователями и рыцарские поединки.

В готической повести Г. Уолпола прекрасно выписаны характеры как мужских, так и женских персонажей. Женщины, несмотря на свою кротость и скромность, обладают твердостью духа и мужеством, которому могут позавидовать мужчины. Интересен образ Манфреда. Ему стыдно за свое бесчеловечное обращение с княгиней, стойко переносившей все его вспышки гнева и издевательства. Но он быстро справляется со своими эмоциями, отбрасывает угрызения совести и подавляет в себе жалость к женщине, которая его любила и была ему предана. В душе его постоянно

¹ Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастические повести. — Л., 1967. — С. 231.

совершаются повороты от благородства к низости, от жалости к жестокости.

Исторический колорит повести заключен не только в готических декорациях, но и в воссоздании социальной иерархии и системы верований и суеверий, характерных для эпохи крестовых походов. Г. Уолпол, дабы избежать незаслуженных критических замечаний в свой адрес (ведь жанр готансе был предан забвению в эпоху Просвещения), скрылся за выдуманном авторитетом переводчика с итальянской рукописи, опубликованной в XVI в. В изящно написанном предисловии автор уведомляет читателя о назначении литературы и надеется, что читатель получит удовольствие от чтения этой повести. Объясняя характеры слуг, он обращает внимание читателя на то, что их простодушие и наивность в ряде случаев проливают свет на обстоятельства, которые иначе не могли быть раскрыты. В предисловии В. Скотт, восторгавшийся повестью Г. Уолпола, указывает: «Его (Г. Уолпола. — *Н. С.*) намерением было нарисовать такую картину домашнего уклада и обычаев феодальных времен, которая была бы достаточно правдоподобна и при этом полна движения благодаря участию в действии сверхъестественных сил, в существование которых истово верило непросвещенное общество той эпохи. “Земные части” повествования задуманы так, что они связываются с чудесными происшествиями, и в силу этой связи различные ослепительные чудеса особенно поражают и впечатляют, хотя холодный рассудок не допускает их вероятия»¹ (перевод В. Е. Шора). Готический замок с точным воспроизведением расположения комнат и галерей, подземных ходов и часовни является не просто декорацией к спектаклю на темы из рыцарских времен. Исторический колорит понадобился Г. Уолполу, чтобы подготовить читателя к восприятию духовной атмосферы эпохи, что потом станет одним из достоинств исторического романа В. Скотта.

Трагедия Г. Уолпола «Таинственная мать» (1769) — это картины варварского времени, увиденные глазами классициста, рационально описывающего происходящее в замке Нарбон. Тайна, нависшая над графиней Нарбонской, лишь увеличивает напряженное ожидание развязки. Графиня Нарбонская в день кончины мужа вступила в кровосмесительную связь с сыном, переодевшись в платье его возлюбленной. Плодом этой встречи стала Аделиза, которая воспитывалась в замке в неведении о тайне своего рождения. Графиня пытается замолить свои грехи и скрыть тайну от сына, возвратившегося со своим другом в замок после длительного отсутствия. Но его любовь к Аделизе, собственной дочери и сестре, приводит к разоблачению его матери и к кровавой развязке.

¹ Уолпол. Казот. Бекфорд. Указ. соч. — С. 236.

Г. Уолпол не изобрел своей страшной темы. Он случайно услышал подобную историю, когда однажды женщина призналась епископу Тиллотсону в своих прегрешениях. Тема инцеста широко использовалась в литературе во времена У. Шекспира. Трагедия Г. Уолпола построена таким образом, что каждая сцена лишь возбуждает любопытство читателя. В монологе слуги, наблюдающего за поведением графини, нагнетается мрачное настроение. Создается впечатление, что на сцене постоянно мрак, и мрак этот не рассеивается в ходе драматических событий, а, напротив, усиливается, сгущается, подчеркивая присутствие нераскрытого зла и преступления. Язык, характеры, декорации и действия персонажей — все вместе соединяются в художественный образ ужаса, который определяет стиль повествования и тип интриги. Действие в «Таинственной матери» в отличие от елизаветинской трагедии мести разворачивается как бы в обратной последовательности, потому что главная задача — раскрыть тайну происходившего в прошлом.

Г. Уолпол был блестящим собеседником, остроумным и веселым компаньоном. Эти качества проявились в большей степени в стиле его многочисленных писем, которые можно считать его главным сочинением.

Исторический готический роман Клары Рив

К. Рив родилась в 1729 г. в Ипсвиче в семье священника и дочери придворного ювелира. В 1755 г. после смерти отца семья переселилась в Колчестер, где К. Рив и опубликовала первое произведение — «Защитник добродетели, готическая история». Это произведение было опубликовано под названием «Старый английский барон» и встретило восторженный прием у читательской аудитории. В 1777 г. судьба Клары решилась окончательно — она пишет и выпускает роман за романом. Главное для нее, как признавалась она сама, — поддержать мораль, осудить порок, способствовать процветанию общественной и частной добродетели. В предисловии к роману «Старый английский барон» К. Рив пишет: «Если сейчас как никогда много писателей, то же самое можно сказать о читателях, даже среди низших классов. Это обстоятельство заставляет каждого писателя быть внимательным к тому, что он предлагает публике, ибо ничто не должно противоречить религии и добродетели, а с помощью элемента развлекательности до читателя должны быть донесены моральные сентенции»¹.

К. Рив (1729—1807) обычно называют ученицей Г. Уолпола, потому что в своем романе «Старый английский барон» (1777)

¹ Reeve C. The Old English Baron. — London, 1977. — P. XIII.

она использовала основной сюжетный мотив «Замка Отранто» — мотив законного наследника, ущемленного в правах и восстановившего свой титул и состояние после гонений и испытаний. В отличие от Г. Уолпола место действия романа К. Рив — Англия.

Главное, что характеризует готический роман писательницы, — полное отсутствие нагромождения ужасного и страшного, сверхъестественного и потустороннего, а также масса бытовых деталей. В рамках готического роман этологический берет верх над авантюрно-приключенческим. Из всей механики чудесного К. Рив сохранила лишь появление призрака, закованного в рыцарские латы, изобличающего преступление лорда Ловелла и указующего своим перстом на узурпатора титула и поместья. Это единственная сцена в стиле старого готического романа, причем место действия типично для романа ужасов: руины замка, где обитают привидения. На этом внешнее сходство с Г. Уолполом у К. Рив кончается.

Перед нами фигуры, характерные для готического романа: главный герой Эдмунд, его дядя лорд Ловелл, отец Джером, преданный слуга, верный друг сэр Харклэ, возлюбленная главного героя леди Эмма — лицо, кстати сказать, совсем эпизодическое. Действие романа сосредоточено в замке Ловелла и частично в замке сэра Харклэ. Бледен образ злодея (значительно уступающий Манфреду), лорда Ловелла, уничтожившего своего брата и его жену, лишившего прав своего племянника. Его злодеяние совершено в прошлом и лишь упомянуто в сюжете. Зато великолепно обрисованы второстепенные фигуры его сыновей, завидовавших уму и талантам Эдмунда и решивших изгнать его из замка, где он долгое время с ними воспитывался.

Роман К. Рив «Старый английский барон» к концу XIX в. на родине выдержал 18 изданий. В 1787 г. он переведен на французский, а в 1789 г. — на немецкий, сделана инсценировка этого произведения и показана пьеса под названием «Эдмунд, сирота из замка» (1789).

В романе, несмотря на небольшое количество ужасов, сохраняется атмосфера напряженного ожидания чего-то страшного. Острота и динамизм ситуаций подчеркиваются действиями и поступками героя — борца-одиночки, который, хотя и пользуется моральной поддержкой Харклэ, успеха добивается исключительно благодаря своей смелости, настойчивости и жажде справедливости. Задачей Г. Уолпола было, показав в драме и романе обыкновенных смертных, сделать иррациональное если не реальным, то возможным, ибо характеры ставились в экстремальные ситуации. У К. Рив чудесное преподносится для привлечения внимания, тщательно описанные нравы эпохи приближают происходящее к реальности, патетическое призвано затронуть сердце читателя. Сверхъестественное играет подчиненную роль, а не основную, как в «Замке Отранто». Стоны, доносящиеся из-под земли,

ночные шумы, двери, сами открывающиеся перед истинным наследником замка, — вот немногочисленные приемы типично готического романа ужасов. К. Рив основное внимание уделяет моральному нравоведению: «Если вы хотите в романе преподнести нравоучительную истину, спрятать драгоценный камень под такой тонкой вуалью, чтобы его блеск был легко различим, нужно соотнести его с обычаями и временем, в котором он писался; должна быть величайшая вероятность, пронесенная через всю аллегорию, что ваш разум не будет шокирован, но воображение будет удовлетворено. Если бы романисты всегда имели это в виду, они могли бы стать очень полезными обществу. Урок морали, хотя сухой и скучный, должен быть преподнесен в приятной оболочке...»¹. Замысел романа стал очевиден уже по первоначальному заголовку — «Защитник добродетели». Подготовкой к скоттовскому роману явилось отражение определенного исторического этапа в развитии общества, господствующих нравов и обычаев. Внимание писательницы сосредоточено на воспроизведении отношений между феодалом и его вассалом.

Роман К. Рив в известной степени исторический. Действие отнесено к XV в., к времени царствования Генриха VI. Однако исторический колорит мало интересует писательницу. Атмосфера действия создается немногими, но выразительными деталями. В заброшенной части замка Ловелла, где, по преданию, живут привидения и где придется переночевать Эдмунду, ему предоставляют апартаменты с изъеденными молью тканями и поломанной мебелью. В ходе разворачивания сюжета упоминается война с Францией и Грецией, да и то мельком, главным образом для того, чтобы показать удивительные качества героя, его мужество, отвагу, благородство, а также найти аналогичные черты в характере сэра Харклэ. Напряженность действия уменьшается за счет использования определенных художественных приемов.

Поскольку К. Рив не важны драматические события как таковые, она излагает их через вещий сон героя, содержащий в себе основные моменты его будущей судьбы. Первый сон Эдмунда в замке с привидениями она рисует последовательно: а) узнавание ребенка родителями; б) похороны со всеми почестями и церемониями законных владельцев замка, убитых узурпатором; в) свадьба героя.

В «Эволюции романтического романа» (1785) К. Рив, сама себе в том не признаваясь, повторила идеи Т. Холкрофта, в частности его романа «Элвин, или Джентльмен-комедиант» (1780), в предисловии к которому он изложил основные положения теории романа (так, по его мнению, романсе — серия не связанных друг с другом приключений, никак не влияющих на сюжет, novel характеризуется единством построения). В подчеркнутой заземлен-

¹ Reeve C. Op. cit. — P. VII.

ности героев готического романа есть известная преднамеренность. Значение этой разновидности романа не в том, чтобы ввести всю механику таинственного (своды, подземные галереи, апартаменты с привидениями), а в том, чтобы сблизить читателя с действующими персонажами в их конфликте со сверхъестественными силами, чье существование он с трудом признает. Перенеся фантастический мир в жизнь простых людей, К. Рив сделала первый шаг к тем психологам, которые неверно объясняют противоречивость человеческих чувств лишь реакцией на объекты и ситуации, вызывающие страх.

Стирая границы между чудесным и вероятным, К. Рив идет вслед за Г. Уолполом, объясняя чудесное, точнее, веру в чудесное определенным уровнем сознания, исторически-конкретным типом восприятия действительности. Вместе с тем так же, как в «Замке Отранто», в романе К. Рив отчетливо проступает связь двух разных элементов *romance* и *novel*. В *romance* вводилось иррациональное и сверхъестественное, но в умеренных дозах, что, по убеждению писательницы, должно было помочь добиться искоренения зла в обществе, но не путем апелляции к религии, к Богу, а средствами художественного творчества. Кстати, священник Освальд выполняет в романе чисто мирскую функцию: он знает о происхождении Эдмунда и не торопится раскрыть эту тайну.

Характерно, что повествовательная линия в этом романе крайне хаотична и несовершенна. Переключение с одного происхождения на другое, с одного действующего лица на другое осуществляется механически, без логической связи. Иногда автору нужно как-нибудь оправдаться перед читателем, и она ссылается на неразборчивый почерк использованной ею рукописи или на отсутствие некоторых страниц. Часто, между прочим, упоминаются второстепенные действующие лица. Может быть, это способ компенсировать недостаток напряженности повествования, стимулировать воображение читателя постоянным напоминанием о том, что в дальнейшем повествовании будут также неясные, загадочные эпизоды. К. Рив не хочет забывать ни одного героя, поэтому в эпилоге рассказывается о судьбе каждого из них. Чувствуется, что автор — хозяин персонажа и может распоряжаться им по своему усмотрению.

В романе нет прямой речи. Она органически входит в повествовательную линию. Совершенно отсутствуют описания природы, одежды, есть только упоминания о рыцарских регалиях. Зато сочно выписан крестьянский быт (семья Уайтов, семья Твайфордов). Главное для К. Рив — характер, ему подчинена интрига. Ее интересуют также взаимоотношения персонажей, их чувства, эмоции, привязанности. Любовная интрига лишена яркости, о ней говорится, но она не раскрыта в действии.

Особо надо отметить важность мотива сна в романе К. Рив, как, впрочем, и в других готических романах. Сон Харклэ в замке его друга: забрызганные кровью доспехи, стоны и слова о том, что надо ждать удобного момента, чтобы выяснить ситуацию, — заставляет его начать расследование. Разум и бодрствующий рассудок не в силах объяснить все происходящее, интуиция будоражит воображение честного рыцаря, преданного своему безвременно погибшему при загадочных обстоятельствах другу.

Во сне сознание раскрепощено, не поддается контролю воли. Это тоже своеобразный художественный прием готики, вводящий мотив сверхъестественного. Все авторы готических романов подходят к постижению границы сознательного и бессознательного, того, что лежит на поверхности и что опустилось на дно сознания. Сновидения, имеющие место при определенных условиях и обстоятельствах, организуют развитие сюжета, обеспечивая возможное и невероятное сочетание событий, характерное для сна, где часто соседствуют живые и мертвые, реальное и фантастическое.

Рыцарь Харклэ спал в коттедже Уайта и во сне получил приглашение посетить замок друга. Реальное и нереальное здесь переплетены, как в сюрреалистической картине. Умерший 15 лет назад лорд Ловелл приветствует Харклэ у ворот замка и объясняет ему, что его приезд должен разрешить загадку.

В этом сне два временных плана — будущее и прошедшее. Будущее предшествует прошедшему. Это, по существу, пророческая сцена, в которой сэра Филипп Харклэ видит в одном из залов подземной пещеры, где укрылся лорд Ловелл, приготовление к поединку двух враждующих партий, что подсказывает ему единственно правильное решение — выяснить причину смерти истинных наследников замка и наказать преступника в честном рыцарском бою. Этот рыцарский бой, инициатор которого сэра Филипп, состоится через некоторое время, когда станут известны обстоятельства, необходимые для разоблачения незаконного владельца поместья. Ненависть племянников к Эдмунду сделает невозможным его дальнейшее пребывание в замке. Воспользовавшись любезным приглашением Харклэ, Эдмунд отправится к нему за помощью. В руках Харклэ «ключи» решения его судьбы.

К сожалению, в романе «Старый английский барон» мораль и дидактика слишком явственно проступают сквозь тонкий налет развлекательности.

Каждое из последующих произведений К. Рив свидетельствует о настойчивых поисках подхода к готической разновидности жанра. Это особенно заметно в ее историческом готическом романе «Мемуары сэра Роджера де Кларендона» (1793), где описано время царствования Эдуарда III и Ричарда III. Слабость романа в неудавшейся попытке воссоздать историческую обстановку, в кото-

рой происходит действие. Есть отдельные запоминающиеся детали, но нет целого. Видимо, К. Рив так и не выработала умения строить сюжет произведения.

Однако значение К. Рив в истории готического романа нельзя умалить хотя бы потому, что в 1785 г. она выпустила эссе «Эволюция романтического романа», где вслед за У. Конгривом¹ и Т. Холкрофтом четко и просто показала различия жанров *romance* и *novel*. В «романтическом» романе (*romance*), «этой героической басне», рассматриваются сказочные персонажи и обстоятельства, между тем как в романе из современной жизни (*novel*) дается картина нравов того времени, когда он был написан.

Вероятно, собственный эксперимент К. Рив недостаточно убедил ее в возможности, а главное, актуальности «романтического» романа в эпоху грядущих перемен и бурь. Но опыт не увенчался успехом именно потому, что К. Рив использовала старые критерии нравоучительного бытоописательного романа, втиснув их в романтические рамки, и это неизбежно должно было привести к осложнениям. Тяжелая масса нравоучительности просветительского романа раздавила хрупкую оболочку *romance*, потопив развлекательность, сюжетность, лишив героев возможности действовать согласно собственным убеждениям, а не по воле автора. К. Рив потерпела поражение не в силу подражательности своего искусства и зависимости от хорошо принятых образцов, а в силу утопической мечты соединить несоединимые вещи, компоненты разных жанров, эпох, вкусов.

Творчество Энн Рэдклифф

Некоторые критики (на мой взгляд, небезосновательно) склонны преувеличивать роль Э. Рэдклифф (1764—1826) в развитии готического романа. Ее сильное влияние ощутимо также в творчестве Д. Китса, С. Т. Колриджа, Д. Г. Н. Байрона. В. Скотт и М. Г. Льюис хорошо знали ее произведения. Она оказала воздействие на искусство Ч. Диккенса и сестер Ш. и Э. Бронте. В наибольшей степени Э. Рэдклифф связана с сентиментальными романами С. Ричардсона, А.-Ф. Прево, а в первую очередь Ж. Ж. Руссо.

Хорошо ориентирующаяся в литературе XVIII в., не только в сентиментальной, но и в готике ужасного (Г. Уолпол), меланхолической пейзажной лирике (Д. Томсон, Э. Юнг и Т. Грей), Энн Уорд (таково ее девичье имя) особенно чтит У. Шекспира. Из всех писательниц переходного периода Э. Рэдклифф, пожалуй,

¹ У. Конгрив (1670—1729) — известный английский драматург, автор пьес «Старый холостяк» (1693), «Двойная игра» (1694), «Любовь за любовь» (1695), романа «Инкогнита» (1691), где раскрывается смысл терминов *romance* и *novel*.

больше других раздумывала над творческой лабораторией художника, интересовалась эстетическими теориями Э. Берка, А. Л. Эйкина, глубже занималась психологией чувства. Психологические состояния человека, его эмоциональную жизнь Э. Рэдклифф исследовала в свете новых эстетических теорий. Не обязательно ужас и страх, часто парализующие волю индивида, но жажда новизны, необычного и приближение любви, способствующие душевному подъему, привлекали ее внимание.

По жанру романы Э. Рэдклифф можно отнести к романам воспитания. В. Скотт считал, что герои Э. Рэдклифф — обобщенные типы, представители определенного класса, целиком обусловленные обстоятельствами, в которых действуют. Но все ее герои приобретают опыт, угодный автору. В этом смысле в ее творчестве не прерывается связь с литературной традицией Просвещения.

Э. Рэдклифф показывает страшные, дьявольские силы зла, обитающие в подземном мире. Они имеют корни в мифе, подсознательном слое нашей жизни, в формальных элементах психики, которые К. Юнг называл архетипами. С 1776 г. готический роман связан только с ее именем. Известно, что М. Г. Льюис написал «Монаха» после прочтения «Удольфских тайн». М. Г. Льюис сделал следующий шаг вперед, невозможный без Э. Рэдклифф, так же как она сама немыслима без Г. Уолпола и К. Рив. Вместе с тем именно пример «Монаха» вдохновил Э. Рэдклифф на создание лучшей ее книги «Итальянец».

С приходом в литературу Э. Рэдклифф роман претерпевает существенные изменения. Характеры подчиняются обстановке, которая, подобно театральным декорациям, необыкновенно роскошна, подробна, имеет ярко выраженный национальный колорит. В отличие от Г. Филдинга, Ф. Берни и других писателей XVIII в., герои которых разыгрывали действие на пустой сцене, у Э. Рэдклифф необычайно реальный вещный мир.

С. Т. Колридж назвал «Удольфские тайны» интересным романом на английском языке. Высокую оценку творчества Э. Рэдклифф дал В. Скотт в своих очерках о романистах прошлого. По его убеждению, она была первой английской романисткой, «которая ввела в художественную прозу прекрасный и фантастический тон естественного описания и выразительного повествования, который до нее принадлежал исключительно поэзии»¹. Он особо отметил удачную интригу и удивительное знание характера. Второе ее достоинство заключается в мастерски сконструированном диалоге, который служил средством раскрытия характера и развития действия. Э. Рэдклифф внесла важный вклад в усовершенствование структуры романа. Изменения в художественной системе романа шли в направлении драматизации (принцип напряженно-

¹ Scott W. Life of Novelists. — London, 1831. — P. 103.

сти), что было развито последователями Э.Рэдклифф — Р.Л. Стивенсоном, А.К. Дойлем, Г. Грином. Но драматизация структуры означала также и постепенное устранение автора из произведения. Героям предоставлялась возможность говорить и действовать согласно их темпераменту, привычкам, нравственным качествам и т.д.

Напряжение доходит до крайнего предела, подчиняет себе характер и становится главным мотивом повествования. Э.Рэдклифф ввела также эмоционально окрашенный пейзаж, тем самым прокладывая дорогу романтикам, стремящимся приблизить литературу к жизни. Ее романы вобрали в себя ранние романтические тенденции своего времени.

Первым произведением Э.Рэдклифф была повесть «Замки Этлина и Данбейна» (1789). Через год вышел «Сицилийский роман», но, как и первое произведение, не имел успеха. Подлинное признание Э.Рэдклифф принесли ее «Роман в лесу» (1791) и «Удольфские тайны» (1794). Заслугой писательницы можно считать удачное использование приемов и художественных средств романа XVIII в. с определенной логичностью и системностью, сделавшими в ее творчестве признаками нового стиля.

«Удольфские тайны» Э.Рэдклифф (1794) по праву считаются классическим примером готического романа. Повествование необыкновенно простое, это, по сути, история главной героини Эмили Сент Обер, которая в начале романа живет со своими родителями в идиллической местности в Гаскони в замке Ле Валле. Хотя действие отнесено к 1584 г., легко просматривается XVIII в., даже имя героини напоминает Эмиля Ж. Ж. Руссо, и полемика с Руссо совершенно явная на страницах романа, посвященных воспитанию героини вдали от соблазнов шумного города. После смерти родителей Эмили находится на попечении тетки — сестры отца мадам Шерон, весьма неосмотрительно вышедшей замуж за итальянского дворянина — игрока и преступника Монтони. Эмили влюблена в молодого человека Валанкура, но тетка увозит ее сначала в Венецию, где Эмили хотят выдать замуж против ее воли за графа Морано, а потом неожиданно в Апеннины в замок Монтони Удольфо. Эмили преследуют ужасные обстоятельства — вынужденный брак, угроза насилия, потеря поместий, постоянное чувство страха, которое она испытывает, являясь свидетельницей жестокости Монтони в отношении своей жены. Но ни одна из угроз в конце концов не осуществилась. Эмили попадает под власть Монтони и содержится узницей в его замке, но потом совершает побег и оказывается в замке Ле Бланк, в котором встречает своих родственников, и в финале романа воссоединяется с любимым Валанкуром.

Самые сильные по драматизму и напряженности сцены происходят в замке Удольфо и связаны с главным злодеем Монтони.

Более того, идиллические гармоничные эпизоды, связанные с семейством Виллерау, плоски и бесцветны по сравнению с динамичными, полными неожиданных поворотов сюжета и вмешательства сверхъестественных сил сценами в Удольфо. Тем не менее структура романа сама по себе сложна из-за множества второстепенных сюжетных линий и мотивов, включенных эпизодов, поэтических вставок. Сонеты и стансы, элегии и поэмы создают определенное настроение, отражают состояние героини, ее страхи и волнения, сомнения и надежды. Психологический рисунок строится по принципу контраста и включает в себя различные эмоциональные состояния, построенные на неуверенности и подозрении, наблюдательности и воображении. Именно они размыывают границы между реальностью и фантазией, усиливают драматизм. Ее постоянное ожидание беды и несчастья соотносится весьма успешно с другими событиями и рассказами, например, с таинственным исчезновением прежнего владельца Удольфо, убийством маркизы Виллерау, трагической судьбой тетки Эмили. История слуги Лодовико, оставленного на ночь в комнате с привидениями, отлично иллюстрирует механизм чудесного у Э.Рэдклифф. Лодовико перед сном читает готическую провансальскую легенду и исчезает. Как потом окажется, его похитили контрабандисты. Фантазии и ужасы готических легенд мирно вписываются в живую ткань повествования о тайнах замка Удольфо, и также логично разрешаются все казалось бы сверхъестественные сюжетные узлы.

Но даже самые драматические моменты Э.Рэдклифф часто приписываются смятенному состоянию героини, ее умению воображать и бояться того, что она сама не может назвать. Ее страхи и призраки объясняются болезненной чувствительностью и романтическим воображением, но они передаются читателю, который начинает осознать, что реальная опасность велика и есть основание ее бояться и ждать.

Наиболее показательным для мировосприятия писательницы явился образ монаха Скедони (роман «Итальянец»), неожиданно и зловеще возникающего как бы из-под земли, в самых важных с точки зрения сюжета сценах. У него особая скользкая походка (*gliding*), он движется бесшумно как тень. Внушительна и загадочна внешность этого человека без лица (он обычно появляется в полутьме, в тени зданий), тело которого скрыто плащом. Он представляет собой как бы инобытие земного существования: *lacking the melancholy of sensible and wounded heart*.

Необычайное, притягивающее внимание окружающих заключено во взгляде этого необыкновенного существа, в его позе: «Было что-то слишком необыкновенное в фигуре этого человека и свойственное только ему, что не могло быть не замечено путешественниками. У него была тонкая высокая фигура, несколько сутулая,

болезненный вид, резкие черты и взгляд, брошенный из-под низко надвинутого капюшона, поражал необыкновенной выразительной свирепостью»¹.

В английском готическом романе появляется герой-злодей, поведение и действия которого служат полным отражением той сложной внутренней работы на различных уровнях сознания, которая требовала от автора введения вспомогательных художественных средств, как-то: изображения движения, мимики, жестов. Все монстры готических романов не имеют оригинальных черт, портретной характеристики. Но не всякому приходится вносить в сюжет столько напряженного драматического ожидания, загадочности и таинственности, так осложнять интригу, как это делает Скедони в «Итальянце».

С именем Скедони связаны убийства и преступления, совершенные и только замышляемые. Его появление часто предшествует страшным сценам с похищениями (исчезновение Елены, убийство тетки). Скедони вынашивает идею физической расправы с девушкой, которая сталкивается со множеством опасностей, пытаясь избежать встречи с ним.

Вместе с тем это незаурядная личность, нарисованная в романтической тональности. Скедони — духовник маркизы Вивальди, ценящей его необыкновенный ум, наблюдательность, умение разбираться в людях. Отличительные черты Скедони — гордость и достоинство, которым он не изменяет в самых сложных ситуациях. Разговор маркизы и Скедони о молодом Вивальди характеризует монаха как хитрого, ловкого и искусного политика, умеющего плести интриги, не задевая интересов своей патронессы.

Он использует любую возможность, чтобы возвысить себя в ее глазах, доказать свою необходимость, свою полезность в делах, далеко не религиозных. Скедони — шпион, маниакально следящий за Вивальди и его возлюбленной. Но он и великий психолог, умеющий воздействовать на мнение маркизы, усыпить ее бдительность, даже когда его действия превышают данные ему полномочия. У него целая сеть соглядатаев. Он так искусно расставил сети, что сорвал планы Елены и помешал ее бегству из монастыря, проявив не только исключительную находчивость и изобретательность, но и волю и выдержку.

Каждая сцена романа с участием Скедони выявляет новую черту его характера. Характер героя раскрывается через богатую и разнообразную гамму эмоций, точнее оттенков эмоций, сказывающихся в его наружности, о чем Э.Рэдклифф говорит подробно и серьезно, описывая реакцию персонажей на эти изменения. Они могут быть зловещими, странными, непонятными, усиливать, нагнетать напряженное ожидание чего-то таинственного и страш-

¹ Radcliff A. The Italian. — Oxford, 1970. — P. 8.

ного. Разнообразие эмоций часто мешает рационалистическому объяснению поведения персонажа, создает дополнительную трудность в расшифровке характера, хотя и обогащает его новыми штрихами. С образом Скедони связано усиление драматизма повествования, осуществляемое по-разному. Наиболее часто употребляемый прием — внезапные появления и исчезновения героя.

Другим способом нагнетания напряженности можно считать удачный подбор сообщников Скедони — это вероломная и лицемерная маркиза Вивальди, противостоящая счастью собственного сына, и совсем байронический герой — преступник и наемный убийца Спалагро. Причем результаты сотрудничества Скедони с маркизой и Спалагро разные, хотя цель его, по существу, одна: вынашиваются и реализуются планы физической расправы с Еленой (Скедони придумывает план, Спалагро должен его реализовать).

Роскошные покои дворца Вивальди, внешне корректный светский разговор, лживые речи подчеркивают изысканность вкуса и хорошую продуманность вероломной затеи аристократки. Одинокая ветхая лачуга на берегу моря в предгрозовую погоду, темная, мрачная, похожая на тюрьму комната Елены, отвратительная внешность наемного убийцы, пасующего тем не менее перед видом невинной жертвы, таинственные шаги и голоса способствуют созданию драматической ситуации, в которой фигура Скедони приобретает новые черты, а характер — своеобразную окраску. Святой отец проявляет исключительное мужество и решимость при выполнении задуманного плана и со стилетом в руке прокрадывается в комнату Елены. Он чрезвычайно осторожен, прячется в тени при каждом подозрительном шорохе.

Э. Рэдклифф предельно снижает романтичность злодеяния. Как ни напряжены нервы и мускулы Скедони, держащего стилет над спящей девушкой, он продумывает каждое движение, чтобы избежать разоблачения. Он хочет нанести точный удар и выбирает место, где тело Елены не защищено одеждой, которая может ему помешать. Увидев лицо спящей, движение ее губ, он торопливо отодвигает лампу, прячется в тени и выжидает.

Скедони расчетлив, хладнокровен во всех делах и деяниях. Эти качества не изменяют ему и в сцене убийства. Но Э. Рэдклифф делает фигуру Скедони сложной, обнажая те скрытые силы, которые ведут большую, но невидимую работу внутри этого злодея. Писательница часто употребляет глагол *to argue with himself*, выдающий мучительный разлад Скедони, его внутреннюю раздвоенность, усиливаемую и его гордостью, и показным высокомерием, и загадочностью. Внешне похожий на изваяние, он вдруг начинает смягчаться, его лицо, прежде не выражавшее никаких эмоций, преображается. Голос приобретает живые человеческие интонации, полные сочувствия, теплоты, участия, походка ста-

новится неровной и спотыкающейся, он уже не скользит бесшумно как тень. «Скедони застонал, но через несколько секунд, силясь преодолеть волнение, которое овладело им, вернулся к Елене, поднял ее с колен, когда она упала, прося о пощаде»¹.

Единственная сцена в романе, где нет Скедони, — заседание святой инквизиции, на суд которой попадают почти все участники этой драмы. Но эти эпизоды важны для раскрытия тайны графа Маринелли (Скедони). Они символизируют конец зла, которое сосредоточено в Скедони — человеке, наделенном пагубными страстями. Убийца брата и его жены, он не остановился бы и перед убийством племянницы, но здесь механика напряженного действия несколько упрощается. Динамичные романтические сцены сменяются монологически-повествовательными, в которых не просто раскрывается тайна Скедони, но скороговоркой досказывается его характер, выявляется суть его натуры. С исчезновением Скедони напряженность действия снижается, структура романа рассыпается и нет драматически острого ожидания очередного злоключения. Когда Вивальди приходит в монастырь, на пути влюбленных, как по волшебству, исчезают все препятствия. Уничтожен главный стержень сюжета, к которому сходились все линии, стягивались все герои. Повествование становится спокойным, информативным, бесстрастно-литературным.

Судьба Елены и Вивальди как бы «обрамляет» историю Скедони. Счастливый конец — свадьба героев — кажется лишь необходимым средством воздать должное их постоянству в любви и способности пройти через все испытания.

Для произведения Э. Рэдклифф характерно переплетение нескольких литературных традиций, в частности сентиментального романа (история Винченцо Вивальди) и готического романа (судьба Скедони, грешника в рясе монаха). Но преобладает объединяющая их раннеромантическая, отчетливо проступающая в сюжете (обилие случайностей, возможностей, характеры, которым может симпатизировать читатель), в пейзаже (освещенность и романтическая эмоциональная окрашенность пейзажа, динамично подчеркивающего состояние героев и создающего определенную атмосферу действия), в герое (борьба человека с самим собой, скрытые поступки, их мотивы, сложная гамма чувств и эмоций, сказывающаяся во внешних проявлениях — позе, жесте, походке, выражении лица). Разумеется, Скедони доминирует в сюжете и подавляет своей грандиозностью не менее важные для раскрытия интриги характеры действующих лиц.

Винченцо Вивальди представлен в романе без предварительного описания его внешности и положения. Для писательницы имеет особое значение сам факт встречи Винченцо и Елены в

¹ Radcliff A. Op. cit. — P. 236.

церкви, встречи, которая окажется роковой в цепи последующих событий. Э. Рэдклифф называет точную дату знакомства своих героев — 1758 г. Видимо, это для нее существенно, так как предстоит изобразить чужие нравы, чужую жизнь, а главное, отличный от английского национальный тип.

Этот национальный тип, давший название роману, существует в различных вариантах. Один из них — Винченцо, другой — его мать, маркиза Вивальди, третий — Скедони, и лишь в конце романа на первый план выступает второстепенный персонаж, которому писательница поручает рассказать конец истории Вивальди — слуга Винченцо Пауло.

От отца, знатного дворянина, принадлежащего к одной из древнейших фамилий Неаполя, человека влиятельного и богатого, Винченцо унаследовал «благородную и великодушную гордость, но кое-что он взял и у матери из ее диких страстей, правда, без малейшей доли двуличности и непреодолимой жажды мести. Честный по натуре, изобретательный в своих чувствах, легко ранимый, но отходчивый, раздражающийся по поводу любого проявления к нему неуважения, но смягчаемый раскаянием, он обладал высоким чувством чести, которое удерживало его от подозрения кого-либо в причинении ему обиды, точно так же, как тонкая доброта склоняла его к примирению и уважению чувств других людей»¹.

Мать героя, из знатной дворянской семьи, тоже обладала гордостью, но гордость ее объяснялась лишь ее происхождением и положением в свете и не распространялась на мораль. Поэтому она была зачастую игрушкой страстей неистовых, разрушительных. Видимо, гордость — национальная черта итальянцев. Э. Рэдклифф отмечает это качество у столь не похожих друг на друга персонажей, как Скедони, маркиза Вивальди, ее сын. Писательница, верная драматической манере повествования, демонстрирует проявление гордости в действиях и поступках персонажей. У Винченцо гордость благородна и великодушна, у его матери — источник зла и преступления, у Скедони гордость скрывает его истинную натуру.

Духовное богатство Вивальди обозначается одним емким и запоминающимся выражением: *romantic delicacy*. Винченцо чувствует себя бесконечно одиноким в роскошных покоях дворца маркизы Вивальди. Он охотнее остается наедине со своими мыслями на берегу Неаполитанского залива, мечтая о возлюбленной.

Романтические детали в характере Винченцо глубоко продуманы Э. Рэдклифф. Слово «романтический» в отношении Винченцо употребляют различные персонажи. Одни говорят о нем с раздражением и возмущением, презрительно называя «романтиче-

¹ Radcliff A. Op. cit. — P. 8.

скими излияниями» признания Винченцо в любви к Елене. Юноша в самом деле романтически устремлен к идеалу и последователен в борьбе со злом, которое препятствует его счастью. Как положительный романтический герой, он наделен решимостью, бесстрашием, готовностью бороться и с упрямством своих родителей, и с многочисленными врагами, которые пытаются разлучить его с Еленой.

Незнакомый монах предсказывает ему страшные испытания, тот же голос он слышит в обители святой инквизиции. Он стойко выносит допрос инквизиторов и готов мужественно принять смерть. С теми же настойчивостью и упрямством, с какими его мать плетет интриги, чтобы избавить сына от мезальянса, Винченцо старается разгадать гнусные замыслы и намерения. Как всякому романтическому герою, ему помогают и провидение, и интуиция, и то внутреннее зрение истинно любящих сердец, которое вовремя обезвреживает противника. «Энергия души» Винченцо делает его характер сугубо романтическим в счастье и горе.

Роль маркизы в сюжете не столь важна и не так уж самостоятельна. Хотя ее изобретательный ум строит все новые планы мести, осуществляет ее намерения Скедони, чья деятельная натура более соответствует возложенной на него задаче. Скедони может себе позволить для подтверждения собственной значимости и самоутверждения отравить или убить кого-нибудь.

То обстоятельство, что Э.Рэдклифф проводит параллель между английским вариантом того или иного характера и его итальянским аналогом, снижает остроту и свежесть оригинала, но вместе с тем это показательно для писательницы-англичанки, рассматривающей иные законы и нравы с высоты здравого смысла.

Итальянский национальный тип складывался в сознании Э.Рэдклифф, видимо, постепенно, хаотично и непоследовательно. Но он был бы неполным, если бы в его реконструкции не участвовал народный характер. Им явился в романе Пауло, слуга Винченцо. Главная роль этому персонажу отведена только в конце третьего тома, и неслучайно. Когда раскрывается тайна Скедони, все его козни и злодеяния, Э.Рэдклифф нужно было соблюсти баланс сюжета, морали, показать значительность нравоучительного романа *message* (романа, содержащего идеи, которые нужно донести до читателя), к которому относится жанр готического романа.

Пауло вместе со своим хозяином прошел через всю жестокость инквизиции. При всей кажущейся трусливости, болтливости он выдержал заключения мужественно и достойно. В этом, кстати, отличие в изображении слуг у Г.Уолпола и Э.Рэдклифф. Г.Уолпол приписывал мужество только господам. Счастье и полноту жизни, ощущение свободы после того, как зло побеждено, Пауло переживает непосредственно, восторженно, импульсивно, что свойственно впечатлительной, темпераментной итальянской душе.

Все радостное, светлое, земное, что абсолютно вытравлено в Скедони, вырывается наружу в этом простом крестьянском парне, веселящемся при лунном свете на берегу Неаполитанского залива. Заключительные сцены романа раскрывают замечательные черты итальянского национального характера, хотя описаны они с присущей английским авторам нравоучительностью, с оттенком всепобеждающего здравого смысла.

Э.Рэдклифф пошла по проторенной ее современниками дороге. Однако, хотя внешние приметы действия остались прежними, существенно изменилось их освещение и были использованы новые изобразительные средства для динамики повествования. В готический пейзаж Э.Рэдклифф настойчиво врывается жизнь. Исполняя серенаду для Елены, Винченцо обращает внимание своего спутника на огромный праздничный фейерверк, устроенный в день рождения коронованной особы. Ночную панораму города на берегу Неаполитанского залива замыкает величественный Везувий, время от времени слышатся глухие раскаты, гул подземных взрывов.

Мелкие детали, связанные с изображением римских руин, портиков, церквей и храмов, арок мостов, оттененных зеленью субтропической растительности, свидетельствуют о том, что действие происходит именно в Италии. Э.Рэдклифф часто описывает воздушную среду, ветер, движение воды, шум волн. Тишина, которая у романтиков имеет особый смысл, у Э.Рэдклифф также ассоциируется с внутренним чутким слухом поэта — человека, особенно тонко ощущающего красоту и прекрасное. Метафорические образы ночного покоя, тишины, мрака переданы писательницей через яркий эффект музыкальных звуков: «Его (Винченцо) душа, казалось, дышала звуками, такими нежными, такими проникновенными и сильными... Ни один звук не возник из молчания ночи, разве что звуки серенады, ни один луч света не разрушил темноты, окружающей виллу; однажды, правда, во время паузы, Бонармо уловил голоса, еле слышимые, ибо они принадлежали людям, не желающим, чтобы их узнали, и он слушал внимательно, но безуспешно»¹.

Освещение не только оживляет статичность, живописность изображения, но и создает эмоциональную атмосферу, определенное настроение у героя и у читателей. Закат солнца, приближение сумерек важны для Э.Рэдклифф с точки зрения освещенности, изменения красок.

Словесный пейзаж Э.Рэдклифф воспроизводит движение звука: «Было около полуночи, и царствующая тишина еще более подчеркивалась мягким шорохом вод залива и глухим ворчаньем Везувия, который время от времени выбрасывал пламя на горизон-

¹ Radcliff A. Op. cit. — P. 17.

те, а затем все погружалось в темноту»¹. Меняющееся освещение помогло Э. Рэдклифф передать фактуру материала построек, разнообразие тонов и оттенков мрамора, гранита. Особенно тщательно ею продумано и воспроизведено гармоническое сочетание великолепной природы и архитектуры.

Материальный мир готического романа Э. Рэдклифф приобретает конкретность и живописную выразительность: обстановка и предметы искусства на вилле Вивальди (картины Гвидо Рени), лютюня, скромное убранство виллы Алтьери, где живет Елена.

Еще одной функцией пейзажа в романах Э. Рэдклифф является передача настроения героя. Пейзаж как бы врывается в его мир, помогает освободить энергию его души.

Пафос произведений Э. Рэдклифф связан с непозитическим утверждением поэтической истины. Ее творчество отражает достаточно зрелую фазу развития предромантического искусства.

Концепция дьявольских сил и демонизма в романе Мэтью Грегори Льюиса «Монах»

Значительным представителем жанра готического романа ужасов был М. Г. Льюис (1775—1818), друг Д. Г. Н. Байрона, известный английский дипломат. Его отец был крупным политическим деятелем, мать играла видную роль при дворе. М. Г. Льюис получил блестящее образование: учился в Вестминстере и Христовой церкви. В 1792 г. М. Г. Льюис путешествует по Германии, увлекается немецким фольклором. Здесь его благосклонно принимают крупнейшие представители немецкой культуры. В 1794 г. он занимает пост атташе Британского посольства в Гааге и пишет свой первый роман «Монах», который издает анонимно. Непристойность сюжета заставила его исключить некоторые страницы из второго издания. В 1796—1800 гг. М. Г. Льюис избирается в английский парламент, пишет много пьес и стихов, знакомится с Д. Г. Н. Байроном, П. Б. Шелли, В. Скоттом. В 1815 г. он занялся хозяйственной деятельностью на Ямайке: усовершенствовал орудия труда на плантациях, отменил рабство. По дороге в Англию М. Г. Льюис заболел желтой лихорадкой и умер.

Задачу романиста, пишущего готические романы и повести, М. Г. Льюис видел в том, чтобы заставить читателя участвовать в раскрытии тайны. Роман «Монах» считается одним из произведений, в которых удачно использованы различные модификации готического сюжета, тщательно продуманные и сконструированные части целого без видимых границ связи. Бдительность читателя усыплена полностью, ибо он не может предсказать дальнейшее

¹ Radcliff A. Op. cit. — P. 10—11.

развитие событий, а просто старается вместе с автором вникнуть в колорит эпохи, страны, национального характера и определенного типа религиозного темперамента.

В отличие от романтического героя — неудачника в жизни, неудовлетворенного и разочарованного, Амброзио в зените славы, ему как идеалу святости поклоняется весь Мадрид. Он, можно сказать, царствует над городом. Каждая его проповедь, обращение к пастве — своеобразное торжество фанатической убежденности, верности католицизму и преданное служение людям. И хотя эпитафия взят из шекспировской комедии «Мера за меру» и внушает некоторое сомнение в добродетельности монаха (у У. Шекспира — Анджело), инквизиторская Испания у М. Г. Льюиса (в отличие от Венского двора) слишком далека от того, чтобы поколебать веру в свое могущество и власть над людьми.

Схема готического романа, его архитектура представлена здесь во всем блеске и великолепии. Действие развивается по принципу контраста. Яркая освещенность церкви сменяется темнотой летней испанской ночи, с причудливыми, еле различимыми в темноте контурами улиц и роскошных вилл, арками и фасадами монастырей, соборов. Мрачный зловещий сон Лоренцо, проецирующийся на все последующие события, их основную логическую цепь, вытесняется вечерней светлой молитвой монахов.

История монаха Амброзио сплетена с историей несчастной любви Лоренцо и Антонии, к которой примыкает история Раймонда и Агнес. В любом готическом романе любовная страсть — всегда источник опасности. Любовные сцены Раймонда и Агнес содержат особую напряженность и драматизм, так как они прерываются вставным эпизодом с призраком окровавленной монахини, заимствованным из рейнских легенд.

Разбуженная сексуальность монаха служит своеобразным оправданием его индивидуальной активности, которая выражается в убийстве, насилии, инцесте. Агнес заживо похоронена под мрачными сводами подземелья в монастырском саду, в котором она встречалась с возлюбленным. Амброзио тоже зашел в тупик в решении психологических и нравственных задач, навязанных ему воспитанием в монастыре. В обоих случаях ужасное неизвестное обнаруживается в столкновении индивидуального бунта плоти с несовместимыми с этим бунтом силами прошлого, укоренившимися в монастырском образе жизни.

История Раймонда и Агнес прерывается дважды: с появлением призрака монахини и приходом властной настоятельницы монастыря. Завязка усложняется рационалистическим объяснением призрака. Влюбленные уверены, что он существует только в воображении суеверных людей, но призрак... оказывается реальностью, которая губит Раймонда. Удовлетворению плотских вожделений Раймонда препятствуют почти невидимые и неосозаемые силы.

Причем внешнее объяснение неудач героя лежит на поверхности: он дерзнул похитить из монастыря девушку, следовательно, как говорит настоятельница, он совершает преступление против Бога. Бог против Раймонда, находящегося во власти иррациональных сил, которые ведут его по неправильному пути.

Но М. Г. Льюис слишком глубокий и тонкий психолог, чтобы следовать подобной христианской догме в изображении истинных мотивировок событий и поступков героев.

Сверхъестественные силы прошлого (в виде призрака окровавленной монахини), вызванные стремлением влюбленных бежать, губительно воздействуют на судьбу героини. Недаром автор натуралистически точно передает состояние отчаяния заточенной Агнес, племянницы влиятельного герцога де Медина, которая с трудом верит реальности страшного наказания. «Унылым взглядом я окинула это ужасное место. Когда я вспомнила, что обречена провести здесь остаток моей жизни, сердце мое наполнилось горьким отчаянием. Я привыкла ожидать совершенно другого. Когда-то мои мечты были такими блестящими и такими красивыми! Теперь для меня все потеряно. В одну минуту я лишилась всего: друзей, утешения, общества, счастья. Я умерла для мира и его удовольствий»¹.

Быстрые перемены в судьбе героев, для которых одно и то же место действия служит сначала счастливым прибежищем, а потом мрачным обиталищем смерти, не исключение в готическом романе.

Искушение дьяволом не новая тема в предромантической литературе; она пройдет через весь XVIII в., пошатнувший устои христианства, доказавший его затерянность в условиях быстро меняющегося мира. Бьондетта Ж. Казота сродни героине романа М. Г. Льюиса «Монах». Та же соблазнительная внешность, вкрадчивость, мягкость, женственность, ласка, предупредительность, освобождающие человека от заботы о повседневном и концентрирующие его внимание на себе самом как естественном и гармоничном существе, живущем по законам природы и прислушивающемся к голосу плоти.

Матильда открывает в Амброзио суть его натуры, она тактически верно распределяет свои силы для того, чтобы заставить его забыть свое общественное «я», воспитанное суровым монастырским укладом, отказом от жизненных удовольствий, усмирением плоти. Раскрывая глаза Амброзио на могущество, таинственность и необычайную энергию, вырвавшуюся наконец наружу, она ужасается той пропасти, которая предстает в его естестве. Амброзио не останавливается перед страшными преступлениями: гонимый жутким возделением, преследуя невинную Антонию, он насилует ее в мрач-

¹ Lewis M. G. The Monk. — Oxford, 1980. — P. X.

ном подземелье, не задумываясь убивает собственную мать. Теперь в основе его поступков первозданная энергия животного, лишённого духовности и элементарной нравственной чистоплотности.

История Раймонда и Агнес, прерывающая рассказ о судьбе монаха, вносит вариации на тему любви. Эти герои в отличие от Амброзио рациональны, но хотят воспользоваться вмешательством иррациональных сил. Ожидая Агнес в одежде окровавленной монахини у выхода из монастыря, Раймонд, к своему ужасу, обнаруживает, что обнимает призрак, в который не верил. Больной и разбитый, он становится предметом нежной любви призрака, аккуратно посещающего его в дни болезни.

Призрак замка Линденберг — это призрак родственницы Раймонда, давно умершей и требующей от него возвращения ее бранных останков в родной замок. Счастье Раймонда, его настоящее оказывается также тесно связанным с силами прошлого, правда, силами иррациональными, сверхъестественными. Таким образом, рациональное, объяснимое в знакомых контурах повседневных явлений, испытывает воздействие таинственных могущественных сил, препятствующих разумному и очевидному. Но в то же время реальное настоящее выступает хрупким, ненадежным и даже чрезвычайно опасными последствиями.

Иррациональное зло вторгается в жизнь героев, образуя страшную атмосферу, где необъяснимые могущественные силы управляют миром и людьми. Случайность приходит на смену предопределённости, алогизм на смену логическому. Герои вовлечены в круговорот непредсказуемых событий. Их неподготовленность, незащитность усугубляет трагедию. В своих горестях и страданиях они бесконечно одиноки.

В сцене в соборе, когда Амброзио публично вкушает плоды своей немеркнувшей славы, своей святости, он проникается необыкновенным уважением к собственной персоне. Он добился успеха будучи молодым (ему тридцать лет), но тем сильнее в его натуре сказывается деструктивное начало, обусловленное полным неумением справляться с желаниями естества. Исключительная сила автора готического романа — в показе механизма саморазрушения, который вызван непримиримостью существующего и желаемого и составляет суть драматического характера Амброзио.

Образ Сатаны велик, прекрасен и могуществен в английской литературе. У истоков этой галереи образов — мильтоновский Сатана, гордый и непреклонный. Амброзио стоит где-то посередине между своим родоначальником и байроновским злодеем. Он даже в известной степени запутывает автора, и М. Г. Льюис не может объяснить мгновенную трансформацию героя. В отличие от Г. Уолпола и Э. Рэдклифф он даёт довольно развернутую характеристику последствий монастырского воспитания и образования, обвиняет церковь в культивировании уродливых, ущербных качеств,

калечащих натуру человека, в уничтожении путем запретов и подавлений естественных потребностей его здоровых нравственных начал.

Противоборствующие тенденции в характере Амброзио особенно ярко обозначаются после социальных мотивировок его извращений и крайностей.

Стремясь к объективизации характера, максимальной убедительности его поступков и поведения, автор часто вступает в разговор с проникательным читателем (позже подобное сделал и У.Теккерей в «Ярмарке тщеславия») и доверительно сообщает ему, что, если бы Амброзио воспитывался не в монастыре, он реализовал бы множество блестящих способностей. Это, безусловно, сильная натура бойца. Если бы он имел родителей, если бы его, маленького и незащищенного, не уверили монахи, что только монастырские стены защитят его и сделают счастливым, то все было бы иначе.

Аскетический образ жизни полностью вытравил из Амброзио все добродетели. Он стал внутренне ущербным и порочным: «К несчастью, он был лишен родителей. Он попал в руки родственника, единственным желанием которого было не слышать о мальчике; с этой целью он отдал его своему другу, бывшему главе капуцинов. Аббат употребил все свои усилия, чтобы убедить мальчика, что за стенами монастыря нет счастья. И он полностью преуспел в этом. Сокровенным желанием Амброзио стало пострижение в ордене св. Франциска. В то время как монахи искореняли его добродетели и укрощали его эмоции, они способствовали и процветанию в нем пороков»¹.

Образ Амброзио был бы не столь убедительным и драматичным, если бы не ирония автора. Как бы между прочим мы узнаем, что мать мальчика сбежала из дома свекра, недовольного браком сына, бросив ребенка на произвол судьбы. Амброзио, не зная своей матери, убивает ее, когда она становится на пути его любовных вожделений. Характер Амброзио усложняется. В герое растет мстительность по отношению к тем, кто препятствует осуществлению его намерений.

Характер Амброзио запрограммирован монастырским укладом. Жизнь в мире, где менее лимитирована личная свобода, для него немыслима, ибо он привык к другим законам. Отказаться от них, пожертвовать привычками и амбициями — все равно что сменить наружность и характер. Ему трудно принять и новые законы, ощутить полную ответственность не только перед Богом, но и перед людьми за содеянные преступления. Уже осужденный инквизицией, Амброзио до последнего момента надеется на Божье прощение. Но дьявольские силы проделали слишком большую разрушительную работу в его натуре.

¹ Lewis M. G. Op. cit. — P. 236—237.

Сильное искушение для героя — желанная свобода, но достижимая лишь ценой продажи души. Амброзио не сразу соглашается на эту сделку. Его внутренняя борьба продолжается долго и мучительно. И только страх перед тюремщиками, которые поведут его на аутодафе, вынуждает его согласиться. Собственно, он давно заключил этот договор со сверхъестественными силами. Дьявол наделил изображение святой чертами прекрасной Матильды, дьявол попутал Амброзио в его злодеяниях. Но помимо этого он открыл ему правду о себе.

Да, сверхъестественное, дьявольское имеет здесь вполне рационалистическую окраску. Положение монаха обязывает Амброзио постоянно лицемерить, подавлять в себе живого человека. Только вмешательство чудесного, сверхъестественного способно дать импульс, толчок дремавшим силам и возможностям. Ночью монах прокрадывается в дом Антонии, куда можно проникнуть лишь с помощью волшебства. Однако сексуальные желания пробуждаются в нем стремительнее, чем могут действовать колдовские чары, да и не в них дело. Жажда удовлетворения эмоциональных переживаний и вожделений становится у Амброзио ненасытной. Даже дьявол устает от его активности.

Конец Амброзио — фантазмагорический полет над дикими ущельями, бурными потоками, безлюдными горами — символичен для романтического злодея и напоминает аналогичную сцену из «Ватека» У. Бекфорда, наполненную страшными натуралистическими подробностями. Растерзанного, ислеканного орлами и изъеденного насекомыми Амброзио уносит при свете молний и грохоте разбушевавшейся водной стихии бурлящий поток.

Люцифер на службе у монаха показал себя достойным оппонентом. Открыв Амброзио всю правду, он честно предупредил его, что живым уйти из этого мрачного царства гор не удастся. Характерно, что монах, подчиняясь опять-таки своему привычному образу мышления и следуя выработанной линии поведения, хочет обратиться с молитвой к Богу, хотя знает, что давно уже проклят им. Но дьявол называет его жалким лицемером, достойным именно такой смерти, и сбрасывает со скалы.

Страшный готический роман ужасов под пером М. Г. Льюиса превратился в своеобразное произведение переходного этапа, включившее в себя лучшие черты английской готики, трансформировавшей и инациональный опыт. Достижение писателя — искусно завязанная интрига из готансе с мастерски нарисованным главным героем-индивидуалистом из novel. Можно предположить, что роман М. Г. Льюиса явился в некоторой степени и прообразом темы «Шагреневой кожи» для О. де Бальзака, пережившего длительный период увлечения готическими, «черными» романами.

Проблема ответственности творческой личности и концепция развития человечества в романе Мэри Шелли «Франкенштейн»

М. Шелли (1791—1851) — дочь философа и писателя, деятеля корреспондентского общества У. Годвина и М. Уолстонкрафт, романистки, страстной защитницы прав женщины. Мать Мэри умерла при рождении дочери. Девочка воспитывалась в доме отца, являясь свидетельницей бурных политических и философских споров. Вторая женитьба отца и присутствие в доме детей чуждой по характеру и привычкам мачехи сделали сложной обстановку в семье. В 16 лет Мэри встретила 22-летнего поэта П. Б. Шелли, который предложил ей гражданский брак (официально они смогли оформить свои отношения только в 1816 г.). Смерть двоих детей глубоко потрясла молодую женщину. Свою жизнь М. Шелли посвятила воспитанию третьего ребенка, сына Перси. Постоянно бедствуя после смерти мужа, Мэри написала несколько романов. Наиболее известен «Франкенштейн» (1818), созданный еще при жизни П. Б. Шелли.

Блестящая импровизация, стимулированная духом соперничества Д. Г. Н. Байрона и М. Шелли, встретившихся на вилле Диодати в Швейцарии, роман М. Шелли зафиксировал в художественной форме значительные успехи английской науки, особенно естествознания, химии. Создание человеческого гения оказывается внешне отвратительным, но внутренне богатым, гуманным и добрым. Ученый Франкенштейн сам боится своего изобретения и бежит от него, но чудовище постоянно напоминает ему об ответственности перед людьми, о тесной связи между интеллектом и обществом, которому этот интеллект служит. Это философское произведение, имеющее в своей основе миф о современном Прометее.

История эволюции человека от первобытного состояния в романе передана метафорой темноты. Сознание рождается в монстре не сразу, но, возникнув, заставляет его прежде всего различать свет и тьму, обнаружить огонь, забытый бродягами или путешественниками, а потом самому научиться добывать его. Взросление человеческого сознания, его совершенствование осуществляется в процессе наблюдения и имитации. В гл. 11—16 монстр рассказывает о своих скитаниях, о преследованиях его людьми, о несчастье быть одиноким и гонимым.

Одним из первых оценил «Франкенштейна» В. Скотт, назвав его «романтическим художественным произведением, задачей которого было открыть новые пути и каналы мысли, поместив человека в предполагаемые ситуации необычайного характера»¹.

¹ Цит. по: Small C. A. *Ariel Like a Garpy*. — London, 1972. — P. 20.

При создании «Манфреда» Д. Г. Н. Байрон использовал некоторые наброски «Франкенштейна». Роман отличает отвлеченный универсализированный характер толкования необыкновенного сознания искусственного человека. Творение человеческого разума оказывается могучей разрушительной силой, ибо его создатель не задумался о перспективах и целях такого существа.

Основные мысли этого произведения чрезвычайно актуальны и значимы. Наука должна быть обращена во благо, а не во зло людям. Здесь создана интересная метафора автономного существования искусственного существа. Монстр не только существует помимо Франкенштейна, но и сам открывает для себя возможности существования, сам учится говорить, пользоваться плодами человеческого труда, но не может быть полезным человеку.

М. Шелли утверждает, что независимое существование невозможно, ибо человек оказывается в определенной системе связей, привязанностей, симпатий и антипатий. М. Шелли полемизирует с Ж. Ж. Руссо на самом высоком философском уровне. Естественный человек в условиях современного общества оказывается утопией, ибо он помимо своей воли и воли своего создателя включается в круговорот событий того или иного исторического периода.

Произведение создано в стране, связанной с именем Ж. Ж. Руссо. Но оно ассоциируется и с другим обитателем виллы Диодати — великим Д. Мильтоном и его известной поэмой «Потерянный рай». Если рассматривать роман М. Шелли как своеобразную художественную историю, то монстр представляет собой пародию на Адама, а Франкенштейн — на Бога-Творца, причем они часто друг другу противопоставляются как абсолютно чужие и чуждые существа. У. Блейк сказал о Д. Мильтоне, что он принадлежал к дьявольскому племени. Те же самые слова можно отнести и к ученому-творцу, который желает как можно скорее порвать с плодом своего творчества.

Однако монстр не универсальный вневременной архетип. В нем много годвиновских идей («Франкенштейн» был посвящен У. Годвину), свойственных веку М. Шелли: таковы, в частности, идеи причин преступления и нравственной их оценки. По мнению писательницы, идущей вслед за У. Годвином, преступления совершаются не потому, что монстр или человек к ним склонен, они вызваны определенными, не зависящими от него причинами. К монстру плохо и даже враждебно относятся, он платит тем же. Чудовище никому не принадлежит, раз от него отрекся его творец. Оно не имеет места в жизни. Этические категории им поэтому переоцениваются: зло постепенно превращается в добро, ибо у него нет предпосылок для того, чтобы быть добрым, а злым его вынуждают стать сами же люди. Когда оно становится добрым, люди его не понимают, делают ему зло и причиняют боль. У монстра есть свои жизненные принципы, как есть они и у Франкен-

штейна. Но для Франкенштейна наука превращается в бессмыслицу, он творит ради любопытства, стремясь доказать неограниченные возможности человеческого разума. Монстр доказывает бессмысленную искусственность своего появления и невозможность абстрактного существования ради существования.

Франкенштейн выступает в роли первооткрывателя новых путей, исследователя глубинных тайн созидания. «Франкенштейн» во многом содержал полемику с У. Годвином. У. Годвин считал, что ребенку нужно естественное воспитание. М. Шелли утверждает необходимость ответственности. Ответственность выше, если падает на лицо, подобное ученому Франкенштейну, ибо его творения принадлежат человечеству. Писательница создает обобщенный образ ученого-энтузиаста, погруженного в свой особый мир, недоступный другим, человека достаточно эгоистичного, вспоминающего близких лишь в трудные минуты.

Значительно ослабла здесь психологическая линия. Напряженность достигается лишь исключительностью ситуации — монстр преследует ученого. Мотив преследования рационалистический: чудовище не может простить Франкенштейну его отказ создать подобное существо женского пола.

Историю монстра обрамляют несколько различных по характеру рассказов. Заканчивается история впечатляющей картиной плавания в северных льдах. Монстр преследует Франкенштейна уже в ледяном царстве, символизирующем, видимо, царство мертвых. И здесь Франкенштейну не будет покоя. Заключительный монолог-исповедь монстра содержит годвиновские идеи. Осыпая себя упреками, раскаявшись в совершенном убийстве, монстр уходит на гигантском плоту по льду, чтобы умереть.

Отрывки из писем подруг, капитана Уолтона, встретившего Франкенштейна в его скитаниях и оказавшегося рядом с ним в момент смерти, создают впечатление сложности и прихотливости художественной структуры, в которую вплетаются рассказы монстра. М. Шелли (как позднее Р. Л. Стивенсон), возможно, пыталась изобразить две половинки расщепленного сознания одной личности. Виктор Франкенштейн — видимая часть сознания человека, монстр — невидимая. П. Б. Шелли склонен был считать, что здесь изображены две стороны личности самого поэта — та, которая открыта миру (ибо о нем так говорят в обществе), и та, что заключена в его произведениях.

В романе М. Шелли ставится философский вопрос об освобождении человека от себя самого. После смерти Франкенштейна монстр выпущен в ничто, в бездну. Ему ни от кого нечего требовать, связь с человечеством разорвана, он свободен даже в своем передвижении: «Скоро, — воскликнул он с грустной и торжественной энергией, — я умру, и, что я сейчас чувствую, я уже не буду чувствовать. Скоро эти жгучие несчастья прекратятся. Я под-

нимусь на свой погребальный костер с восторгом и буду ликовать в агонии мучительного пламени. Огонь этого большого пожара померкнет, мой прах ветры унесут в море. Мой дух обретет покой, и сознание мое погаснет". Когда он кончил говорить, он выпрыгнул из каюты корабля на ледяной плот, стоящий рядом с судном. Вскоре его подхватили волны, и он затерялся во тьме и дали»¹.

Взаимоотношения живой и неживой природы, приложимость законов естественных к законам общества, сложнейшие переходы от мечты к реальности и опасность этих необдуманных переходов оставались предметом споров не только философов, ученых, но и поэтов.

Метафора и аллегория были доступными и перспективными художественными приемами для отражения творческого процесса. Единичная, индивидуальная метафора, продукт фантазии художника, приобретает значение мифа по мере того, как абсолютизируется, абстрагируется, растворяя романтическую индивидуальность, подчиняя ее себе, но, возвращаясь к началу начал, монстр уходит в ничто, как и появляется из ничего.

Метафора сознания также претерпевает органическую эволюцию. Неслучайно книга названа «Франкенштейн», ибо именно о его могучем сознании, как бы отделившемся от своего носителя, идет речь. Франкенштейн воспринимается сначала как человек с необыкновенным интеллектом и способностями: «Я всегда считал себя существом, страстно жаждущим проникнуть в тайны природы. Несмотря на упорный труд и удивительные открытия современных философов, я всегда возвращался с занятий недовольным и неудовлетворенным. Говорят, что сэр Исаак Ньютон не раз признавался в том, что рядом с великим и неисследованным океаном истины он чувствует себя ребенком, подбирающим ракушки»².

Есть несколько аргументов в пользу того, что и монстр и его создатель являются двумя гранями раздвоенного сознания, частями одного «я». Несомненно, оба исключительные личности и именно так воспринимаются окружающими. Оба обладают добрым сердцем, сочувствуют страданиям и горестям других. Оба равнодушны к природе и тонко ее понимают и чувствуют. Радость жизни и бытия доступны и тому и другому. Величественные картины природы, полярной или южной, оттеняют гордость, независимость, величие их душ, открытых красоте и истине. Природа действует на обоих успокаивающе и умиротворяюще. Для Франкенштейна восприятие красоты и явлений природы связано с особым состоянием души, ее обостренной способностью воспарить и заставить человека забыть о жизненных невзгодах.

¹ Shelly M. Frankenstein. — New York, 1976. — P. 209.

² Ibid. — P. 37.

Романтическое ощущение грандиозности природы по сравнению с никчемностью и ничтожностью мелочей жизни свидетельствует о «возмутительной чувствительности», которая вызвана переходной эпохой предромантизма и сказалась в трактовке образа Франкенштейна: «Я стал снова тем счастливым созданием, которое несколько лет тому назад любило и было любимо всеми, не знало ни забот, ни печали. Когда счастливая неодушевленная природа имела власть одарить меня самыми восхитительными чувствами, чистое небо и зеленые поля наполняли меня экстазом. Теперь в самом деле было божественное время года; весенние цветы распустились в живых изгородях, а летние уже набирали бутоны»¹.

Звездное небо, ветер, солнце оказывают сильное эмоциональное воздействие и на монстра. Он как бы вырастает из этой могучей стихии. Наделенный недюжинной силой, обладающий огромной скоростью передвижения, монстр, общаясь с природой, впитывает в себя ее энергию.

Длинный монолог, который произносит монстр, обращаясь за помощью к своему создателю, отражает сложный, логически стройный, продуманный ход его мыслей, оформленных в хорошо сконструированные предложения с эмоционально окрашенными ораторскими оборотами. Его слова идут из глубины его истерзанного одиночеством сердца. Это уже речь не искусственно созданного робота, холодного, рассудочного, бесстрастного, — это исповедь существа с высокоразвитой душевной организацией. Патетический стиль возвания, почти молитвенный в своем религиозном экстазе, чередуется с простыми, но тонко прочувствованными фразами, рассчитанными на понимание: «Ты ошибаешься, — ответил дьявол, — я не угрожаю, а убеждаю тебя. Я злобный, потому что несчастный. Разве меня не избегает и не ненавидит все человечество? Ты, мой создатель, готов разорвать меня на части и торжествовать; помни это и скажи мне, почему я должен жалеть людей больше, чем они жалеют меня? Ты не назвал бы это убийством, если бы ты смог втолкнуть меня в одну из этих ледяных расселин и уничтожить меня, создание рук твоих? Стану ли я уважать человека, если он меня презирает? Пускай он живет со мной на правах дружбы и доброты, и вместо вреда я дарю ему благо со слезами благодарности, когда он примет его. Но этого не может быть: человеческие чувства — непреодолимые барьеры для нашего союза. Но я не подчинюсь презренному рабству. Я буду мстить своим обидчикам; если я не могу вызвать любовь, я вызову страх и прежде всего у тебя, моего первейшего врага, ибо ты мой создатель, и к тебе я клянусь питать неистребимую ненависть»².

¹ Shelly M. Op. cit. — P. 66.

² Ibid. — P. 137.

Характерно озарение сознания монстра. В первые дни существования у него есть потребность в тепле и утолении голода и жажды, затем возникает желание иметь постоянное пристанище, удобное ложе. Рождение наблюдательности и желания подражать людям проявляется в способности различать добро и зло, потом вырастает необходимость в общении с себе подобными.

Высокий уровень интеллектуальной и эмоциональной деятельности монстра воздействует на более сложную натуру Франкенштейна. Примитивное, грубое, подсознательное (животный страх перед монстром и ненависть к нему) уступают место более совершенным интеллектуальным побуждениям ученого.

Мифологичность сюжета не имеет ничего искусственного, литературного, шаблонного, привнесенного извне и существующего вне духовной жизни того времени. Отблески мрачного байроновского Манфреда видны в аналогичном эпизоде, когда Франкенштейн, всем своим существом ощутивший величие и красоту окружающей его природы, невольно открывает в себе всемогущие волшебника-мага, которому эта природа подвластна.

Подчинение природы, проникновение в ее тайны, познание глубин вселенной для человека чревато и опасными последствиями. В романе М. Шелли в аллегорически-символическом плане показана революция в науке, «поворот в сторону больших открытий, лежащих не на поверхности, а в глубине человеческих возможностей»¹.

«Так много сделано, — воскликнула душа Франкенштейна, — больше, намного больше того, чего я могу достичь; ступая по уже проложенной стезе, я буду открывать новые пути к исследованию неизвестных сил и раскрою миру сокровеннейшие тайны мироздания»².

Франкенштейн захотел большего, он, подобно гетевскому Фаусту, дерзнул заглянуть в бессмертие, но в своих исследованиях причин жизни вынужден был вернуться и к смерти. Этот мотив отчетливо зазвучит у Д. Г. Н. Байрона в «Манфреде» и «Каине».

Процесс творчества воспроизводится М. Шелли через систему образов, построенных на противопоставлении. Последствия акта творения даны в романтическом образе урагана.

Ученый горд, он полон восторга от свершившегося чуда. Жизнь и смерть теперь показались ему преодоленными барьерами, поскольку он мог создать новые биологические типы из неживой материи.

М. Шелли пророчески предсказала обнищание духа у человечества, способного создавать существ более разумных и добрых, чем оно само, более достойных жалости и сожаления. М. Шелли

¹ Цит. по: Rodway A. E. *Godwin and the Age of Transition*. — London, 1952. — P. 14.

² Rodway A. E. *Op. cit.* — P. 45 (вероятно, М. Шелли знала о проводившихся в Англии опытах создания жизни из неживого).

утверждает неисчерпаемость, безмерность мироздания, показывает творческие созидательные возможности человека, мечтающего о выполнении дерзновенных планов, ощущающего в себе качества супермена, но потом растерянного, разбитого, раздавленного грузом своего открытия. Встреча с собственным творением не только не возвышает его над миром других людей, но и делает его рабом страстей, игрушкой в руках некоей высшей силы, обуздать которую ему так и не удалось, как не удалось человечеству добыть философский камень и эликсир долголетия.

Готический роман М. Шелли теряет многое из обычной механики, инструментария «черного» романа ужасов. Монстр не дух, не дьявол в облике отвратительного гиганта-вампира, а продукт науки, творение человека, осознающего свою полную несостоятельность при условии разрыва связей с обществом себе подобных, а вернее, искусственно лишённого этих связей. Монстр должен был, видимо, открыть какие-то свои особые понятия, ибо он создан по законам природы и одновременно вопреки им. Но он одинок и несчастен именно потому, что не может самостоятельно создать себе модель жизни, не скопировав ее с человеческой. Нарушение гармонии в природе, безнравственное подчинение ее могущества прихоти людей чревато ее мстью тому, кто осмелился так бесцеремонно поступать с ней.

Весь сложный комплекс идей: человек и природа, научное открытие и человечество, творчество и его смысл, этические и нравственные нормы, невозможность искусственного отторжения создателя от его произведения — делает роман М. Шелли важным этапом в развитии романной формы. Более того, указав на возможности этого жанра, писательница сумела использовать романтическую образность, метафоричность, аллегорию и символику при решении философских задач, нисколько не упрощая художественной системы.

Сентиментальная готика Шарлотты Смит

Интересно проследить изменения категории чувствительности в сентиментальном готическом романе.

Следует сразу оговорить различие между *чувствительностью*, господствующей в период *сентиментализма*, и *чувствительностью романтиков*. Оба этих вида чувствительности хотя и имеют один источник, но реализуются по-разному, особенно если речь идет о выходе за пределы индивида, к общественным отношениям.

Чувствительная поэзия делает акцент на противопоставлении неиспорченной патриархальной и здоровой природы ущербной городской цивилизации, лишаящей человека возможности жить по велению сердца, заставляющей утаивать естественные чувства

в угоду требованиям общества. Отсюда у сентименталистов культ природы в несколько абстрактном плане, в универсальном. В сентиментальной поэзии имеет значение чувствительность как таковая, т. е. как личностно-психологическое явление, вызванное раздражительностью, слабостью нервов, усталостью от цивилизации и постоянным подавлением своего «я».

Сентиментальность романтиков выходит за пределы личности. Она открывает перед ней возможность осмыслить противоречивость «в социальных характерах людей, способность осознать во внешней незначительности жизни других людей, а иногда и своей собственной нечто внутренне значительное»¹.

Такая сентиментальность предполагает наличие у субъекта и достаточной духовной развитости, и особой душевной рефлексии, направленной не только к своему нравственному миру, но и к самосозерцанию, самоанализу и размышлению о человеческой натуре как утратившей гармонию, существующую теперь только в идее. Она требует и более динамичного стиля, чем у сентименталистов.

Чувствительность — это начало реакции против чрезмерного интеллектуализма, механического взгляда на мир, господствующего в XVII — начале XVIII в. Вместо того чтобы подчиниться контролю разума и воли, человек наконец приобрел право вести себя в соответствии с инстинктами, со своей чувствительностью.

Готические романы хотя несколько искусственно, но резко подняли чувствительность, ибо действовали довольно примитивно — возбуждали страх перед чем-то необъяснимым, случайным, неотвратимым, непонятым. Яркой представительницей сентиментальной готики была Ш. Смит (1749—1806). Она принадлежит к числу тех писательниц, которые при жизни не были известны. Судьба ее трагична. Рано лишившись мужа (за банкротство он был посажен в тюрьму), она самостоятельно воспитала восьмерых детей. Начала писать в 1784 г., опубликовав «Элегические сонеты». Тяжелое финансовое положение семьи вынуждало Ш. Смит работать систематически и упорно, выпуская в год по роману. Семнадцатилетняя Д. Остен читала все романы Ш. Смит.

Главной заслугой Ш. Смит многие историки литературы склонны считать расширение функциональности пейзажа как художественного приема, создающего атмосферу и для душевной рефлексии, и для самосозерцания, и для самоанализа, и для возбуждения возвышенных мыслей, приближающих мечтателей к идеалу. Ш. Смит сделала романтический пейзаж конкретным, живописным, а не просто декоративным фоном. Несомненно, этому способствовало искусство двух английских живописцев — Д. Ромнея и Р. Уилсона, восхищавшее писательницу.

¹ Fry N. Some British Romantics. — London, 1986. — P. 176.

В. Скотт в своей знаменитой книге «Жизнь романистов» указал на склонность Ш. Смит к натуралистическому воспроизведению природы. Он осудил ее за копирование натуры, использование линнеевских названий для деревьев и трав, отметил, что ее пейзажам не хватает солнечного света для того, чтобы их оживить. Но, видимо, В. Скотт не во всем прав. Особенность готического романа накладывала известный отпечаток на изображение событий и явлений, персонажей и места действия. Мрачная атмосфера вряд ли могла возникнуть при солнечном освещении, развеивающем иллюзию таинственности и загадочности. Более того, пейзаж у Ш. Смит иногда воспроизводится по воспоминаниям героев. Так, о природе Америки мы узнаем из рассказов главного героя Орландо, сражающегося во время войны за независимость на стороне англичан (роман «Старое поместье», 1793).

Первый роман Ш. Смит «Эммелина, или Сирота в замке» (1788) начинается с готической интерлюдии, где живописно и разнообразно представлена природа, окружающая старый замок. Неслучайно уже в завязке заложено противопоставление человека природы, глубоко чувствующего с ней родственную связь, чистой, естественной Эммелины, и испорченного пороками своего класса молодого аристократа, в котором воспитание и образование в фамильном замке его предков развили только непомерную жажду удовольствий и удовлетворения собственных потребностей и прихотей.

Роман «Эммелина» внешне ничем не примечателен, но героиня его отличается от персонажей добродетельных, с незапятнанной репутацией. Девушка, из милости воспитывавшаяся в замке вместе с детьми хозяев, обнаруживает не только волю, упорство, жизненную стойкость, но и умение с умом противостоять враждебным обстоятельствам. Она не просто устояла перед преступной любовью юного лорда, но заставила его полностью отказаться от грязных намерений и после круговорота событий, убедившись в его искренности и теперь уже нравственной чистоте, согласилась выслушать его признания.

Чисто сентиментальная коллизия взаимоотношений двух молодых людей, находящихся на различных ступенях иерархической лестницы, не разрешается традиционным падением невинной жертвы, послушной и кроткой. Цельностью характера, принципиальностью поведения Эммелина превосходит развращенного и пресыщенного удовольствиями наследника замка. Она заставляет его изменить кастовой морали и преобразиться перед лицом более высокой нравственности, связанной с равенством в любви, правом на самостоятельную жизнь и положение в обществе.

Несомненно, радикалистские идеи времен бурной деятельности корреспондентских обществ и войны за независимость в Америке оказали существенное воздействие на писательницу. Хотя

необходимо сразу же оговорить, что, подобно многим своим соотечественникам, она встретила Французскую революцию без энтузиазма и даже предоставила свой дом политическим иммигрантам из Франции.

Наиболее интересен, на наш взгляд, роман «Старое поместье». В «Старом поместье» сохранен прием контраста между естественным и искусственным, но здесь это противопоставление приобретает отчетливо выраженную социальную окраску. Владелица поместья мисс Рейланд, вздорная аристократка, целиком погружена в атмосферу прошлого — времени величия и могущества ее предков. Она не замечает современности, пребывая в своих фантазиях, приверженная своим обычаям и привычкам. Ее внучатый племянник Орlando пользуется ее покровительством и особой заботой главным образом из-за своего благородного имени, наводящего на мысль о возрождении рыцарского прошлого, а также из-за своей обходительности и манер, которые представляются ей живой иллюстрацией некогда существовавших в ее роду.

Мисс Рейланд противопоставлен мир нуворишей, соседей по поместью. Это та самая новая сила, которой боится английское дворянство, ибо она претендует на власть и на главенствующее положение в стране.

Генерал Траси не думает ни о своих предках (родовитых предков у него просто нет), ни о высокой нравственности и морали (старая ему не годится, а новой он еще не создал). Поэтому ему ничего не стоит, не задумываясь, соблазнить дочь своего друга, увезти ее из родительского дома и подвергнуть всем испытаниям лагерной военной жизни.

Рейланд и Траси — различные представители деградирующего английского общества, к которым у Ш. Смит нет ни капли сочувствия и сожаления. Они нарисованы в комическом свете, но не являют собой карикатур, так как в их характере отчетливо проступают радикалистские взгляды и настроения писательницы, очевидно сформировавшиеся не без влияния У. Годвина и Р. Бейджа. Мисс Рейланд, будучи старой девой, не выносит замужних слуг и приживалок, поэтому с большой неохотой разрешает своей домоправительнице миссис Леннарт воспитывать сироту-племянницу со странным именем Монимия. Причуды старой аристократки распространяются и на эту девочку, которую в ее присутствии все должны называть не иначе как Мэри, ибо Монимия звучит варварски.

Готический роман сентиментального типа вписан здесь в знакомые нам рамки novel, т.е. романа о современной жизни, нравах, обычаях. Это типично английский нравоописательный роман с точным, почти конкретным воспроизведением жизни старинного поместья, занятий его обитателей, воспитания дворянских отпрысков, своеобразным ритмом существования.

Орlando воспитывает и свою подругу Монимию, не забывая при этом считаться с привычками и прихотями избалованной старой девы, чтобы не навлечь ее гнева, а стало быть, и не лишиться ее расположения и ожидаемого наследства. В основе поступков героев Ш. Смит лежат имущественные отношения. В этом писательница напоминает Д. Остен. Даже в обрисовке второстепенных персонажей — миссис Леннарт, семьи Орlando, его родителей и сестер — можно найти черты тщательно выписанного, как в миниатюре, сходства с живыми прототипами.

Ш. Смит избегает мелодраматических эпизодов, хотя ее герои могут их спровоцировать. Она мастерски конструирует интригу, составляя ее из отдельных сцен-ситуаций, в которые помещает своих героев, заставляя их как бы исповедоваться перед воображаемым читателем и раскрывать суть своих поступков, логически и аргументированно ею представленных.

Ш. Смит чувствует функциональность готики, особенно тщательно выписывая узкие потайные лестницы, двери, скрытые старинными гобеленами, замковые библиотеки, заполненные рукописными книгами, камин, отбрасывающие причудливые блики на потемневшие от времени стены.

Писательница может передать эмоциональный настрой своих героев так убедительно, что заставляет поверить в естественность их переживаний. Изображение руин в готическом сентиментальном романе связано с утверждением победы настоящего над прошлым. Это символическое обозначение превосходства хаоса над порядком, грусти по утраченному, обостренной чувствительности.

Произведения Ш. Смит занимают особое положение в истории готического романа, не только представляя его сентиментальную модификацию, но и предвосхищая во многом (при характеристике главных персонажей) якобинские идеи У. Годвина, Р. Бейджа, Т. Холкрофта, Э. Инчболд. Она где-то на полпути от романа XVIII в. к роману XX в., преодолевая его главный недостаток — отсутствие связи между характером и действием. Вслед за Г. Филдингом Ш. Смит страстно осуждает ханжество и лицемерие, всякую претенциозность, в какой бы форме они ни проявлялись. Выступая против жестокости, царящей в мире, она не просто взывает к состраданию по отношению к обездоленным, а пробуждает самое почтительное к ним уважение.

Монимия и Орlando не только страдают, но и борются за свое счастье. Они оба одинаково активны, и, хотя победа достается им ценой утрат, мучений, бедствий, они испытывают удовлетворение, потому что сумели сохранить свою любовь, несмотря на козни чудаковатой, временами страшной в своей взбалмошности и жестокости аристократки и несмотря на многие препятствия, чинимые им обществом. Это представители того поколения, кото-

рое в борьбе со злом не только сохраняет энтузиазм чувств, приверженность идеалу и веру в собственные силы и возможности, но и делает их жизненно необходимыми и реальными.

Проблемы исключительной личности, времени и цивилизаций в романе Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот Скиталец»

С именем Ч. Р. Метьюрина (1782—1824) и его романом «Мельмот Скиталец» связан последний этап в развитии готического (ставшего уже без оговорок «романтическим») романа, одновременно вбирающего в себя все достоинства и недостатки этого жанра, отражающего наиболее полно и убедительно облик романтической личности.

Ч. Р. Метьюрин родился в Дублине. Его предками были французы-протестанты, бежавшие из Франции в Ирландию после отмены Нантского эдикта, провозглашавшего свободу вероисповеданий. Ч. Р. Метьюрин получил образование в Тринити-колледже в Дублине. В 1803 г. он принял сан священника. С 1805 г. до смерти Ч. Р. Метьюрин состоял в должности помощника священника в соборе Св. Патрика.

Первый роман писателя «Роковая месть» был опубликован в 1807 г. В 1808 г. вышел роман «Неистовый ирландский юноша». Ч. Р. Метьюрин намеренно дал своему произведению такое название, имея в виду книгу леди Морган «Неистовая ирландская девушка». Роман «Милезский вождь» вышел в свет в 1811 г., а в 1816 г. трагедия Ч. Р. Метьюрина «Бертрам», получившая одобрение В. Скотта и Д. Г. Н. Байрона, была поставлена в Друри Лейне с Кином в главной роли. Последующие трагедии Ч. Р. Метьюрина «Мануэль» (1817) и «Фредолфо» (1819) успеха не имели, но роман «Женщина, или Pro et contra» (1818) и самый известный роман «Мельмот Скиталец» (1820) принесли ему заслуженную славу.

Причудлива структура произведения, включающая множество вставных новелл, различных по длине, значимости, характеру, манере исполнения; большое количество действующих лиц; колоритные бытовые детали, реалии современной Ч. Р. Метьюрину Ирландии наравне с вымышленными сказочными эпизодами, в которых даны впечатляющие, как в «Саламбо» Г. Флобера, штрихи обстановки и местного жизненного уклада. Изображаемое часто приводит читателя в смятение, заставляет его сомневаться в возможности существования героя и вероятности происходящего.

Может быть, впервые после Л. Стерна в английской литературе романтической поры плодотворно использовано внешнее и внутреннее время. Внешнее рамочное действие совершается в течение нескольких суток в Ирландии начала XIX в., встревожен-

ной жаркими боями с англичанами. Внутреннее романное действие охватывает более двух веков, перенося нас то в Англию Кромвеля и великой революции, то в Испанию времен инквизиции и аутодафе, то в призрачно сказочный, кажущийся нереальным мир Востока, островной идиллии.

Перед нами еще и мастерски спроецированная картина внутреннего мира романтика, картина творческого вдохновения и экстаза, энтузиазма чувств поэта и гражданина. Поэтому разобраться в сложном лабиринте сюжетостроения довольно трудно.

Обращение к иноземному материалу заставило Ч. Р. Метьюрина прибегнуть к документам, хроникам и книгам. Все происходящее освещается им с литературной эрудицией, великолепным знанием культуры, искусства, особенно живописи. Это фантазмагория в духе С. Розы, «Капричос» Ф. Гойи, полотен Х. Риберы и стихов Х. Р. Хименеса. Это воображаемый музей, где фантазия автора собрала реальных лиц и выдуманных персонажей с длинной историей и без нее.

Поражает жанровый эклектизм романа. Это сплав готансе и novel, что проявляется уже в экспозиции, где описывается жилище старого Мельмота.

Обычные реалии готического романа превратились здесь в реалистические детали. От руин остались одни камни, валяющиеся в изобилии, неистовый лай дикого пса с горящими глазами не говорит ни о чем другом, кроме голода и ярости. Общество традиционных злоумышленников или разбойников готического романа представлено компанией нескольких прихлебателей — «людей, которые привыкли есть, пить и бездельничать на каждой кухне в округе, приключись в доме какая радость или горе, и все ради “их милости”»¹ (перевод А. М. Шадрина).

Ничего сверхъестественного нет и в образе иссохшей сивиллы, которая «поддерживала жалкое существование, извлекая выгоду из суеверий, невежества и мучений существ, столь же жалких, как и она сама»².

Ассоциации, которые возникают в сознании молодого Мельмота, студента Тринити, связаны главным образом с рыцарскими романами или романтическими рассказами; в повествование включены многочисленные стихотворные и прозаические цитаты, литературные реминисценции.

Рассказ неоднократно прерывается вставными новеллами, отрывками из старинных рукописей, настоящих и мистифицированных, действие переносит нас в разные страны и времена. Оно фрагментарно, ассоциативно, в нем много личного как от героев, так и от самого автора.

¹ Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. — Л., 1977. — С. 10.

² Там же.

«Мельмот Скиталец» — роман философский. В его основе — тема вечного существования. Акт сделки с дьяволом здесь имеет тоже специфический оттенок. Чтобы продлить себе жизнь, Мельмот Скиталец должен «поставить» аду какую-нибудь душу. Отсюда кара за содеянное преступление — вечное одиночество и скитания Мельмота.

Мельмот — существо и реальное, и фантастическое. Как существо реальное, он имеет свою генеалогию, которая изложена в рамках романа. Как существо вечное, бессмертное, вневременное, он появляется в разных эпохах и наводит ужас на людей своим горящим взглядом и отрешенностью от земных дел и чувств. «Он может разразиться смехом, столь громким, неистовым и раскатистым, что крестьян он ужасает не меньше, чем завывания бури»¹. Его появление сопровождается потрясающими по силе и экспрессии картинами природы, в которых она демонстрирует могущество и превосходство над человеком и его делами. Появление Мельмота происходит под музыкальное сопровождение, аккомпанемент, но удивительная музыка слышится избранным.

Как во всяком готическом романе, здесь есть и вещий сон. Но этот пророческий сон Скитальца — эпитафия ему самому. Он видит свои жертвы, проносящиеся мимо, крошечную тьму и протягивающуюся к нему большую руку, в то время как другая такая же рука, «каждое движение которой было непостижимым образом связано с движениями первой, как будто обе принадлежали одному существу, столь чудовищному, что его невозможно было себе представить даже во сне, указывала на установленные на вершине гигантские часы; вспышки пламени озаряли их гигантский циферблат. Он увидел, как единственная стрелка этих таинственных часов повернулась; увидел, как она достигла назначенного предела — полутора ста лет (ибо на этом необычном циферблате были не часы, а одни лишь столетия)»².

Конец земной жизни Скитальца в кипящем огненном океане обрисован в фантастических красках готического романа (сцена сна). Он, чья внешность не менялась и который не ощущал бремени лет, с приходом смертного часа за несколько минут становится воплощением «немогущей старости».

В последних словах Мельмота вся невысказанная скорбь, байроновская тоска, муки одиночества и вечной бесприютности, добровольного изгнания, отрешенность, неуверенность в том, что после смерти закончатся его скитания. В романе отчетливо звучит тема вечности, бессмертия, связанная, в частности, с проблемой метампсихоза («когда по небу пронесется метеор, когда комета огненной стезею своей устремится к солнцу, взгляните ввысь, и,

¹ Метьюрин Ч.Р. Указ. соч. — С. 31.

² Там же.

может быть, вы тогда вспомните о духе, которому велено вести за собой блуждающее и пламенеющее во тьме светило»¹).

Финальная сцена вызывает в памяти и «Монаха», и «Демона», и многочисленные байронические образы, но возвращение к жанру «романтического» романа очевидно, как очевидно рационалистическое объяснение конца несчастного: «Внизу был океан, его необъятные и пустынные глубины! Немного пониже них (Мельмота и Монсады. — Н. С.), на утесе что-то развевалось на ветру. Мельмот спустился туда. В руке у него оказался платок, который прошлой ночью он видел на шее Скитальца². Это было все, что осталось от него на земле! Мельмот и Монсада с невыразимым ужасом поглядели друг на друга и в глубоком молчании пошли домой»³.

В приведенном отрывке нетрудно увидеть перспективу развития романтического искусства зрелого этапа, его сюжетные элементы, метафоры и образность, ведущие к О. де Бальзаку («Шагреневая кожа») и Э. По («Колодец и маятник»), Н. В. Гоголю («Портрет») и О. Уайльду («Портрет Дориана Грея»). Помимо движения вперед здесь есть еще и обратное движение — к истокам раннего романтизма (Кельтскому возрождению, поэзии друидов, мифу об Агасфере), аллюзии с близкими предшественниками Ч. Р. Метьюрина («Монахом» М. Г. Льюиса, романами Э. Рэдклифф), а главное, с ирландской готической традицией (леди Каролина Лэм⁴, леди Морган⁵).

В романе показаны различные этапы существования христианства: укрепление и распространение влияния религии, потеря ключевых позиций под воздействием знания, ожесточенная борьба за утраченное господство над человеком и его духовным миром.

Одна из вставных новелл, «Рассказ испанца», навеянная, несомненно, и «Монахом», и немецкой литературной традицией, — наиболее сильное обличительное произведение против католицизма, что для ирландца до сих пор остается болезненным вопросом. Автор ставит своей целью разоблачить коридоры церковной иерархии, безграничную власть инквизиции над людьми, садистскую жестокость папских прислужников. Сцены монастырской жизни настолько

¹ Метьюрин Ч. Р. Указ. соч. — С. 560.

² Джон Мельмот — студент Тринити, Монсада — испанец, который встречался с Мельмотом Скитальцем, Мельмот Скиталец — персонаж рукописи, оставленной старым Мельмотом, дядей Джона.

³ Метьюрин Ч. Р. Указ. соч. — С. 562.

⁴ Леди Каролина Лэм, любовница Д. Г. Н. Байрона, супруга известного члена парламента У. Лэма, автор скандального романа «Гленарвон», где под именем главного героя выведен Д. Г. Н. Байрон и другие персонажи имеют прототипов из его близкого окружения — родственников и знакомых.

⁵ Леди Морган (урожд. Сидни Овенсон, 1776—1859) — ирландская писательница, автор романа «Неистовая ирландская девушка» (1806). За роман «Флоренс Маккарти» она в 1808 г. получила фантастическую по тем временам сумму — 1200 фунтов.

реалистичны, что напоминают фашистские лагеря смерти, где «каждому было свое». Готические мотивы вызваны необходимостью подчеркнуть злоупотребления католической церкви, предельно сгустить ситуацию, сделать сложным отношение к институту церкви вообще. Но даже готические мотивы здесь выполняют второстепенную функцию, они лишь дорисовывают картины жестокости и безнаказанного подавления человеческой личности, истребления человека изощреннейшими пытками и муками.

Документально точное реалистическое изображение лицемерия и ханжества монахов, их лжи и необыкновенной изобретательности, когда речь идет о сопротивлении аду, напоминает сцены из «Монаха», но у Ч. Р. Метьюрина повествование более целостно, так как в него не включаются другие сюжетные линии.

На «Рассказ испанца», несомненно, повлияла «Монахиня» Д. Дидро. Здесь использован аналогичный сюжетный мотив — насильственный постриг сына испанского дворянина. В мировой литературе трудно найти второе такое произведение, которое бы столь беспощадно, так убедительно, реалистически, в мельчайших подробностях вскрывало преступления католической церкви. Положив в основу произведения рассказ человека, пережившего муки ада и прошедшего страшную школу подавления личности, Ч. Р. Метьюрин открывает подлинную суть всех таинств, истинное лицо католицизма. Обличение карьеризма, взяточничества, корыстолюбия и жестокости монахов автор осуществляет последовательно и достигает особенной убедительности, поскольку от изображения конкретного живого лица и прислужников церкви Ч. Р. Метьюрин переходит к обобщенной характеристике всего церковного института.

«Меня ризы, они непрерывно говорили о повышениях и должностях, которые освободились или освободятся, или какой-то прелат умер или вот-вот умрет; о том, что можно занять доходное место; о том, что одному священнослужителю пришлось дорого заплатить за то, чтобы родственник его получил повышение; о том, что у другого есть все основания надеяться, что его сделают епископом, — и за что? Отнюдь не за его ученость и благочестие или за какие-нибудь пастырские достоинства, а просто потому, что у него есть выгодные бенефиции, которые он сможет раздать многочисленным кандидатам. Такими были их разговоры и только такими — их мысли, пока грянувшее из церкви последнее “аллилуйя” не заставило их подняться и поспешить на свои места в алтаре. О, какая это была смесь низости и гордости, глупости и важности, ханжества, такого прозрачного и неуклюжего, что из-под его покрова выпячивалась их подлинная суть, плотская, чувственная, бесовская. Надо ли было жить среди подобных людей, которые, как я ни был порочен сам, заставляли меня утешаться мыслью, что я во всяком случае не похож на них, на этих бесчув-

ственных гадов, на эти бездушные существа, состоящие наполовину из шелка и лоскутов, а наполовину из “ave” и “credo”, распухших и отвратительных, ползущих понизу и устремляющихся ввысь, обвиняющих подножие власть имущих и поднимающихся по нему каждый день на дюйм, облегчая себе путь к кардинальской мантии изворотливостью своей, выбором кривых путей и готовностью окунуться в вонючую грязь?»¹

Даже в пределах одной повествовательной линии, как, например, в «Рассказе испанца», в эпизоде «островной идиллии», впечатление многослойности, разнохарактерности создается благодаря чередованию света и тени, переплетению пространных монологов с краткими фразами, дающими начало диалогу; исповедальные интонации сменяются обличительными, сатирическими выпадами, осуждающими несправедливость при виде глубокого отчаяния, охватившего узника инквизиции.

Но главное обаяние повествовательной манеры Ч. Р. Метьюрина — в использовании им «цветных вклеек», своеобразных живописных полотен. Ссылки на картины великих мастеров прошлого лишь усиливают зрительное впечатление: «Все небо было в огне, а факелы в слабевших руках дрожали, и свет их становился неверным и тусклым. Вся эта картина походила на грубо намалеванное изображение Страшного суда. Казалось, что это Господь нисходит к нам в ярком свете, заливающим небо, а мы, бледные и трепещущие от ужаса, озарены другим, земным светом»².

В этой картине не только описан разбушевавшийся пожар, но и передано настроение осужденных на смерть, их неожиданная надежда на спасение, подчеркнуты их характеры, скупо показаны жесты и позы в момент приближения опасности. Люди расставлены здесь, подобно фигурам, так как многие из них в оцепенении не могут двинуться с места. Инквизиторы же напоминают фалангу воинов, «закованных в непробиваемую железную броню». Автор убежден, что наглядность происходящего будет убедительнее, если о нем рассказывает очевидец. Поэтому нагнетание трагических моментов происходит естественно, не как в готическом романе, внезапно, вдруг, а именно благодаря воспроизведению взгляда свидетеля, следящего за огненной стихией и ожидающего чудесного избавления от мук — смерти на аутодафе.

Прерывистость повествовательной линии, вкрапление описаний, возвращение к рассказу уже известных действующих лиц и введение новых, причудливое развертывание сюжета, обрастающего подробностями, мотив найденной рукописи, устные рассказы и письменные документы, описание восточных, северных и западных стран — все это делает «Мельмота» типично романти-

¹ Метьюрин Ч. Р. Указ. соч. — С. 237.

² Там же. — С. 256.

ческим произведением. Скиталец участвует и во вставных новеллах, выискивая жертву, с которой он мог бы поменяться своей участью. В рассказе испанца, повести об индийских островитянах, повести о двух влюбленных, повести о семействе Гусман, страшных по своей реальности, невероятных по кажущейся фантастичности, созданы ситуации, в которых мог бы действовать Мельмот. Но он, по собственному признанию, сеял на земле страх, а не зло.

Все жертвы Мельмота имеют одну общую черту — они наделены жадой знаний и пытливостью ума. Проникновение в сущность вещей оказывается для них губительным.

В «островной идиллии» с помощью волшебной подзорной трубы чужестранец рассказывает Иммали, выросшей вдали от цивилизации, наглядную историю религий, отдавая предпочтение христианству. В этой философской повести искусно замаскирована история духовного пути человечества от язычества и мифа к науке и религии. Движение это осуществляется вне времени, сконцентрировано, поэтому позволяет яснее видеть истинное и мнимое, источники зла и причины раздвоенности человеческой натуры, расколотости сознания, мрачные последствия безграничного познания.

В этой красочной панораме развития человеческого интеллекта на первом плане тот, кто жестоко поплатился за проникновение в тайны бессмертия. Его предначертание, которое он унесет с собой, не поведав о нем людям, для нас очевидно. Скиталец впитал опыт всех романтических героев, в том числе и современного Прометея — чудовища, созданного рукой Франкенштейна. Бессмертие дало ему возможность открыть для себя иное измерение, иную природу, иную материю.

«Цветной вклейкой», иллюстрирующей эту мысль в эпизоде «островной идиллии», является своеобразный поединок двух миров, в котором участвуют Мельмот и Иммали. Язык природы могуществен, ибо может выразить правду даже тогда, когда все молчит: «Казалось, земля и небо, море и суша смешались воедино, чтобы вернуться в хаос. Океан, покинув вековое ложе, ринулся далеко на берег, покрывая его на всем протяжении гребнями белой пены. Надвигавшиеся волны походили на полчища воинов в шлемах, украшенных перьями, которые гордо развевались на ветру, и, подобно воинам же, одна за другой погибали, одерживая победу. Суша и море до неузнаваемости изменили свой облик, как будто все естественные грани были смешаны и все законы природы попорчены. Все было задернуто мутной серой пеленой, томительной для глаз, — и только ярко-красная молния проглядывала из-за туч, как будто это дьявол взирал на сотворенное им опустошение и, удовлетворившись содеянным, закрывал глаза. Среди этого величественного хаоса природы стояли два существа,

каждое из которых по-разному относилось к происходящему. Прекрасная Иммали не боялась гнева стихий — она выросла среди них. Ее мрачный спутник, подчинивший, подобно Манфреду, себе стихии природы, бросал им свой вызов бесстрашием и яростью осужденного на вечные муки скитания...»¹. Безусловно, в поединке стихий ясно выражен философский смысл.

«В то время как чужестранец говорил, тучи умчались прочь, унося с собой уже облегченное бремя гнева и ужаса, дабы жители других краев в свой черед изведали и тревогу и муку, и луна засветила так ярко, как она никогда не светит в странах Европы. Небо сделалось такого же цвета, как воды океана, словно переняв его синеву, а звезды засверкали каким-то особым, негодующим блеском, как будто они возмущались насилием, учиненным бурей, и в противовес ему утверждали извечное торжество умиротворенной природы над всеми случайными потрясениями, которые могут на время ее омрачить. Может быть, именно таков и путь нашей духовной жизни. Нам скажут, почему мы страдали и за что, но в конце концов ясное и благодатное сияние сменит тот мрак, в который повергают нас бури, и все будет светом»².

Судьба Скитальца, несмотря на романтическую фрагментарность, достаточно цельна и закончена. Отвергнутый всеми, сеявший лишь ужас и предвещавший одни несчастья, он испытал настоящую любовь, у него даже была семья. Но именно в этой калейдоскопичности, синтезе различных жанровых составляющих и заключается своеобразие последнего произведения романтической прозы — здесь все прошлое, настоящее и будущее романтизма. Иммали и ее маленькая дочка попадают в тюрьму инквизиции, ибо церковь должна до конца проследить за этим экспериментом: если в ее руках Далила, то можно добраться и до Самсона. Эта нить повествования, как и фигура Скитальца, скрепляет разнородные фрагменты сюжета.

Среди многочисленных образов служителей церкви в книге Ч. Р. Метьюрина выделяется священник, друг семьи Гусман. Его функция в повести о семье Гусман ясна — он лицо второстепенное, помогающее несчастному отцу семейства, на глазах которого гибнут от голода дети, противиться искушающей силе, толкающей его на преступления. Священник приходит с радостной вестью о найденном завещании старого богача, который оставил своим родственникам огромное состояние.

Несмотря на мрачный колорит книги, поддержанный страшной фигурой Скитальца, появляющегося среди людей в трагические для них моменты, в галерее образов, созданных фантазией Ч. Р. Метьюрина, есть характеры, предвосхищающие героинь

¹ Метьюрин Ч. Р. Указ. соч. — С. 338.

² Там же. — С. 339.

Ч. Диккенса и Дж. Элиот. Среди них — Элинора, безграничная любовь которой не разрушает, а созидает, ее мужество и нравственная стойкость делают возможным даже невероятное — исцеление, правда, перед смертью, ее несчастного возлюбленного, ставшего жертвой человеческой жадности и корысти (вставная «Повесть о двух влюбленных» построена на более знакомом Ч. Р. Метьюрину материале, ее действие происходит в Англии XVII в.).

Несомненно, Мельмот — одно из самых ярких порождений фантазии романтического гения, самая значительная фигура литературного героя из породы тираноборцев, личность огромного масштаба. В нем сочетаются могучий, неукротимый ум и воля Манфреда, безграничная тоска о счастье и желание противостоять всем, даже вселенским силам зла. Но, проникнув в тайны бытия и мироздания, несмотря и вопреки возможностям, он хочет вырваться за их пределы. В этом стремлении возвыситься над злом и мучениями, оторваться от условностей и предопределения, постоянно поддерживать в человеке, жаждущем познания, дух сомнения и горения заключены, пожалуй, самые сильные черты романтического героя, восставшего против пошлости и корысти, посредственности и успокоенности. Понятно воздействие Мельмота Скитальца на все последующее развитие литературы. Хорошо известны его многочисленные подобию и отдельные черты, возникающие в героях А. С. Пушкина и А. Мицкевича, М. Ю. Лермонтова и Ш. Петефи, Н. В. Гоголя и Э. По, И. С. Тургенева и Д. Конрада, О. де Бальзака и В. Гюго, Э. Сю и Ф. М. Достоевского.

Ориентальные мотивы в готической повести Уильяма Бекфорда «Ватек»

Одним из самых известных произведений английского ориентализма остается «Ватек» У. Бекфорда.

У. Бекфорд (1759—1844) был сыном богатейшего человека в Англии, нажившего состояние на колониальной торговле и ставшего лорд-мэром (1762—1769). Отец У. Бекфорда занял устойчивое и солидное общественное положение. Среди его друзей были члены оппозиции — У. Питт-старший, крестный отец его сына, будущего писателя, Д. Уилкс, член парламента и лорд-мэр (1774). Мать писателя, М. Гамильтон — из старинного шотландского рода, происходившего по женской линии от Стюартов. Ее родственник граф А. Гамильтон, эмигрировавший вместе с королем Яковом II, во Франции стал известным французским писателем, автором «Мемуаров графа де Грамона» (1713) и «Волшебных сказок» (1715), написанных с использованием мотивов арабских сказок. Оба произведения, несомненно, оказали влияние на У. Бекфорда и свидетельствовали о наличии уже устоявшейся традиции к изображе-

нию восточной экзотики, хотя и интерпретируемой на разных этапах Просвещения по-разному.

У. Бекфорд после смерти отца в 1770 г. воспитывался матерью в роскошном поместье Фонтхилл. Он получил блестящее домашнее образование — кроме латыни и греческого знал французский, испанский, португальский, арабский и персидский. Он обладал поистине энциклопедическими знаниями в естественных науках, юриспруденции, живописи и музыке. В семнадцатилетнем возрасте юноша был отправлен в путешествие по Швейцарии, а затем ездил за границу почти каждый год — в Италию, Швейцарию, Францию, с 1787 г. — в Испанию и Португалию.

Фонтхилл стал местом блестящих празднеств, на которые съезжались знаменитые люди Англии. У. Бекфорд был членом парламента, и его ожидала великолепная политическая карьера, вызывавшая зависть противников. В результате публичного скандала, имевшего политическую подоплеку, ему с женой пришлось уехать из Англии. И хотя он время от времени возвращался в свое поместье и жил довольно уединенно, последующие годы его жизни окружены легендами и сплетнями. С 1789 по 1793 г. У. Бекфорд был в революционном Париже и слыл вольнодумцем и атеистом. Три года перед возвращением на родину он провел в Португалии, где выстроил роскошный замок в устье реки Тахо, воспетый Д. Г. Н. Байроном в первой песне «Паломничества Чайльд Гарольда».

С 1796 г. У. Бекфорд окончательно поселился в Фонтхилле, где намеревался возвести замок в готическом стиле. Строительство завершилось лишь к 1807 г. Уже в 1800 г. У. Бекфорд принимал в новом здании своего двоюродного брата, посланника в Неаполе У. Гамильтона, с его женой Эммой, возлюбленной адмирала Х. Нельсона, и самого адмирала. Новый замок назывался Аббатством Фонтхилл и являлся, по сути, огромным музеем, где были собраны уникальные коллекции картин, старинных книг и предметов роскоши из разных стран мира. Безусловно, архитектура замка была не только данью моде, но и уступкой вкусам богатого владельца, нанявшего для работы Д. Уайатта, президента Британской академии художеств, знаменитого своими готическими постройками. Башня, описанная в «Ватеке», писалась с натуры — она напоминает башню Аббатства.

У. Бекфорд никогда не считал себя профессиональным писателем. Он был мастером эпистолярного жанра, дилетантом, обладавшим энциклопедическими знаниями. В 1783 г. он опубликовал книгу «Сны, мечты наяву и случайные происшествя», но вскоре уничтожил почти весь небольшой тираж. Один экземпляр хранится в Британском музее. Письма, содержащие глубокие и острые наблюдения нравов современного общества, были опубликованы У. Бекфордом позже. Это «Италия, с очерками Испании и Порту-

галии» (1834) и «Воспоминания о путешествии в монастыри Альбокаса и Баталья» (1835).

У. Бекфорд сделал перевод восточных сказок из наследия большой путешественницы и автора многочисленных писем леди Монтегю. Насколько точен перевод, судить трудно, поскольку многие арабские рукописи, использованные У. Бекфордом, были творческими переработками или пересказами на французском. Одним из первых опытов У. Бекфорда на пути к «Ватеку» была незаконченная рукопись арабской сказки «История Дарионока, юноши из страны Гу-гу». Совершенно очевидно, что Восток привлекает внимание автора не только своей экзотикой. У. Бекфорда интересует проблема вселенского зла и путей его искоренения. Просветительские тенденции господствуют и в характере разрешения конфликта, и в обрисовке главного героя, все-таки открывающего для себя существование Бога, который может вмешаться в борьбу с несправедливостью и жестокостью мира.

«Ватек» был создан всего за две ночи и один день в 1782 г., что весьма напоминает «Замок Отранто» Г. Уолпола. Но повесть была написана на французском языке и претерпела редакторскую правку известного французского писателя С. Мерсье. По всей видимости, существовало несколько версий и французского, и английского перевода. По первоначальному замыслу автора повесть должна была содержать вставные новеллы, однако они не были написаны.

У. Бекфорда связывает с просветительской традицией несколько ироничное отношение к восточной тематике, идиллическим сценам и буколическим пейзажам. Более удались автору сцены насилия и жестокости. Мир Гюльхенруза и 50 мальчиков, спасенных добрым гением из плена Гяура, требующего кровавых жертв, назван не без скепсиса и иронии миром вечного детства. Сам Гюльхенруз — нежный ребенок, неспособный преодолеть жизненные невзгоды, спасающийся бегством от неприятностей, — тоже не вызывает симпатии.

Халиф Ватек — историческое лицо. Это девятый халиф из рода Аббасидов, характер которого вполне соответствует описанию У. Бекфорда. Точность деталей указывает на использование У. Бекфордом словаря д'Эрбелло. Знание арабских источников значительно обогатило художественную палитру автора «Ватека». Благодаря им писатель сумел изобразить свирепый гневный взгляд халифа, который мог намертво сразить его собеседника. Ватек — сластолюбивый, праздный, изнеженный деспот, одержимый не только стремлением повелевать судьбами своих подчиненных, но и тягой к знаниям. Он капризен и коварен даже тогда, когда его желания удовлетворяются.

Арабская сказка всегда переполнена преувеличениями. Перед халифом появляется страшный человек, который принес необыкновенные сокровища, о коих владыка даже не подозревал. На ди-

ковинных, ослепительно сиявших саблях были надписи, но никто не мог их прочесть. Из-за этого отчаяние настолько овладело Ватеком, что он выглядел умалишенным. По совету своей матери, злобной колдуньи и почитательницы подземного царства Каратис, Ватек призвал визиря. «Мораканабад, — сказал он ему, — вели глашатаям возвестить по Самарре и по всем городам моего государства, что тот, кто прочтет надписи, кажущиеся непонятными, убедится лично в моей щедрости, известной всему свету; но в случае неудачи ему выжгут бороду до последнего волоса. Пусть также сообщат, что я дам пятьдесят рабынь и пятьдесят ящиков с абрикосами с острова Кирмита тому, кто доставит мне сведения об этом странном человеке, которого я хочу снова видеть»¹ (перевод Б. Зайцева). Расшифрованная надпись заменяется новой, которая гласит: «Горе дерзкому, кто хочет знать то, что выше его сил»².

Халиф и его мать все больше попадают под власть inferнальных сил, вовлекающих их в тяжкие кровавые преступления ради пламенных чертогов Эблиса, обладающего сокровищами Соломона. Ватек — ориентальная версия Фауста: халиф ради безграничного знания, неизведанных наслаждений и могущества готов отказаться от религии и принять условия злого гения. Он получит сокровища и испытает изысканные удовольствия, но его сердце превратится в пылающий уголь и будет причинять ему невыносимые страдания. У. Бекфорд мастерски воспроизводит быт и наслаждения восточного деспота.

Путешествие Ватека к намеченной цели сопровождается испытаниями, которые могли бы сломить его гордыню и заставить отказаться от намеченного плана. Но этого не происходит. Караван халифа состоит из множества богато разукрашенных носилок, с ним его сераль, многочисленные слуги. В свиту его матери Каратис, скачущей на страшном верблюде Альфабуки, чувствующем трупы и кладбища, входят одноглазые негритянки и карлики, совершающие по приказу Каратис страшные, жестокие обряды. Ватек — индивидуалист и эгоцентрик, привыкший исполнять свои желания, какой бы ценой они ему ни давались.

Последний каприз халифа на пути к мировому господству — любовь к Нурониар, в которой он сумел возбудить такую же гордыню и честолюбие. Спуск во дворец подземного пламени сопровождается отказом халифа и его спутницы от увещаний доброго гения. Нельзя сказать, что мужество никогда не покидало двух гордецов, решивших стать поклонниками подземного пламени. Иногда они испытывали страх, который мгновенно исчезал, если

¹ Бекфорд У. Ватек // Комната с гобеленами: Английская готическая проза / Сост., коммент. и вступ. ст. Н.А. Соловьевой. — М., 1991. — С. 155.

² Там же. — С. 156.

нечестивый халиф совершал ужасающие деяния. Так, когда он вступил в два безлюдных города, то растоптал лошадьми дряхлых старцев, единственных жителей, оставшихся там. И вот Эблис открывает двери своего дворца: «Скала полураскрылась, и в ее недрах появилась гладкая мраморная лестница; казалось, она спускается в бездну. На ступенях стояли по две свечи, похожие на те, что видела Нуруниар в своем видении; камфарный дым их поднимался клубами к своду.

Это зрелище не испугало дочери Факреддина, напротив, придало ей мужества; она не соизволила даже проститься с луной и небом и без колебания покинула чистый воздух, чтобы спуститься в адские испарения. Оба нечестивца шли гордо и решительно. Сходя при ярком свете этих факелов, они восхищались друг другом и в ослеплении своим величием готовы были принять себя за небесные существа. Единственное, что внушало им тревогу, было то, что ступеням лестницы не видно было конца. В пламенном нетерпении они так спешили, что скоро спуск их стал походить на стремительное падение в бездну»¹.

Низвержение в бездны ада является целью халифа, и он добровольно принимает муки, как и его мать Каратис, ослепленная талисманами Сулеймана, открывающими ей двери к сокровищам дворца подземного пламени. Герои У. Бекфорда обладали невообразимым честолюбием и жаждой знаний, которые недоступны смертным.

В эстетике этой готической повести главное место занимает возвышенное, внушающее трепет и ужас. Каждый персонаж имеет отличительные признаки, содержащиеся не столько в нем самом, сколько в его окружении. Каратис немыслима без ужасного Альфабуки, карликов и одноглазых негрятенок. «При помощи талисманов она проникла в самые недра земли, откуда дует ледяной ветер санфар, ветер смерти, но ничто не устрашало ее неукротимого сердца»². Инфернальный облик Каратис подчеркивается ее постоянным обращением за советами к подземным силам и страшными жертвоприношениями. Воздух, которым она дышит, отравлен ядовитыми испарениями. Она — воплощение вселенского зла. Гяур, этот Люцифер преисподней, тоже жесток в своем вечном стремлении овладеть душами смертных, он принимает различные облики и чаще всего невидим, как в сцене жертвоприношения мальчиков. Обман и насилие — отличительные признаки этого злого гения.

Но У. Бекфорд не склонен упрощенно показывать зло и инфернальные силы. В его повести зло иногда может быть прекрасным по внешнему виду. Таков Эблис, каким он предстает новооб-

¹ Бекфорд У. Указ. соч. — С. 220.

² Там же. — С. 226.

ращенным Ватеку, Нурониар и Каратис. «Он казался молодым человеком лет двадцати; правильные и благородные черты его лица как бы поблекли от вредоносных испарений. В его огромных глазах отражались отчаяние и надменность, а волнистые волосы отчасти выдавали в нем падшего Ангела Света. В нежной, но почерневшей от молний руке он держал медный скипетр, пред которым трепетали чудовищный Уранбад, африты и все силы тьмы»¹. Восточная повесть так же, как и готический роман на европейском материале, отличается великолепным и ярким изображением злодея и его деяний. В произведении У. Бекфорда это особенно впечатляет, поскольку автор прекрасно изучил Восток и мусульманскую культуру, и ему не нужно ссылаться на найденную рукопись или перевод с какого-то манускрипта. «Ватек» — арабская сказка, и она должна сохранить аромат Востока. Роскошь представлена в изобилии деталей, воссоздающих быт и занятия жителей стран Востока. Вопросы религии занимают в повести огромное место. Прекрасная долина с цветущими кустарниками и большим пальмовым лесом — место обитания правоверного мусульманина Факреддина: «здесь — убежище богомольцев, приют путников и сокровищница тайн всего света»². Более всего поражает разительный контраст между мрачными прислужниками ада и Каратис, а также светлыми юношами и прелестными девушками, окружающими эмира Факреддина, отца красавицы Нурониар. «У каждой двери стояло девять прекрасных, как солнце, пажей в скромных длинных одеждах из египетского полотна. Они радушно и приветливо встретили прибывших, и четверо других, несколько менее привлекательных, занялись Бабалуком, затрепетавшим от радости при виде хорошего жилья; о свите позаботились остальные.

Когда мужчины ушли, дверь большой залы с правой стороны растворилась на певучих петлях, и оттуда вышла стройная молодая девушка со светло-пепельными волосами, которые слегка развевал вечерний ветерок. За ней, подобно плядам, следовали ее подруги, едва касаясь ногами земли. Все они направились к шатрам, где находились султанши; и девушка с грациозным поклоном сказала им: «Очаровательные дамы, все готово, мы устроили вам ложа для отдыха и набросали в ваши покои жасмину; ни одно насекомое не встревожит вашего сна; мы будем отгонять их сотнями опашал. Идите же, милые гости, освежите ваши нежные ноги и белоснежные тела в бассейнах розовой воды; и при мягком свете благовонных лампад наши прислужницы будут рассказывать вам сказки»»³. Светильни из горного хрусталя, изысканные яства,

¹ Бекфорд У. Указ. соч. — С. 221.

² Там же. — С. 183.

³ Там же. — С. 184.

как-то: рис в миндальном молоке, шафранный суп и ягненок со сливками, шербет — детали восточного быта и жизни создают атмосферу восточной сказки, которая неизвестна и непонятна европейцу. Лесть и раболепие сопровождают высоких гостей. Шалости и шутки обитательниц гарема, комические проделки Нурониар, издевавшейся над начальником евнухов Бабалуком, уродство и красота, мрачное гадание и веселое праздничное настроение, жестокость и нежность настолько тесно переплетаются в этой сказке, что читатель невольно вспоминает сказки «Тысячи и одной ночи».

Ватек — сложный характер. Порой он похож на бунтаря-индивидуалиста, дерзнувшего состязаться с самим великим пророком Магометом. Он не только утопал в сладострастии, но и многому учился. Халиф знал даже те науки, которых не существует. Его безбожие проявлялось в том, что он вмешивался в теологические распри и преследовал правоверных. Его тщеславие и гордость, вспыльчивый нрав, мания величия могли на долгое время отвлечь от него даже самых преданных слуг.

Сказочные мотивы подчеркивают необычный характер Ватека. Ужасный в порыве негодования и гнева, он был склонен и к приступам невероятного уныния, которые приносили столько несчастий его подданным. Неукротимость нрава — отличительное свойство деспотов, и таким деспотом показан Ватек. Болезнь Ватека после пророчества чужеземца усугублялась его беспокойством, поскольку волшебные надписи на сабле менялись ежедневно, и стремление прочесть их изнуряло его. У халифа все чрезмерно — его негодование, его любовь, его голод и жажда.

В отличие от просветительской концепции восточного как чужого и экзотического для природы европейца У. Бекфорд представляет Восток как самостоятельное, уникальное в своей неповторимости пространство, на котором есть не только понятное каждому — сады и горы, дворцы и хижины, — но и типично восточное, изображенное как сказка, а не как романсе или novel. Попытка Ватека проникнуть в тайны неба, взобравшись на необычайно высокую башню, оборачивается неудачей, но это лишь предупреждение свыше.

Движение к дворцу подземного пламени — это цель и смысл жизни главных героев. Но жизни героев должна быть дана оценка, и она должна содержать мораль, поскольку моральная философия в общественном сознании эпохи была необходимым элементом. Морали предшествует перерождение героев. «Ватек видел во взгляде Нурониар лишь ярость и жажду мести; она в его глазах — отвращение и безнадежность. Два принца, только что нежно обнимавшиеся как друзья, разошлись с содроганием. Калила и его сестра стали проклинать друг друга. Ужасные судороги и сдавленные вопли двух других принцев свидетельствовали о том, как не-

навистны они сами себе. Все они погрузились в толпу отверженных, чтобы скитаться в вечной муке.

Такова была и такова должна быть кара за разнузданность страстей и за жестокость деяний; таково будет наказание слепого любопытства тех, кто стремится проникнуть за пределы, положенные создателем познанию человека; таково наказание самонадеянности, которая хочет достигнуть знаний, доступных лишь безумной гордыне, не замечая, что удел человека — быть смиренным и неведущим»¹.

В 23-й строфе первой песни «Паломничества Чайльд Гарольда» Д. Г. Н. Байрон вспоминает автора «Ватека» и рисует пейзаж, явно навеянный произведением У. Бекфорда. Влияние ориентальной готики ощутимо в восточных поэмах Д. Г. Н. Байрона (в частности, в «Гяуре»), в поэзии Т. Мура, Р. Саути, Э. По и многих других романтиков. Черты европейского модернизма нашел в повести У. Бекфорда С. Малларме, восхищавшийся талантом и художественным мастерством автора «Ватека». Французский писатель осуществил и переиздание этого произведения в 1876 г. В 1912 г. повесть была переведена на русский язык Б. К. Зайцевым.

¹ Бекфорд У. Указ. соч. — С. 228.

Своеобразие готики в архитектуре и литературе Франции

Поскольку готический роман не может восприниматься без культурного контекста, то очевидно, что во Франции не сложились соответствующие культурные факторы, способствующие появлению моды на готическое.

Готические сооружения имели во Франции свою специфику и историю. Строительство соборов началось во второй половине XII в., расцвет готики приходится на XIII в., но вкус к ней продержался до XVI в.

Три исторических явления способствовали распространению строительства — крестовые походы, постепенное освобождение сервов и возникновение новых городских коммун. Французские ученые XX в. опровергли теорию, выдвинутую Э. Виолле де Дюком, который считал, что французские готические соборы родились вместе с коммунальной свободой и были не только храмами, но и общественными зданиями. Первые соборы действительно были построены в городах, обладавших коммунальным устройством — Париже, Шартре, Туре, Труа, Невере, а также в городах-коммунах — Лане, Бове, Амьене, но последующее их распространение в различных частях Франции подтвердило неправомерность точки зрения на собор как религиозное и одновременно общественное здание.

Пространственные искусства приобрели большое значение именно потому, что национальные языки только вырабатывались и оформлялись и искусство было общим, что объединяло многие страны Западной Европы в строительстве храмов. Господствовали два различных типа христианского храма — здание с купольным покрытием и базилика. Влияние Византии особенно ощущалось в южных районах Франции, где наряду с базиликами встречались и купольные постройки.

Первый готический собор возник в Сансе (1130—1164). К раннему периоду готики относятся Шартрский собор, Собор Парижской Богоматери. Зрелости готика во Франции достигает к 1220 г. Амьенский собор (1220—1260) символизировал расцвет готической архитектуры.

Семилетняя война и чума 1348—1351 гг. привели к серьезным негативным последствиям, в результате которых Франция перестала быть главой культурного мира. В начале XV в. на культуру Франции влияют Фландрия и Англия, увеличивается влияние Италии, но слабеют связи с Испанией и Германией. Абсолютизм способствовал укреплению государственности, однако религиозные войны и усиление светской духовной культуры расшатывали единую религию.

Критика церкви раньше началась в Германии. Во Франции Просвещение также во многом дискутировало с религией, и не случайно деятели Французской революции стали вести борьбу против религии. Все это высвобождало иррациональные и мистические силы, овладевшие человеческими умами. Вместе с тем во Франции развернулась полемика с идеей естественного человека и с концепцией природы, возникшей в период влияния Ж. Ж. Руссо и энциклопедистов.

Во Франции готический роман развивался в принципиально иных условиях, чем в Англии, но он, несомненно, находился под влиянием в первую очередь английского, а затем уже немецкого романа. Во Франции нормативная поэтика классицизма препятствовала возникновению произведений, навеянных иррациональными мотивами, а философия Просвещения и ее популяризация не создали благоприятной почвы для них.

В связи с этим готический роман во Франции не был столь распространен, как в Англии, но французские писатели много переводили иностранных авторов. Развитие чувствительности совпадало с формированием сентиментализма. «Черный» роман сложился на незыблемой основе чувствительного романа и сентиментальной поэзии и драмы.

Жак Казот и французский готический роман

Жак Казот (1719—1792) получил образование в иезуитском колледже, потом изучал право и служил в морских портах Гавре и Бресте, принимая участие в морских сражениях, затем работал в морском ведомстве. В 1747 г. он был назначен на Мартинику и пробыл там 12 лет. Вернувшись в 1752 г. во Францию, Ж. Казот испытал много неудач и в 1760 г. вышел в отставку. В 1768 г. он стал членом Дижонской литературной академии.

В середине 1770-х гг. Ж. Казот сблизился с масонским орденом мартинистов — последователей португальского философа М. Паскуалеса. Однако спустя некоторое время между ним и мартинистами возникли расхождения во взглядах на монархию и революцию. Большинство мартинистов приветствовали революцию, Ж. Казот же стоял за сохранение монархии, пытался организовать по-

бег Людовика XVI, за что был арестован революционными властями и казнен в сентябре 1792 г.

Некоторые обстоятельства жизни Ж. Казота, как-то: его увлечение мистическими идеями, связь с масонскими ложами и гибель на эшафоте, — снискали ему славу таинственного и загадочного человека, создали богатую почву для легенд и домыслов. В эпоху романтизма имя Ж. Казота пользовалось необыкновенной популярностью. В 1806 г. Ж. Ф. Лагарп опубликовал свои «Посмертные сочинения», включив туда историю о знаменитом «пророчестве» Ж. Казота, которое отличалось невероятной смелостью. Ж. Ф. Лагарп облек пророчество в оригинальную форму, сочинив рассказ о светской беседе в гостиной г-жи Грамон, сестры герцога Шуазеля, казненной во время якобинской диктатуры. Особенность рассказа — постепенное нарастание напряженного драматизма, подчеркивающего приближающиеся грозные события Французской революции, не совсем ясно осознаваемые участниками легкомысленной светской беседы. Поразительно, что перемена характера повествования происходит тогда, когда спрашивают обо всем ясновидца Ж. Казота. Он предсказывает, что французский писатель Ж. С. Байт, автор известных афоризмов, умрет мучительной смертью, математик и социолог Ж. А. Н. Кондорсе и мэр Парижа Ж. С. Байи погибнут на эшафоте, что в действительности имело место быть. Финал рассказа тоже впечатляющ, поскольку Ж. Казот для объяснения своего конца пользуется библейским иносказанием. Судьбу короля он также представлял весьма определенно, предвидев его смерть, правда, в отличие от прочих жертв ему будет дано право исповедоваться.

Ж. Казот был человеком многогранным и имел различные интересы. В 1752 г., приехав во Францию с Мартиники, он принимает участие в споре «буффионов» о преимуществах французской или итальянской музыки и выступает против Ж. Ж. Руссо, защищавшего итальянскую музыку. Сам он был сторонником французской музыки. Вместе с драматургом М. Ж. Седеном Ж. Казот создает в 1768 г. либретто комической оперы «Сабо». Он пишет поэму «Новая Рамеида» (1752), посвященную племяннику известного композитора эпохи барокко Рамо, затем поэму «Оливье» (1763) на средневековый сюжет. В 1767 г. Ж. Казот, полемизируя с Ж. Ж. Руссо, публикует роман «Импровизированный лорд», а в 1788 г. выходит его роман на историческом материале «Ракель, или Прекрасная иудейка». Жанры, в которых работал Ж. Казот, слишком пестры и разнообразны, но вместе с тем они отражают калейдоскоп вкусов в период, предшествующий революции. Характерно, что Ж. Казот начинает и заканчивает свое творчество жанром волшебной сказки: последнее его произведение — «Продолжение тысячи и одной ночи» (1788—1789). Интерес к жанру волшебной сказки, и условная восточная декоративность, и эротика, столь

характерные для «Кошачьей лапки» (1741) и «Тысячи одной глупости» (1742), ощутимы и во «Влюбленном дьяволе». Ранние произведения Ж. Казота оказали влияние на его знаменитую повесть, хотя и были написаны в стиле рококо.

Во Франции XVIII в. культивировалась чувствительность. Это происходило повсеместно — в культуре психологического романа рококо и сентиментального романа. Чем больше была растрожена чувствительность, тем значительнее варианты и преувеличения стимулирующих эмоции моментов (место действия, тайна, происшествя, преступления).

Расширение границ здравого смысла происходило за счет проникновения в невидимое, манящее и неизведанное. Ж. Казот интересовался каббалой, мистическими учениями и масонством. Все это должно было отразиться в его «Влюбленном дьяволе». Сказочные мотивы, вплетенные в повседневность, доказывали одновременное существование видимого и невидимого миров.

Главный герой — Альвар, капитан гвардии неаполитанского короля. В философском споре о каббале он не принимает участия по вполне объяснимой причине: он предпочитает молчать, когда не знает предмета. Но он, как и многие, не очень доверяет наукам, которые считает ограниченными, и верит в существование высшей сферы, куда поможет ему вступить некий фламандец Соберано. Можно обратить внимание на то, что разговор происходит в среде людей чрезвычайно образованных, в высшей степени светских, расположенных к беседе на философские темы, но вряд ли особенно вникающих в суть умных речей после выпитого вина.

Другое обстоятельство, которое роднит «Влюбленного дьявола» с готическим романом, — вкус к посещению руин. Руины в готическом романе обозначают победу хаоса над порядком, влияют на структурную композицию и расположение теней, а в эмоциональном отношении подчеркивают элегантнй дисбаланс духа. Итак, Альвар, предварительно убедившись, что незнакомец Соберано имеет власть над духами, горя желанием поскорее приобщиться к невидимому миру, отправляется к развалинам Портичи. «Обломки величественных памятников, разрушенных, разбросанных, поросших терновником, пробудили несвойственные мне мысли. «Вот какова власть времени, — думал я, — над плодами человеческой гордыни и искусства». Мы все больше углублялись в этот лабиринт развалин, пока наконец не добрались почти ощупью до места, куда не проникал ни один луч света извне и где царил полный мрак»¹ (здесь и далее перевод Н. А. Сигал).

Готические детали здесь несколько смягчены. Во-первых, капитан в пылу бахвальства поклялся отодрать за уши самого князя

¹ Казот Ж. Влюбленный дьявол // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. — Л., 1961. — С. 110.

тьмы и не собиравшись отказываться от данного слова — в противном случае он прослыл бы трусом. Во-вторых, его спутники находились за дверью и могли в любую минуту прийти ему на помощь. Герой не прошел достаточно долгого периода искуса и подготовки, чтобы приобщиться к потустороннему миру. Раздумья его прерывались возней сычей и сов, гнездившихся в пещере, что, несомненно, создавало звуковой фон, вкушающий страх и напряженное ожидание. Явление Вельзевула оформлено, как и подобает в готике: внезапный поток яркого света сопровождает приход ужасного верблюда, громовым голосом вопрошающего: «Что надо?».

Господство психологического романа в течение почти двух веков повлияло и на подобное сказочное происшествие в готических тонах. Страх, как наиболее длительное эмоциональное состояние, заставляет мобилизовать самые сокровенные возможности человеческой природы. В данном случае анализ психологического состояния человека, обьятого страхом, сопровождается открытием огромных сил, побеждающих страх. «Должно быть, наша душа таит в себе необъятные силы и какие-то неведомые пружины; целая волна чувств, мыслей, представлений разом нахлынула на меня, пронзила мозг, отозвалась в моем сознании»¹. Страх сменяется смелостью и пониманием своей власти над князем тьмы. Отвратительный облик безобразного верблюда трансформируется в беленького спаниеля. Сказка начинается с мгновенных превращений, причем превращений, связанных с исполнением желаний. Альвар распоряжается Вельзевулом, уже не боясь его, а овладев искусством повелевать. Не случайно дьявол в повести Ж. Казота имеет две ипостаси — мужскую и женскую (Бьондетто и Бьондетта).

Волшебная сказка имеет свои законы и права. Как по мановению волшебной палочки, пещера преобразилась в пиршественную залу с изысканными яствами, собачка — в прелестного пажа, обладающего магической силой превращения. Гости Альвара почувствовали, что особое внимание к нему Вельзевула, видимо, досталось ему дорогой ценой. В дальнейшем служба дьявола Альвару состоит в выполнении обычных каждодневных поручений по благоустройству жилья, покупке провизии, и ничто не обещает фантастически сказочного. Бьондетта терпит от своего господина обиды и грубости, но не жалуется на судьбу и, кажется, гордится своим положением влюбленной женщины. Несомненно, она весьма напоминает влюбленную в Амброзио Матильду. Влияние «Монаха» ощутимо во всех литературах предромантизма, и это не случайно, как не случайно и то, что эпизоды заимствуются в зависимости от контекста и национальных традиций. Рокайльные мотивы значительно обогащают характер заимствований. Игра с влюб-

¹ Казот Ж. Указ. соч. — С. 112.

ленным дьяволом пикантна и описана в духе французских романов рококо: «Мы остались одни в комнате, и Бьондетто запер за нами дверь; на людях в компании друзей и в шумных казармах, через которые я проходил, мое положение было, пожалуй, менее затруднительным.

Желая положить конец этому приключению, я попытался справиться с мыслями. Я взглянул на моего пажа; глаза его были опущены, густая краска заливала лицо. Вид у него был смущенный и взволнованный. Наконец, я пересилил себя и заговорил:

— Бьондетто, ты хорошо служил мне; более того, во всем, что ты делал для меня, чувствовалось внимание и предупредительность. Но поскольку ты вознаградил себя заранее, я полагаю, что мы в расчете...

— Дон Альвар слишком благороден, чтобы думать, что он отдается такой ценой...

— Если ты сделал для меня больше, чем обязан, и я должен тебе еще что-нибудь, представь свой счет. Но я не ручаюсь, что смогу сразу тебе заплатить. Жалованье за текущий квартал уже съедено, я задолжал в карты, в трактире, портному...

— Ваши шутки неуместны...

— В таком случае, если говорить всерьез, то я попрошу тебя удалиться. Уже поздно, и я хочу лечь...

— И вы отправите меня столь неучтиво в такой поздний час? Вот уж никак не ожидала такого обращения от испанского дворянина. Ваши друзья знают, что я пришла сюда, ваши солдаты, ваши слуги видели меня и угадали мой пол. Будь я презренной куртизанкой, вы и тогда постарались бы соблюсти приличия, которых требует мой пол...»¹.

Еще большее искушение ждет дона Альвара в эпизоде со сломанной кроватью, где он также испытывает странное ощущение непредсказуемости будущего. Повесть «Влюбленный дьявол» создавалась в эпоху, когда разум, казалось, искал разные способы расширения своих границ для сохранения своего господства в душе человека. Именно тогда чувство стало заявлять о себе как о полноправном союзнике разума, и чувствительность провозгласила себя значительным фактором не только сознания, но и стиля жизни и восприятия действительности. Во Франции это чувство связано с определенными эмоциями при общении с природой и между людьми. Однако кризис просветительского рационализма выразился еще и в новом осмыслении фантастики и иррационального, в интересе к алхимии, магии и каббале, к натурфилософии Парацельса и Я. Бёме, к теософии Э. Сведенборга. Обращение к этим учениям означало недоверие не только к разуму и открыти-

¹ Казот Ж. Указ. соч. — С. 118.

ям естественных наук, но и к жестким детерминистским доводам и объяснениям законов природы в условных категориях. Критика религии еще не могла проявиться так прямолинейно и догматически, как в период Французской революции, особенно в эпоху якобинского террора, подогреваемого бунтом толпы. Картезианский принцип не устарел, но требовал обновления и развития, поскольку естественные науки сделали значительный шаг вперед на пути объяснения сложностей и противоречий эволюции мира вообще и человеческой природы в частности. Таинства природы, случайность и необходимость, причины и следствия в природе и истории нуждались в интерпретации новой философии и эстетики. Распространение масонских лож и сект способствовало появлению различных теорий, переосмысляющих природу зла и inferнального, демонов и духов. Поэзия и фантастика внедряются в сознание человека, рождая веру в сверхъестественное, загадочное, сказочное. Духи и эльфы, гномы и сильфиды, русалки и ведьмы становятся неперенными обитателями параллельного мира. Могущественные, но не всемогущие, бессмертные, но легко поддающиеся человеческим страстям, даже обретающие на какое-то время связь с человеком и его судьбой, эти сказочные силы расширяют представление человека о зле, его характере и манере проявления. Бондетта необыкновенно хороша, обаятельна, она может не только творить волшебство как существо из невидимого иррационального мира, но и готова на самопожертвование. Она страдает от измены и издевательств дон Альвара, она истекает кровью, когда ее ранят, чем вызывает сочувствие своего хозяина. Характерно, что Альвар начинает беспокоиться о ее здоровье и, несколько не забывая о ее дьявольском происхождении, тем не менее просит ее не бегать босиком, иначе она простудится.

Очеловечивание Бондетты происходит по мере того, как она стремится завоевать любовь Альвара и войти в положение обыкновенной смертной женщины. Ее покорность и услужливость объясняются тем, что Бондетта добивается от Альвара взаимности. Сначала власть человека над inferнальным миром демонстрируется в простой и легко выполнимой просьбе, когда Соберано, фламандец, сторонник естественной религии¹, общающийся с потусторонним миром, постучал три раза об пол и приказал Кальдерону, представителю нечистой силы, выполняющему его приказы, зажечь трубку и принести ее. Власть человека над дьяволом здесь невелика и проявляется в сказочном варианте — подобно тому, как в сказке «Царевна-лягушка» нужно за ночь соткать ко-

¹ *Естественная религия* — религиозно-философское течение, которому следовали Ш.Л.Монтескье, Вольтер, Ж.Ж.Руссо, признававшее Творца Вселенной, но ратовавшее за свободу от догматов официальной церкви.

вер В отношениях Альвара и Бьондетты сразу бросается в глаза то, что Бьондетта, выполняя его бытовые поручения, ведет себя необычно для дьявола, занятого, как правило, проблемой отнюдь не прозаической — захватом души человека. Однако нежная искусительница не забывает о связи с потусторонним inferнальным миром и требует от Альвара знаменательных слов: «Дух, принявший телесную оболочку ради меня, меня одного, я принимаю твоё служение и обещаю тебе своё покровительство»¹.

Апофеозом преданности и служения Бьондетты Альвару являются венецианские сцены. Именно здесь встречаются два мира — видимый и невидимый: мир людей и мир дьявольский.

Попадает Альвар в Венецианскую республику как бы по мановению волшебной палочки. Его пребывание там обеспечено заботливой Бьондеттой, и, хотя он проводит время в азартных играх и всевозможных удовольствиях, деньги у него не переводятся, и он счастлив. Роскошь Венеции и блеск карнавала оттеняются возрастающим обаянием Бьондетты. Этому очаровательному бесенку ничто человеческое не чуждо: она грациозно расчесывает за неимением гребня пальцами свои чудесные волосы. В карете ее неземная красота будто убаюкала Альвара и погрузила его почти в сказочный сон, после которого он оказывается в гостинице на площади Святого Марка.

Дьявольские силы пробуждают в душе Альвара самые разнообразные чувства и мысли. В этой части повествования появляются внутренние монологи, которые словно угадываются и подслушиваются Бьондеттой.

«В самом худшем случае, — подумал я, — я не смогу прогнать ее, если ей вздумается незримо присутствовать в воздухе, чтобы искушать меня. Если она будет находиться в заранее известной мне комнате, я сумею рассчитать расстояние между нами и соответственно вести себя»².

Однако это расстояние, которое представляется Альвару спасительным, на самом деле меняется, как меняется и роль искусительницы, принявшей смертную оболочку. Бьондетта часто краснеет, опускает от скромности глаза, обливается слезами, иногда едва стоит на ногах от волнения, словом, обнаруживает все известные признаки поведения влюбленной женщины.

Но вместе с тем это непредсказуемая и легко преображающаяся натура. Так, неожиданно из смиренного и покорного любящего создания она превращается в философствующего наставника, отчитывающего Альвара за страсть к карточной игре. «На свете не бывает случайностей; все в мире было и будет всегда цепью неизбежных сочетаний, которые можно постигнуть лишь с помо-

¹ Казот Ж. Указ. соч. — С. 122.

² Там же. — С. 184.

щью науки о числах. Основы этой науки столь отвлеченны и вместе с тем столь глубоки, что их нельзя понять без руководства учителя; но нужно уметь найти его и привязать к себе. Я могу пояснить вам это высшее познание лишь в образной форме. Равновесие вселенной зиждется на сцеплении чисел, которое управляет всеми событиями, как теми, которые мы зовем случайными, так и теми, которые считаются предопределенными. Невидимые маятники заставляют их совершаться в свой черед, начиная с важнейших явлений в отдаленных сферах и кончая ничтожными происшествиями вроде того, которое сегодня лишило вас денег»¹.

Бьондетта научила Альвара игре в карты без проигрыша, но на него посыпались новые неприятности. Ревнивая любовница наняла убийц, которые нанесли Бьондетте болезненный удар кинжалом. Долгая болезнь также характерна для смертных, а отнюдь не для сказочных существ дьявольского происхождения. Во французском Просвещении происходила очень серьезная борьба между всесилием разума и тем огромным непознанным миром, в котором человеку нужно было заручиться поддержкой сверхъестественных сил. В противоборстве видимой и невидимой природы Бьондетта занимает особую позицию. Она — самая значительная из сильфид. Альвар же своей храбростью и силой духа победил мир саламандр, сильфов, гномов, ундин, и они вызвались помогать ему. Альвар таким образом возвысился над миром смертных благодаря своим личным качествам.

Но главное, чего добивается человек в готической литературе, — он утоляет свою жажду к высшему познанию. Готические элементы возникают в этой повести во сне, когда Альвару предстает мать, напоминающая ему о его долге перед ней. В церкви Альвар, уже увидев во сне мать, лицезреет ее в странных обстоятельствах — она как бы от него удаляется.

Поездка в Эстремадуру — великий искус для Альвара. Природа восстает против него. Разъяренные стихии преследуют его на всем пути в Испанию. Его ожидают дурные вести о тяжелой болезни матери и гнев брата. На пути в Эстремадуру Альвар делает остановку на ферме, где празднует свадьбу Мартос, фермер герцога. Он приглашает Альвара и его спутницу участвовать в празднике. Свадебный пир — это важнейшая символическая сцена, в которой каждый герой проявляет свое подлинное лицо и возможности. Цыганки-предсказательницы ненавистны Бьондетте потому, что они обладают даром предвидения, и она настойчиво оберегает от них Альвара, готовя ему новые сюрпризы. Характерно, что в этом эпизоде мы ощущаем изменение повествовательной манеры — все совершается будто в замедленном кино.

¹ Казот Ж. Указ. соч. — С. 127.

Эстремадура не приближается, а словно отдаляется — то возникает препятствие в виде непогоды, то в виде сломанной оси колеса кареты, то задержка в пути. Бьондетта исчерпала свои чары и произнесла приговор человеку и всему роду человеческому за то, что он бежит от истины. Но самое главное: цезарю — цезарево, а... Бьондетта все-таки дьявол, хотя и влюбленный, и она требует признания за Вельзевулом победы. Ее смирение и покорность должны были служить платой за все безумства, которым предавался Альвар. Но возвращение в мир привычный и освещенный религиозным чувством означает бегство от волшебника, спасение от великого искушения навсегда остаться во власти дьявола.

Здесь проявляется второй, метафорический смысл повествования — герой как бы очнулся от долгого волшебного сна. Раскаяние и угрызения совести сделали возможным все поставить на свои места. Дьявол искушал героя, но окончательно его не развратил. Ошибки и буйства молодости — это грехи и искушения дьявольские, которых не мог избежать Альвар. Дьявол прикинулся добродетельным, прекрасным, услужливым, верным, но все это было не настоящее, мнимое, вот почему понадобилась аллегория сна. Герой должен был пережить искушение не на самом деле, но с той только целью, чтобы разоблачить эту иллюзию. Вот почему дьявол для убедительности своей победы появляется, как и в начале, в отвратительном обличье ужасного верблюда. В эпилоге «Влюбленного дьявола» автор сообщал о том, что, по его замыслу, повесть должна была состоять из двух частей. Первая должна была окончиться падением героя, вторая — рассказать о последствиях и результатах одержимости дьяволом — распространении разврата и разрушении души. Однако Ж. Казот остановился на первой части, которая заканчивается морализаторством.

«В основе этой маленькой и не столь уж значительной повести, переизданной ныне в расширенном виде, лежали разумные побуждения, а источник ее достаточно благороден, чтобы говорить о нем с самым глубоким уважением. Она была подсказана чтением отрывка из одного весьма почитаемого писателя, где говорится о хитростях, которые пускает в ход демон, когда хочет понравиться и соблазнить. Мы попытались, насколько возможно, объединить их в виде аллегории, где принципы состязаются со страстями; поле битвы — душа, движущей силой действия служит любопытство, аллегория оказывается двойной, и читатели без труда заметят это».

Не будем продолжать это объяснение; автору вспоминается, как однажды, 25 лет от роду, просматривая Полное собрание сочинений Тассо, он натолкнулся на том, содержащий объяснение аллегорий «Освобожденного Иерусалима». Он остерегся от-

крыть его. Он был страстно влюблен в Армиду, Эрминию, Кло-ринду и безвозвратно утратил бы столь пленительные иллюзии, если бы эти красавицы были сведены к простым символам»¹.

Красота абсолютная и красота относительная в эстетике Дени Дидро

Понятие «прекрасное» включает в себя пять признаков: разнообразие, единство, правильность, порядок, пропорции. Однако это определение нельзя отнести абсолютно ко всем видам духовной деятельности человека — оно прежде всего применимо к архитектуре, к ораторской речи, драме, «но не к слову, отдельной мысли или части предмета»².

Моральная философия внесла значительный вклад в понимание прекрасного. Ф.Хатчесон вводит понятие «внутреннее чувство прекрасного», которое помогает обнаружить прекрасное и обозначить удовольствие или неудовольствие в восприятии известных форм или известных идей. Способность души находить удовольствие или неудовольствие возникает не без влияния образования и воспитания. Внутреннее чувство должно быть инспирировано и внешними чувствами, основанными на восприятии.

Д.Дидро в своих размышлениях о прекрасном приходит к выводу о том, что «защитники внутреннего чувства понимают под прекрасным идею, которую некоторые предметы вызывают в нашей душе, а под внутренним чувством прекрасного — свойственную нам способность воспринимать эту идею»³. У животных есть способности, сходные с нашими внешними чувствами, но внутреннего чувства у них нет. Д.Дидро различает красоту абсолютную и относительную. Абсолютная красота существует независимо от какого-либо отношения к душе. Эта красота проявляется как в природе, так и в некоторых формах, созданных человеком. Под относительно прекрасным обычно понимается воспроизведение абсолютной красоты или образы вещей. В своем эссе «Философские исследования о происхождении и природе прекрасного» Д.Дидро в основном повторяет положения Ф.Хатчесона. Однако не всегда можно применить закон единства в разнообразии, например, нельзя использовать его в сфере абстрактных математических истин. Наибольший интерес для нас представляют рассуждения Д.Дидро о том, что изображение предметов, обладающих абсолютной красотой, нравится нам больше, чем изображение

¹ Казот Ж. Указ. соч. — С. 162.

² Дидро Д. Эстетика и литературная критика. — М., 1980. — С. 99.

³ Там же. — С. 99.

предмета относительно прекрасного. «Единственным исключением из этого правила, которое, может быть, имеет место, является такой случай, когда все то, что изображение теряет из-за ослабления в нем абсолютной красоты модели, возмещается его соответствием душевного состояния зрителя; тогда изображение становится для последнего еще более интересным. Этот вид интереса, рождающегося от несовершенства, является причиной высказывавшегося иногда пожелания, чтобы герой эпической или героической поэмы не был вполне лишен недостатков»¹. Д. Дидро далее основывается на положениях теории прекрасного иезуита отца Андре и полагает, что ему удалось глубже, чем Ф. Хатчесону, понять природу прекрасного. Отец Андре различает красоту видимого мира, прекрасное в нравах, прекрасное в творениях ума и музыкально прекрасное. В каждой из этих областей он выделяет существенно прекрасное, естественно прекрасное и искусственно прекрасное. Между тем, когда отец Андре раскрывает смысл каждого из своих определений, можно увидеть, что, по сути, конкретные детали лишь повторяют положения Ф. Хатчесона, ибо существенно прекрасное основано на стройности, правильности, пропорциях, точности, пристойности, согласованности.

Делая вывод из положений отца Андре, Д. Дидро замечает: «Из всего этого, согласно отцу Андре, следует, что существенно прекрасное так же, как истина, нигде не обнаруживается с таким богатством, как в рамках вселенной, что морально прекрасное не существует нигде с такой полнотой, как в христианской философии, а интеллектуально прекрасное — в трагедии, соединенной с музыкой и декорациями»². Главное, что открывает для себя Д. Дидро, основательно изучив своих предшественников, сводится к следующему: «Красота заложена в восприятии отношений»³.

«Красота, являющаяся следствием восприятия лишь одного-единственного отношения, обычно представляет меньшую степень красоты, чем та, которая вытекает из восприятия нескольких отношений... Однако не следует умножать число отношений до бесконечности; красота отнюдь не будет возрастать пропорционально им»⁴.

Несомненно, человек по-разному может воспринимать и улавливать эти отношения, кроме того, среди них могут быть такие, которые ослабляют, усиливают, смягчают друг друга. Д. Дидро разделяет отношения на определенные и неопределенные. Он соотносит отношения с местом, которое они занимают в великом целом. Разнообразие отношений происходит из разности масштабов этих

¹ Дидро Д. Указ. соч. — С. 105.

² Там же. — С. 110.

³ Там же. — С. 112.

⁴ Там же. — С. 127.

соответствий и соотношений. Очень важное условие открытия этого разнообразия — возможность заменять существенные признаки на случайные и несущественные. Многое зависит и от человека, воспринимающего прекрасное. Художник обращает внимание не на то, на что обращает внимание естествоиспытатель или музыкант. Д. Дидро исследует один из процессов духовной деятельности человека — разложение чувств и идей на отдельные части и формирование из них понятий, среди которых могут оказаться простые и сложные, верные и ложные. Все эти особенности способствуют разнообразию отношений, а следовательно, и углублению представления о прекрасном.

«Прекрасное не всегда является результатом разумной причины. Движение часто порождает как в отдельно рассматриваемом предмете, так и в ряде предметов, сравниваемых нами между собою, поразительное множество самых удивительных отношений»¹. Можно заметить, что при всей жесткости системы, которую пытается создать Д. Дидро, опираясь на достигнутое предшественниками, в его суждениях содержатся неопределенность и расплывчатость, не свойственные веку разума. В терминологии Д. Дидро есть движение в сторону чувства, которое он дифференцирует, порой приближая к восприятию, порой, напротив, отодвигая от него. В связи с этим наблюдается известный дисбаланс в отношениях между чувством и восприятием, идеей и абстракцией, абсолютным и относительным. Сам предмет философствования использует энергию воспринимающего и вовлекает его в установление отношений.

Формирующаяся система представлений о прекрасном все-таки не только апеллирует к раз и навсегда установленному образцу и подражанию древним, но и принимает во внимание различие опыта, возраста, пола, климата, общественного мнения и вкуса, что само по себе уже служит причиной возникновения иной, нежели у рационалистов, системы прекрасного в природе и жизни. Множественность отношений есть первооснова прекрасного, и она порождает подвижность и зыбкость определений и понятий.

Дисбаланс между разумом и духом в эстетике Иммануила Канта и Жан Жака Руссо

Выше говорилось о том, что границы разума и познания мира постоянно расширялись за счет самых различных источников и методов познания. Кроме рациональных методов познания огромную роль стали играть иррациональные, обращенные к невиди-

¹ Дидро Д. Указ. соч. — С. 134.

мому миру, где уже не могли существовать понятия копирования, подражания. Но одновременно с этим происходила и переоценка моральных и нравственных стандартов в осмыслении зла, дьявольских сил, их роли в судьбах человека и человечества.

Век Просвещения развил интеллектуальные способности человека, его умение анализировать и сравнивать, оценивать и критиковать. Французское Просвещение с его растущим интересом к постижению натуры человека в быстро меняющемся мире, в котором масштаб взаимоотношений частей и целого постоянно трансформировался, спровоцировало культивирование эмоций и чувства, пока что рассчитанного на более совершенное восприятие человека в мире, его качеств, добродетелей и недостатков.

Однако пальма первенства в этом вопросе принадлежала И. Канту. Во введении к эссе «Мечты духовидца» говорилось о том, что каждая эпоха в определенные периоды обнаруживала растущую пропасть между идеями и их воплощением, ощущала потребность в новом стиле. Каждая эпоха имеет свой стиль, выраженный в общественном и частном сознании, в манере философствования и способе существования.

Отличительной особенностью периода от появления романа Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» до первых десятилетий XIX в. был культ чувства, определявший поведение человека, его взаимоотношения с природой, друзьями, врагами, обществом. Однако в стране, где господствовали рационализм и абсолютная монархия, этому культу было трудно утвердиться без поддержки соседних стран, прежде всего Англии и Германии — стран с протестантской религией и более прогрессивным отношением к роли чувства в человеческой жизни. Неслучайно герои французских романов читают Л. Стерна, «Ночные мысли» Д. Юнга, «Размышления» Д. Харви, увлекаются сочинениями Т. Гоббса и Ф. Бэкона. Элегически-меланхолические настроения приходят во Францию с «Оссианом».

И. Канта и предромантиков роднит то, что они использовали новую терминологию при характеристике современной философии и культуры. И. Кант расширил и обогатил понятие возвышенного, поместив его в ряд с такими понятиями, как эстетика, красота, мера, удовольствие, пропорция, разум. Чувства возвышенного так же, как и чувство прекрасного и безобразного, по мысли И. Канта, принадлежит к числу частично анализируемых концептов, включающих пространство и время. Причина, по которой чувства, подобные возвышенному и прекрасному, нельзя анализировать, обусловлена тем, что они возникают не непосредственно из природы внешних объектов, а из состояния воспринимающего субъекта, переживающего либо удовольствие, либо боль. Однако И. Кант предлагает частичную характеристику

чувства возвышенного главным образом по принципу контраста с чувством прекрасного. И то и другое приятно, но если прекрасное очаровывает, то возвышенное трогает; возвышенное должно быть простым, прекрасное должно быть орнаментальным и декорированным. В «Наблюдениях над прекрасным и возвышенным» (1764) философ использует различие между ними для характеристики объектов и человеческих типов. В «Критике способности суждения» (1790) он расширил понятие возвышенного, описав его как бессилие воображения представить великое в понятиях величины (математическое sublime) или движения (динамическое sublime).

В эстетической системе И. Канта понятие «чувствительность» представляет собой соединение взаимно исключающих признаков. Предшественниками И. Канта были Платон и Эпикур, более современными источниками послужили труды Г. В. Лейбница и Д. Локка. И. Кант подчеркивал различие в трактовке взаимоотношений чувствительности и понимания у Г. В. Лейбница и Д. Локка. Первый подчинял чувствительность пониманию, второй — прямо наоборот. И. Кант пытается объединить чувствительность и понимание с помощью опыта.

Такое истолкование чувствительности ведет к очень сложной и иногда спорной ее характеристике. Чувствительность не является пассивной, просто регистрирующей впечатления категорией. Примирив две концепции чувствительного, И. Кант оказал большую услугу французской школе чувствительного романа.

«Понимание есть закон природы само по себе, без понимания нет природы»¹. Понимание природы сопровождается исследованием сознания. И. Кант был философом, стоящим между двумя эпохами, и его исследование сознания было возможно лишь при определенном условии. Моральная философия уже установила личную ответственность индивида. В переходную эпоху предромантизма нужно было, чтобы индивид освободился от языка и стиля другой эпохи, мешающей опыту. Отказ от старого стиля означал для индивида возможность стать законодателем нового, собственного стиля. Приближение к природе создавало индивидуальный контекст, который помогал избавиться от социального компонента старого стиля.

Открытия И. Канта, связанные с эмансипацией индивида, могут быть описаны в терминах, выведенных из философии Ж. Ж. Руссо.

Ж. Ж. Руссо с его *volonté general* («высшее проявление воли») близко подходит к универсальному сознанию, которое он не приписал ни одному другому сознанию. Необъяснимое сходство между людьми становится основой для радикального индивидуализма, однако действия индивида остаются связанными законами, к

¹ Kant I. Critique of Pure Reason. — London, 1981. — P. 126—127.

которым он уже приписан либо самостоятельно (Ж. Ж. Руссо), либо спонтанно (И. Кант). Наличие разных значений слова *conscience* несколько затрудняет объяснение взаимоотношений *conscience* и *feeling* (*sentiment*). Ж. Ж. Руссо отдает приоритет чувству перед разумом.

«Мы чувствуем прежде, чем знаем, и поскольку мы учимся привечать добро и отказываться от зла, мы прячем это желание от природы, чтобы любовь к добру и ненависть ко злу были так же естественны, как любовь к себе. Акты познания суть не суждения, а чувства, хотя все идеи приходят к нам извне, чувства, которые оценивают их, находятся внутри нас, и только от них мы познаем присутствие или отсутствие того, что существует между нами и предметами, которые мы ищем или от которых отказываемся»¹.

В терминологии Ж. Ж. Руссо слово *conscience* означает больше, чем только моральные чувства, оно включает в себя как знание, так и чувство. Получается, что проявление *conscience* дает нам знание, предваряющее знание, и чувства, предваряющие идеи извне, т.е. предваряющие сенсацию. Очевидно, оно продуцирует и эмоциональные реакции и утилитарные интеллектуальные дискриминации. В книге 3 «Эмиля» содержится прямо противоречащее этому положению заключение: «Познание каждой сенсации есть предложение, суждение. Отсюда, чем скорее вы сравните одну сенсацию с другой, тем скорее вы будете размышлять. Искусство суждения и искусство размышления — одно и то же»².

Американский исследователь М. Браун указал на это противоречие, остроумно заметив, что в одном случае высказывание говорит в пользу Ж. Ж. Руссо, а другом отнюдь нет. М. Браун объясняет это тем, что многие аспекты сознания были тогда неизвестны науке, и потому о них высказывались противоречиво и неопределенно.

В поздних работах Ж. Ж. Руссо, опубликованных в 1770-х гг., а именно: в «Исповеди» и «Прогулках одинокого мечтателя», отчетливо проступает весьма важная для нас идея, касающаяся самосознания. Ж. Ж. Руссо понимал самосознание как эмоциональную версию картезианского *cogito*. Это сознание отличается от мысли и это сознание мгновенное и очевидное, оно само по себе эффективно и не является интеллектуальным актом. В таком случае необходимо пересмотреть трансцендентальную активность чувства и рассматривать его как осознание будущего эгоизма. Современник Ж. Ж. Руссо Ж. Ф. Мармонтель писал о том, что в памяти есть отклонения и даже интервалы. Внутреннее чувство исчезает, когда мы забываем прошлое. Мы как будто отделены от настоящего, в то время как непрерывность ощущения бытия свидетель-

¹ Rousseau J.J. Ouvres complètes: In 4 vols. — Paris, 1969. — Vol. 4. — P. 599.

² Ibid.

ствует каждую минуту, что индивидуальность — думающее существо. Субъективная эмоция, привязанная к самосознанию, у Ж. Ж. Руссо — его единственное желание видеть результат, в то время как происходит вмешательство внешнего мира — объективной и мудрой природы, в которой присутствие «я» сопровождается присутствием в мире. Это привело к важному открытию состояния вне мысли и вне всякой активности, т. е. состояния до мысли и до эмоции. Таким образом, Ж. Ж. Руссо как бы заполнил те лакуны, которые были у И. Канта, и помог романтизму объединить мысль и чувство.

Жан Жак Руссо и новые образы природы

Ж. Ж. Руссо представлял переходную эпоху от Просвещения к романтизму. Серьезную полемику с Ж. Ж. Руссо вели английские якобинские писатели Р. Бейдж, У. Годвин, Э. Инчболд и Т. Холкрофт. Идеи Ж. Ж. Руссо вдохновляли демократические слои общества. «Исповедь», «Прогулки одинокого мечтателя» и «Новая Элоиза» свидетельствуют о наличии во французской культуре предромантических признаков. Неслучайно именно «Новую Элоизу» считают первым предромантическим произведением во Франции. С именем Ж. Ж. Руссо связаны крупные открытия в эстетике, в частности создание новой концепции природы.

Ж. Ж. Руссо воспринимает натуральное, природное со многих позиций: в своих произведениях, особенно в «Новой Элоизе» и «Прогулках одинокого мечтателя», он критикует городское общество и его культуру, стандарты цивилизации, он защищает новый взгляд на детей, их воспитание в семье, новый идеал естественной женщины, отстаивает «благородного дикаря», связывает религию с культом природы. Новая концепция природы развивалась вместе с ним и независимо от него. Его задачей было синтезировать все это многообразие в единое целое.

Отношения Ж. Ж. Руссо с миром природы были сложными и многосторонними — от ученых трудов по ботанике он перешел к созданию литературных мифов, к полумистике. Ж. Ж. Руссо меньше всего интересуют детали, живописный стиль, он занят передачей своего психологического состояния или состояния своих персонажей. Существовало мнение, что Б. Сент-Пьер в своих сочинениях должен был описывать открытия, произведенные в природе (внешней, физической, экзотической), в то время как Ж. Ж. Руссо — изображать чувства, вызванные созерцанием природы.

У Ж. Ж. Руссо можно найти описания растений и цветов в особенности в тот период, когда он путешествовал с увеличительным стеклом и трудом К. Линнея под мышкой (это были «Виды

растений», 1753). Он знал природу, но не меньше его интересовали слова, обозначающие абстрактные понятия, и реакция автора или персонажа на то, что они наблюдают. В «Письмах к Мальшербу» (1762) он передает впечатление от цветущего вереска и великолепия деревьев, скрывающих его своей тенью. Он был полон разнообразных эмоций, граничащих с восхищением. Ж. Ж. Руссо больше всего ратовал за гармонию человека и природы. Человек и природа должны сотрудничать друг с другом, а не мешать и не подавлять друг друга. Ж. Ж. Руссо писал о себе, что «не видел отдельных объектов — он видел и чувствовал только единство вещей»¹.

Во-первых, гармония человека и природы носит у Ж. Ж. Руссо психологический характер. Настроение человека подчеркивается состоянием природы, которая симпатизирует ему. Позже, в романтическую эпоху, А. Ламартин, описывая в элегии «Озеро» пейзаж, говорит о том, что все предметы хранят память о его умершей возлюбленной. У Ж. Ж. Руссо этого пока нет, но Сен Пре, обращая внимание Юлии на скалу на берегу Женевского озера, утверждает, что это место наполнено ею. Чувствительной натуре понятно это состояние.

Во-вторых, гармония человека и природы имеет эстетический смысл. Мы реагируем на красоты природы, независимо от их живописности, и предпочитаем наслаждаться ими, а не искусственно созданной красотой (например, в искусстве).

В-третьих, гармония имеет нравственный смысл: человек не только счастливее, когда он живет на природе, но и нравственнее. Ж. Ж. Руссо восхищается людьми, живущими среди природы, возделывающими землю и питающимися плодами своего труда. Сельские жители в «Новой Элоизе» мало заинтересованы в деньгах и отказываются брать с Сен Пре плату за гостеприимство. На альпийских высотах человек становится чище и спокойнее, его размышления приобретают величественный и возвышенный смысл. Более того, гармония с природой приносит человеку и укрепление в вере. Возвышенные чувства по отношению к человеку и миру — созданию Бога — приобретают особое значение. Естественный человек Ж. Ж. Руссо сделался мифом века, его старались понять, ему подражали, его ниспровергали, его проверяли и «примеряли» разные народы. Встречающиеся у С. Ф. Жанлис живописные описания того, как одинокий романтический герой стоит на краю скалы перед бушующим морем, свидетельствуют о том, что естественный человек Ж. Ж. Руссо прочно вошел в сознание француза конца XVIII столетия. Закономерно, что местом действия своих произведений С. Ф. Жанлис выбирает Швейцарию — родину Ж. Ж. Руссо, с которым она была знакома и который вызывал у

¹ Руссо Ж. Ж. Исповедь // Собр. соч.: В 3 т. — М., 1961. — Т. 3. — С. 12.

нее священный трепет. Ж. Ж. Руссо вводит в философию проблемы воспитания и образования, естественного человека, изящного возвышенного (*urbane sublime*). Изящное возвышенное отражало то, что лежало на поверхности жизни. Пасторальные пейзажи и сельская природа скрывали несчастья и беды поселян, а изящное возвышенное могло быть неприглядным, вызывать страх и неприятие, как, например, городской пейзаж, все чаще возникающий в поэтической традиции, но, несмотря на это, оно всегда сопровождалось приятными образами и картинами.

Отношение к природе изменилось. Постигание природы шло через совершенствование чувства и чувствительности, через естественную добродетель, культивируемую в отрыве от городской цивилизации. Неизбежно вставал вопрос и о равенстве, и о праве на свободу чувства и выбора собственной судьбы. Природа человека готовилась к изменению, которое принесла Французская революция.

В большинстве своих произведений Ж. Ж. Руссо оставался в пасторальном мире, но он был одним из первых французских литераторов, описавших дикий горный ландшафт (который, правда, служит фоном и расположен на большом расстоянии от места действия), обратившись к понятию возвышенного, величественного, что само по себе явилось ярким свидетельством его предромантического восприятия природы. Мальчиком он восхищался «Астреей» д'Юрфе, архетипическим примером старой античной аркадской традиции, и сохранил уважение к ней и в зрелые годы. Однако Ж. Ж. Руссо не просто описывает мир природы, но реагирует на него эмоционально и интеллектуально. Его призыв «Назад к природе!» — не просто призыв к возврату в Золотой век, его пасторальный мир — это своеобразный образ желаемого будущего. Интерес к изображению горных пейзажей, по верному наблюдению П. ван Тигема, возрастал на протяжении трех разных исторических периодов: в 1730 г. обращались к ровным местностям, в 1762 г. — к пасторальным горным склонам, а с 1773 г. — к горным пикам и вершинам.

Феномен Ж. Ж. Руссо можно рассматривать в контексте всей эпохи, поскольку его влияние сильно ощущалось в творчестве романтиков Франции, Германии и Англии, а полемика с его системой воспитания и концепцией естественного человека велась на протяжении всего XIX в.

Разносторонность интересов, незаурядные способности Ж. Ж. Руссо — музыканта, философа, писателя, его весьма своеобразный характер явились прямым отражением его концепции личности и природы. Особенности характера Ж. Ж. Руссо выразились в серии автобиографических произведений, в которую входят «Исповедь» и «Прогулки одинокого мечтателя». Ж. Ж. Руссо был глубоко убежден в том, что он не был рожден для город-

ской жизни среди людей и сам выбрал себе судьбу путешественника и любителя одиноких прогулок. По его мнению, наедине с природой, вне общества, человек погружается в собственный мир и начинает понимать то, что ему не дано понять в обычной суетной жизни. «Исповедь» — это проникновение в глубины сознания, как открытые, так и потаенные. Ж.Ж. Руссо можно с оговорками считать первооткрывателем проблемы творческого сознания, предшественником Дж.Джойса и В. Вулф.

Внешний мир существует для Ж.Ж. Руссо только как мир природы, способствующий размышлениям и синтезу впечатлений. В эпоху предромантизма живая природа привлекала путешественника своим многообразием и великолепием, у него возникало желание взглянуть на нее поближе, разглядеть отдельные виды и особи. Ж.Ж. Руссо всегда начинает с пристального взгляда на отдельные экземпляры растений, но потом его мысли тяготеют к общим, собирательным понятиям. Так, во время прогулки, открыв для себя довольно редкие виды полевых трав, он начинает размышлять о винограднике в ту пору, когда убран урожай, поля опустели, не видно людей и корзин с виноградом, что свидетельствует о приближении зимы, безлюдья и холодов. Это состояние природы вполне соответствует его возрасту и восприятию жизни — ослаблению впечатлений, угасанию энтузиазма, но все еще живой мысли, которая постоянно напоминает о бессмертии природы и конечности человеческой жизни.

В автобиографических произведениях Ж.Ж. Руссо есть отличительные признаки нового типа повествования. Как и у М. Монтеня, мы находим у него острые точные наблюдения и афоризмы, но «Опыты» М. Монтеня предназначались для общества, коллектива людей, в то время как «Исповедь» была посвящена индивиду и рассчитана на индивида, помещенного в природную, а не искусственную среду, и потому сосредоточенного на том, чтобы погрузиться в мир мыслей и чувств и рассмотреть их взаимоотношения. «Чувствовать я начал прежде, чем мыслить; это общий удел человечества. Я еще ничего не постиг — и уже все перечувствовал. Волнения, испытываемые мною одно за другим, не извращали разума, которого у меня еще не было, но они образовали его на особый лад и дали мне о человеческой жизни понятия самые странные и романтические; ни опыт, ни размышления никогда не могли как следует излечить меня от них»¹.

В 1757—1760 гг. Ж.Ж. Руссо переживает тяжелые потрясения, связанные с разрывом с энциклопедистами. Вокруг него одни враги — и философы во главе с кружком П. А. Гольбаха, и церковники во главе с парижским епископом К. Бомоном. Он увлечен полити-

¹ Руссо Ж.Ж. Прогулки одинокого мечтателя // Собр. соч.: В 3 т. — Т. 3. — С. 375.

ческими проектами и занят размышлениями о политическом строе на Корсике и в Польше. Эмоциональное состояние автора обусловило ритм повествования «Исповеди».

Первая часть книги охватывает 16 лет жизни Ж. Ж. Руссо, вторая — всего один год. Это история души, смятенной, растревоженной, покинутой всеми и предавшейся анализу и размышлениям в своеобразном диалоге с самой собой. Ж. Ж. Руссо считает, что душа — единственное, чего у него не могут отнять люди. Перед читателем — целый мир, в который автор хочет внести порядок и умиротворение.

Ж. Ж. Руссо признается в «Прогулках одинокого мечтателя»¹: «Если путем размышления о своих душевных склонностях я получу возможность внести в них больше порядка и устранить зло, которое, может быть, таким еще остается, мои размышления не окажутся вовсе бесполезными и, хоть я не гожусь больше ни на что на земле, мои последние дни не будут совершенно потеряны». Данное произведение является завершением его автобиографической серии и очень хорошо иллюстрирует его воззрения на природу, воображение, человеческие эмоции и чувства.

Прогулки помогают мечтателю уйти от городской суеты и приближают его к природе, уединение и покой способствуют работе ума и чувства: «В известном смысле я произвожу над самим собой те опыты, которые физики производят над воздухом, чтобы знать ежедневные изменения в его состоянии. Я приложу к своей душе барометр, и эти опыты, хорошо налаженные и долгое время повторяемые, могут дать мне результаты столь же надежные, как и у них. Однако у меня более скромные намерения. Я довольствуюсь тем, что буду регистрировать показания, не стремясь свести их в систему»².

Если душа реагирует на барометр, то ее эмоциональное состояние определяется ассоциациями и воспоминаниями. Воображение пробуждается только после увиденных конкретных предметов, чаще всего различных видов растений, иногда отдельных людей — взрослых или детей. Вспышки памяти как бы прорезают целостность сознания и в зависимости от эмоционального состояния автора окрашивают в разные по яркости тона картины и эпизоды. Мрачные элегические нотки сквозят, когда физическая усталость, одиночество, возрастные изменения берут верх над активной работой разума. «Воображение мое, уже не столь живое, как прежде, больше не вспыхивает при виде предмета, когда-то его одушевлявшего, я меньше опьяняюсь бредом мечтанья; отныне, во всем, что его создает, больше воспоминаний, чем творче-

¹ Руссо Ж. Ж. Указ. соч. — С. 577.

² Там же. — С. 578.

ства, все душевные силы мои охватывает какое-то вялое томление, дух жизни мало-помалу угасает во мне, душа моя уже с трудом вырывается из своей ветхой оболочки, и если бы не надежда достичь состояния, к которому я стремлюсь, чувствуя, что имею на него право, я жил бы только в воспоминаниях. И вот для того, чтобы созерцать самого себя до своего упадка, я вынужден вернуться по крайней мере на несколько лет назад, — к тому времени, когда, утратив всякую надежду в мире и не находя больше пищи для своего сердца на земле, я мало-помалу привык питать его собственным веществом, отыскивать для него снесь в самом себе»¹.

Ж. Ж. Руссо заглянул в растревоженный мир своей души, без страха углубился в него и нашел внутренние резервы для поддержания определенного эмоционального состояния, пищей для которого служат воспоминания. Прогулки одинокого мечтателя стали стимулом для оживления тех мгновений, которые опустились в подсознание. Однако можно не только оживлять приятные мгновения, но чаще можно погрузиться в них. Оказывается, «это состояние, воскресающее при одном воспоминанье, становится непонятным, как только вовсе перестаешь его чувствовать»². Ж. Ж. Руссо, таким образом, доказывает, что в сознании наряду с разумом существует чувство, без которого первичные восприятия могут казаться непонятными. Он очень последователен в своих убеждениях и возвращается к исходному тезису о том, что раньше начал чувствовать, а потом понимать и рассуждать.

Заслуживают внимания суждения Ж. Ж. Руссо о счастье, которые предвосхищают соответствующие высказывания Стендаля, но восходят они в обоих случаях к Т. Гоббсу. Важно, что Ж. Ж. Руссо принимает мир в непрерывном движении.

«Счастье — это неизменное состояние, не созданное для человека в этом мире. Все на земле — в непрерывном течении, которое не позволяет ничему принять постоянную форму. Все изменяется вокруг нас. Будем же пользоваться душевным довольством, когда оно приходит, остережемся разрушать его по своей вине, но не будем обдумывать способов, как бы приковать его. Мысли об этом — сушая глупость. У счастья нет внешней вывески; чтобы узнать его присутствие, надо было уметь читать в сердце счастливого, а довольство видно в глазах, в голосе, поступке и оно как бы сообщается тому, кто его замечает»³. Он был абсолютно уверен в том, что источник подлинного счастья в нас самих и что другие люди не вправе и не в силах сделать несчастными тех, кто хочет быть счастливым.

¹ Руссо Ж. Ж. Указ. соч. — С. 578.

² Там же. — С. 650.

³ Там же. — С. 630.

Во французском предромантизме благодаря Ж.Ж. Руссо была описана система сложной психологической жизни индивида с ее восторгами и несчастьями, радостью и горем, активностью и пассивностью, неоднозначными отношениями с природой и с самим собой. Романтики приняли эти открытия Ж.Ж. Руссо, несколько не беспокоясь о том, как трудно будет реализовать их в нестабильном и полном катаклизмов мире.

Ж.Ж. Руссо специально не занимался проблемой воображения, но в его эстетике мечтания, размышления и воображение были тесно связаны с концепцией природы и познающего ее человека. «Мечтанье дает мне отдых и забаву, размышление утомляет и печалит; мыслить для меня всегда было занятием тягостным и лишенным обаянья. Иногда мечтанье мое кончается размышлением, но чаще мои размышления кончаются мечтаньем, и в этом забытии душа моя блуждает и парит в мироздании на крыльях воображения — в восторге, превосходящем все иные успехи»¹. Мечтания дают приятные ощущения отдыха и развлечения и, соединяясь со свободой духа, рождают воображение. Видимо, для человека, утомленного грустными и тягостными мыслями, общение с природой особенно дорого, поскольку он может свободно властвовать над временем и судьбой. Возвращение к приятным моментам жизни помогает преодолеть страх приближающейся зимы и холода, старости и одиночества, создает редкую возможность увидеть живые чувства души и «ум, еще украшенный кое-какими цветами»².

Стиль размышлений Ж.Ж. Руссо в «Исповеди» и «Прогулках одинокого мечтателя» различен. Подобное различие объясняется не только тем, что в первом случае перед нами автобиография сознания, а во втором — записная книжка впечатлений от одиноких прогулок, весьма напоминающая дневниковые записи. Эти произведения отражают разные периоды жизни и судьбы Ж.Ж. Руссо. Специфика жанра определяет и формирует ритм повествования.

В первом произведении он экспериментальный по своему характеру. Год может длиться долго, если он имеет особый смысл для автора, пишущего биографию собственного сознания, притом не обычного, а творческого. Дневник путешественника, неторопливый по стилю изложения, обращен не к фактам внешней жизни, а к тому, что Ж.Ж. Руссо называл сенсациями природы. Если природа выступает объектом наблюдения и размышления, она неизбежно будет способствовать выявлению возвышенного sublime, оперирующего понятиями нерегулярности, шероховатости, неровности, присутствующими как раз в дикой природе, а

¹ Руссо Ж.Ж. Указ. соч. — С. 630.

² Там же. — С. 579.

не в той, что покорена человеком. Концепция дикой природы, привлекательной именно своей свободой, соответствовала той свободе, которую переживала душа Ж.Ж. Руссо, блуждающая в мироздании и питающаяся природной энергией.

Пасторальный и готический пейзаж в искусстве XVIII в.

Чем объясняется огромное количество пасторальных пейзажей в готическом и сентиментальном романах? Пасторальная традиция в европейской литературе имеет длинную историю и восходит к Феокриту, Горацию и более всего популярному в XVIII столетии Вергилию — традициям, возобновленным в XIV—XVII вв. Ф. Петраркой, П. Ронсаром, Э. Спенсером, Д. Мильтоном, У. Шекспиром и др. Идиллические пейзажи Н. Пуссена и К. Лоррена были особенно ценимы в XVIII в. и вдохновляли многих поэтов, художников и ландшафтных дизайнеров. Это объяснялось тем, что в пасторальном ландшафте был элемент условности и даже искусственности. В эстетике возобладаало чувство природы, которое распространилось благодаря солидным изысканиям Д. Морне. Помимо описаний штормов на море и горных пейзажей в труде ученого более всего использовались слова, обозначающие сельскую идиллию, пастораль, наивную эклогу, сельские удовольствия и забавы. Во Франции считалось, что, чтобы лучше понять красоту величественных гор, нужно обратиться к более плоским поверхностям. Д. Карлтон в своей книге «Новые образы природного во Франции» (1984) писал, что «прежде нужно восхититься Женевским озером, чтобы затем оценить величие морских бурь, а чувство симпатии к собакам и лошадям — начало для того, чтобы почувствовать дикую энергию тигра или льва»¹.

Любовь к пасторальным пейзажам выразилась в моде на загородные дома, свидетельствующей о желании уйти от шума города и городской жизни. Покупка земель и строительство загородных резиденций стало и своего рода бизнесом. Сначала обживалась долина Роны, а потом другие районы Франции около Монпелье и Тулузы, Тулона, Лазурного берега, Ниццы и Вильфранса.

Друг Вольтера Ж. Ф. Мармонтель признавался, что он и его друзья имели обыкновение совершать философические прогулки и выезжать на пикники на берега Сены близ Парижа. В середине века мода на сельские праздники заразила королевский двор. Большой успех представления пасторальной оперетты Ж. Ж. Руссо «Деревенский колдун» (1751) с маркизой Помпадур в главной роли, состоявшегося в замке Бельвю в 1751 г., свидетельствовал об ин-

¹ Charlton D.G. New Images of the Natural in France. — Cambridge, 1984. — P. 19.

тересе к ним среди различных слоев населения. Любовь к сельским праздникам была настолько велика, что в 1757 г. в честь польского короля был устроен праздник в Багатели с сельской ярмаркой и музыкальным выступлением крестьян, игравших на народных инструментах. В начале XVIII в. страсть к сельскому уединению разделяли лишь мадам де Тенсен и аббат Прево. Герой «Манон Леско» (1734) после первой авантюры с Манон удаляется в деревню в дом своего отца, чтобы вести уединенную и спокойную жизнь, которая вскоре покажется ему недостаточной для полноты впечатлений.

В Англии, напротив, поэзия и садоводство предшествовали живописи и роману. Д. Томсон («Времена года»), Э. Юнг («Ночные мысли»), Т. Грей («Элегии») и Д. Уортон («Энтузиаст») писали до Ж. Ж. Руссо и были переведены во Франции. Швейцарцы и немцы тоже опередили французов. «Альпы» (1732) Д. Халлера, «Идиллии» (1756) С. Гесснера, «Праздник весны» (1759) Ф. Г. Клопштока были очень популярны во Франции в переводах. Так, Ж. Ж. Руссо писал своему другу в 1761 г., что «Идиллии» С. Гесснера произвели на него сильное впечатление и близки ему по духу. Ж. Ф. де Сент-Ламбер, аббат Ж. Делиль стали писать о садах во второй половине века. Ландшафтные сады только начали входить в моду и назывались они английскими, или англо-китайскими, садами (в противоположность французским садам). Во Франции такие сады стали появляться в 1760-х гг. Восхищение поэзией садов продлилось до 1780-х гг., когда А. Шенье за свои идиллии и эклоги заслужил прозвище французского Феокрита.

Ж. Ф. де Сент-Ламбер заметил, что Д. Томсону было легко писать о природе среди людей, которые знали и обожали ее. Во Франции задача была совсем другая — перевоспитать нацию, которая игнорирует природу и абсолютно к ней равнодушна. Ж. Ф. де Сент-Ламбер критиковал О. де Ракана, Ж. Сегре и Б. Фонтенеля за то, что они подражали древним и итальянцам, а не природе, и хвалил Д. Томсона, Д. Халлера и С. Гесснера за то, что они были лишены аффектации и прециозности. Поэт, считал Ж. Ф. де Сент-Ламбер, должен трогать читателя (это было движение в сторону чувствительности), и достичь этого он может только изображая природу таким образом, чтобы показать различные эмоции, которые возникали под впечатлением возвышенного, прекрасного и величественного, — удовольствие и радость, печаль и меланхолию, причем они должны ассоциироваться у наблюдателя природы с временами года. Поэту, описывающему сельские сцены, знакомые с детства, следует помнить о значительных и важных связях с современностью, с современной наукой. Д. Томсон был большим поклонником И. Ньютона и в своей поэзии отразил много научных открытий. Ж. Ф. де Сент-Ламбер тоже утверждал прогресс наук — физики, астрономии, химии и ботаники, поскольку

ку они помогали лучше узнать место обитания человека. Показательно, что Ж. Ф. де Сент-Ламбер призывал современников к познанию мира и расширению границ познания. «Поэт должен обязательно описывать манеры, труд, страдания и радости поселянина, но только не несчастного крестьянина, который интересен только своими несчастьями»¹.

А. Поуп в «Виндзорском лесу» (1713) и Р. Блэр в «Лекциях по риторике и изящной словесности» (1783) призывали поэтов в описаниях сельских сцен говорить не только о радостях жизни поселян, а У. Крэбб в своей «Деревне» (1783) прямо заявил, что не должен скрывать от читателя неприятные моменты в сельской жизни.

В 1780-х гг. и позже появляются произведения французских авторов, описывающих сельскую жизнь: пасторали Ж. П. К. Флориана «Галатея» (1783) и «Эстель» (1787), «Поль и Вирджиния» (1788), Ж. Делиля «Человек полей» (1800). Пейзажная живопись во Франции XVIII в. не была популярным и ценным жанром, успехом пользовались картины на религиозные и исторические сюжеты. В 1816 г. для поощрения пейзажного жанра даже был учрежден специальный приз. Художники в значительной степени зависели от заказчиков и меценатов. Так, известный меценат аббат Ж. К. Р. де Сент-Нон поощрял и поддерживал О. де Фрагонара и Ю. Робера, а позднее ввел моду на иллюстрированные путеводители.

Чаще всего пейзаж являлся фоном для исторических событий. Н. Пуссен полагал, что живопись не что иное, как подражание человеческим поступкам. Больше того, она должна представлять общее, а не частное. У К. Лоррена и Н. Пуссена человеческие фигуры всегда показаны на заднем плане. Вместе с тем пейзажи отразили этапы в восприятии природы и человека. Первым пейзажистом, который заинтересовался человеческой природой вообще, был А. Ватто с его галантными праздниками. У него природа является декоративным фоном, на котором изображен флирт молодых аристократов. И хотя природа в эмоциональном плане не трогает, она все-таки гораздо ближе к реальной, чем те фигуры, которые написаны на этом фоне.

Наиболее наглядно различие стилей изображения можно увидеть, сравнив «Аркадских пастушков» Н. Пуссена — аллегорических, классических, и «Пастушков» А. Ватто, где природа — деревья и травянистые холмы — живет независимо от влюбленных пастушков и пастушек. У «Пастушков» А. Ватто, конечно, нет грязи на обуви, но его картина все-таки ближе к реалистическому изображению сельской жизни.

Ф. Буше интерес к изображению мира природы не покидал в течение всей его карьеры. В одних его картинах, как, например,

¹ Charlton D.G. Op. cit. — P. 24.

«Триумф Венеры» с центральными женскими фигурами, весьма реалистично показаны море и небо. В других, наподобие «Пейзажа с ветряной мельницей» и «Вечернего пейзажа», поражает условное и искусственное представление о сельском покое, хотя в них присутствует и определенный натурализм, неизбежный при пристальном наблюдении.

А. Ватто и Ф. Буше не были единственными художниками, склонными к длительным наблюдениям за природой. В это время в Италии творили замечательные пейзажисты, успешно изображавшие горные ландшафты с минимумом человеческих фигур — Ф. Зукарелли (1702—1788) и А. Дизани (1737—1797), а также несколько менее значительных художников, писавших дикую природу. Среди них необходимо отметить Л. Г. Моро. В одном из пейзажей, «Вид Винсенна», он великолепно изобразил облака, а его «Пейзаж» передает воздушную атмосферу просто и незатейливо, но очень живо и красочно. Ю. Робер особенно интересовался живописными сюжетами и нерегулярными парками и садами, как, например, парк в Эрменонвилле или парк виллы д'Эсте в Тиволи. Наиболее известные его картины — «Четыре времени года» и «Весна». Они свидетельствуют о его тяготении не только к ландшафту как таковому, но и к руинам, что важно для предромантического периода. В начале своего творческого пути Ю. Робер работал в Италии вместе с другим знаменитым художником, чье имя не ассоциируется с пейзажной живописью, — О. де Фрагонаром, который, по словам Д. Дидро, был последним фривольным, но законным продолжателем традиции Ватто — Буше в изображении галантных праздников. О. де Фрагонара отличала удивительная способность воспроизводить на полотне витальность естественной природы. Его «Сады виллы д'Эсте», «Праздник в Сен-Клу» и «Купальщицы» иллюстрируют динамичную избыточную энергию природы. Д. Дидро в своих «Салонах» особо отмечал также Ж. Верне, начавшего подражать традициям К. Лоррена.

Усиление интереса к изображению дикой природы указывало на неоднозначный характер пасторальной живописи во Франции, где регулярный сад и парк демонстрировали роскошь и власть короля. Безусловно, при развитии пасторальной живописи нарастал интерес художников не только к изобию многоцветного внешнего мира, но и к человеческой природе и ее взаимосвязям с ним. Одновременно менялся вкус к типу садов и парков. Обширные сады и парки, подчеркивающие великолепие и богатство, украшенные огромным количеством фонтанов, стали местом публичных праздников и увеселений. Начало строительству фонтанов было положено еще в 1668 г., а в конце XVIII в. 1400 фонтанов потребляли большее количество воды, чем все население Парижа. Человек одержал победу над природой и закрепил над ней свое безграничное господство, но индивиду при

этом не отводилось никакой роли, так как сады не предназначались для одиноких прогулок.

С появлением нерегулярных парков складывалась иная философия сада. Малый Трианон, созданный при Людовике XV, — пример первого нерегулярного английского парка во Франции с ботаническим садом, особенно любимым мадам дю Барри. Супругу Людовика XVI раздражал ботанический сад, и она передала основные виды растений в специальный сад, освободив место для живописных деревушек. В 1786 г. они представляли собой группу строений на берегу живописного озера. Некоторые домики были заняты садовником, фермером, управляющим и их семьями. В этих селениях держали швейцарских коров, коз, овец, свиней и кроликов, была также молочная ферма, где королева собственноручно делала сыр и масло, и водяная мельница, колесо которой начало вертеться в 1789 г. и у которой якобы находилась королева, когда парижская толпа приближалась ко дворцу. Она любила проводить в деревушке месяц в году. Для короля было выстроено помещение с библиотекой и бильярдной, куда он являлся к ужину. Разумеется, в этой атмосфере сочетались простота и искусственность игры в пастушков и пастушек, но в то же время она доказывала возможность гармоничного сосуществования человека и природы, когда оба партнера не хотели никакого господства и доминирования друг над другом.

Английское влияние в садово-парковом строительстве во Франции было очень сильным. Сами французы стали критиковать симметрию искусственных парков и садов. Ф. Фенелон в «Приключениях Телемаха» (1730) и Вольтер, поклонник А. Поупа и английских садов, в своем труде «Размышления наследного принца Прусского» (1738) рассказывают о новой моде. Сен Пре в «Новой Элоизе» Ж. Ж. Руссо описывает сад, где Юлия любила мечтать. Героиня Ж. Ж. Руссо пишет о необыкновенной приятной свежести, создаваемой тенью, густой, свежей зеленью, цветами, журчанием воды и пением многочисленных птиц, которые волновали воображение героя. Дикая природа дает уединение и дарит мечтания любому смертному, который проникает в ее уединенный уголок.

Недалеко от Парижа возникли известные потом сады и парки — Мулен Жоли, Меревилль, Рамбуйе, Руасси, Бельвю. В Шантильи принц Конде приказал разбить в пяти минутах ходьбы от замка английский парк вместе с деревушкой, где были построены мельница, амбары, колодец, молочная ферма и специальные коттеджи, в которых принцессы могли переодеваться в деревенскую одежду. В Фонтенбло несколько позднее был разбит парк далеко от старых регулярных садов, а территория Люксембургского сада с извилистыми тропинками и разбросанными деревьями в дальнем конце правильных аллей была спланирована по английской моде.

Английский стиль садов и парков отразил радикальные изменения вкуса — любовь к тихим уютным уголкам среди тенистых рощ или стремительных потоков и водопадов, к извилистым романтическим тропинкам. Маркиз Р.Л. де Жирарден отметил в своем трактате «О композиции пейзажей, или О средствах украшать природу вокруг жилья, сочетая приятное с полезным» (1777), что подобный сад был райским уголком для отдыха души, куда можно было пригласить насладиться покоем великосветских друзей. Культ философского раздумья, мечтания, любовь к примитивному и доисторическому — вот те особенности нового мышления в отношении садов и парков, которые проявились в 1770-х гг. и реализовались в знаменитом Эрменонвилле, созданном маркизом Р.Л. де Жирарденом под влиянием Ж.Ж. Руссо.

Природная дикость здесь не казалась угрожающей и пугающей, несмотря на наличие руин, гробниц и гротов. Это была приятная дикость, которая располагала к тихой беседе, освобождению от власти города и соблазна его шумных удовольствий. Парки предоставляли участникам одиноких прогулок минимальные удобства, напоминающие о городских преимуществах (например, в Шатильи был музыкальный салон и биллиардная комната). Во Франции подобные удобства являлись уступкой регулярному парку. Пейзажный парк здесь стал сочетанием дикой природы и цивилизации, без которой так скучал образованный француз XVIII в. Ничто не оскорбляло благородного вкуса хозяина и его гостей — вид из окна на поля и леса давал отдых, а швейцарские коровки паслись на большом расстоянии.

Оссиановские мотивы в творчестве Стефани Фелисите Жанлис

В творчестве С.Ф. Жанлис (1746 — 1830) отразились сложные тенденции века — оссиановские мотивы английского предромантизма, сентиментальная чувствительность Ж.Ж. Руссо и философичность французского Просвещения. Романы у Жанлис стал удачным вариантом приложения действительности предреволюционного и революционного времени к теряющему силу и власть старому рыцарскому роману. Правда, рыцарские времена, ностальгически воспринимаемые писательницей, изображены в историческом романе «Рыцари Лебеда» (1816), повествующем о временах Карла Великого. Это типичный романтический роман жанра *romance* с рыцарскими турнирами и любовными интригами, служением возлюбленной и коварством врагов.

С.Ф. Жанлис была очень популярна в России. Известно, что ее роман читал даже М.И. Кутузов накануне одной из своих битв. Наиболее примечательные романы С.Ф. Жанлис отличает сенти-

ментальность и нравоучительная интонация. С. Ф. Жанлис была воспитательницей детей герцога Филиппа Орлеанского. Она встречалась с Ж. Ж. Руссо и Вольтером, сохранила очень живые и непосредственные впечатления от знакомства с этими великими людьми и прекрасно описала их характеры, столь не похожие друг на друга. Вольтера она охарактеризовала как грубого и насмешливого человека, а Ж. Ж. Руссо показался ей обидчивым и мстительным.

Ее роман «Альфонс, или Побочный сын» по структуре напоминает сервантесовский с вставными новеллами и множеством приключений. Одна из главных историй, вероятно, навеяна С. Ричардсоном. Эта история рассказана главной героиней Мелани, родившейся в Сан-Доминго и совращенной в тринадцать лет знатным молодым человеком, племянником губернатора. В историю Мелани вплетается готическая линия, связанная с инцестом. У Мелани есть брат, который, как потом выясняется, является ее сыном, что тщательно скрывалось от соседей. В романе действует бесчестный человек и совратитель невинной девицы граф Ольмен, который и оказывается отцом Альфонса, но не желает его признавать, поскольку он составит конкуренцию его законному отпрыску.

Друг Мелани Мельвиль, знатный и богатый человек, способствует успехам своего подопечного Альфонса в свете. Он постоянно поучает его, как надо себя вести и как разбираться в людях. «Послушай, мой любезный Альфонс, если ты хочешь всегда иметь правильные суждения, то не спеши никогда судить по первому взгляду. Будь уверен в той простой истине, что сатирические умы вообще все лживы, ибо они смотрят на все предметы только с той стороны, которая может подать пищу насмешке»¹ (перевод Н. М. Карамзина). В романе даны великолепные психологические зарисовки снобов высшего света. Среди них особо выделяются герцогиня Ольмен и ее сын, молодой граф Ольмен. О последнем говорится, что он был воспитан, но у него все было искусственное, ничего природного. Ум его имел те же недостатки, что и наружность. Молодой граф был любезен только с равными себе по происхождению и богатству и заносчив со всеми нижестоящими. Ему предназначалась в жены девушка, которую он не любил, но желал соединиться с ней узами брака из-за ее богатства и потому принужден был все время скрывать свои истинные намерения и порочные наклонности под маской добродетели.

Снобизм — настоящая болезнь, охватившая высший свет, и С. Ф. Жанлис пишет об этом, глубоко проникая в суть явления. Отличительная черта ее повествования — размышления над чело-

¹ Жанлис С. Ф. Альфонс, или Побочный сын: В 6 т. — М., 1811. — Т. 2. — С. 141.

веческой природой. Автор полностью растворен в своих героях, и они говорят языком автора, рассуждая о двойственности человеческой природы, о лицемерии тех, кто правит общественным мнением и распоряжается судьбами людей. Характерно, что в истории Мелани содержится серьезный упрек взрослым в безответственности за судьбы детей и полной безнаказанности бесчестных людей, пользующихся трагическим стечением обстоятельств. Мелани рано потеряла мать, ее отец уехал по делам в Париж, а тетка, которая должна была ее опекать, лишилась рассудка, что оказалось весьма кстати приехавшему в Сан-Доминго молодому Ольмену. Он ловко подсунил на подпись тетке документы о брачном договоре и под вполне благовидным предлогом воспользовался неопытностью и страхом несчастной Мелани.

С. Ф. Жанлис успешно воспринимает традиции сентименталистского, рокайльного и романтического романов, ориентируясь в первую очередь на французскую национальную традицию мадам де Лафайет и Ж. Ж. Руссо.

Несомненный интерес представляют произведения С. Ф. Жанлис, относящиеся к жанру малой прозы. Это прежде всего «Меланхолия и воображение» (1816) и «Вольнодумство и набожность» (1816), напечатанные в России в типографии Московского университета в переводе Н. М. Карамзина. В названии первой повести явно проступают оссиановские мотивы, а в тексте встречаются ссылки на «Ночные мысли» Э. Юнга. Важное место здесь занимают описания непогоды — грозы и града.

Эльмина много времени проводит на могиле своей рано умершей матери. Влюбленный в нее Нельсон (сын английского купца, женившийся на немке) знакомится с ней именно на кладбище. Описания страданий героев, которые не могут быть вместе и терзаются от этого, весьма напоминают «Страдания молодого Вертера». Здесь просматриваются и сходные мотивы. У Нельсона есть дочь, которую он очень любит, и жена, к которой он безразличен. Идеальной женщиной ему представляется именно Эльмина. Их краткие встречи протекают весьма своеобразно — герои не приближаются друг к другу, а лишь проходят мимо на расстоянии и ничего не говорят. Красноречивее слов их взгляды и поведение. Так, Нельсон знает любимые цветы Эльмины, которые она приносит на могилу матери, и во время ее отсутствия выполняет за нее этот долг. Эльмина старается уйти от своего чувства и неизбежно оказывается в его власти, отчего страдает и в конце концов погибает. Драма любви комментируется и анализируется С. Ф. Жанлис, которая рассказывает о глубине страданий меланхолического и тонко чувствующего существа. Порой она делает заключения и обобщения, опираясь на индивидуальный опыт и судьбу одного, но очень значительного персонажа. «Сей иностранец, чувствительный и несчастный, занимал ее воображение весь день, и

мысль, что он любил страстно, еще более пленяла ее воображение. Мужчины в любви хотят нового сердца, напротив того, женщины скорее привязываются к тем, которые уже доказали свою нежность, они радуются опыту великой чувствительности и находят в нем для себя счастливую уверенность, которая не нужна мужчинам и которую они не ищут»¹.

Герои С. Ф. Жанлис переживают сильную любовь и находят удовольствие в страдании, потому что оно объединяет их и преодолевает тот эгоизм, который сопутствует этому страстному чувству. Меланхолия является здесь эмблемой любви, она иногда бывает нежная, иногда безжалостная, как и само это чувство. Воображение не столько противостоит меланхолии, сколько обогащает ее. В повести С. Ф. Жанлис ведущее место принадлежит монологам героя, который признается себе, что ночную тьму любит больше лучезарного дня. Склонность к меланхолии сопровождается глубоким проникновением в эмоциональное состояние, которое хорошо оттеняется ночным пейзажем. Воображение позволяет установить контакт с отсутствующей возлюбленной, соединяет разлученных героев. Тьма скрывает разделяющее их пространство, а воображение помогает преодолеть его. Нельсон предпочитает элегически-меланхолические настроения и мрачные раздумья о невозможности счастья. Герой С. Ф. Жанлис соединяет в себе черты Вертера и оссиановского барда. Неслучайно героя сопровождают гроза, буря, ненастья, ветер; он все время среди могил или странных загадочных садов, от которых веет смертью.

В подобной же элегической интонации выдержана другая повесть с таким же символическим названием — «Вольнодумство и набожность». Она открывается сценой из «Оссиана». Дельрив влюбился в девушку, которая вероломно предала его, выйдя замуж за его друга, когда он уехал на похороны отца. И вот несчастный Дельрив стоит печально на скале, вокруг него бушующее море, над ним огромное звездное небо. Он борется с собой и хочет броситься в бушующие волны. В пейзаже подчеркивается борьба двух сил — светлой и темной — набожности и вольнодумства. Чувства Дельрива напряжены, и герой находится в крайнем волнении. Природа, кажется, в согласии с чувствами героя: пропасть, грозное море — все сулит гибель. Но, подняв глаза, он видит небо, где все тихо, спокойно и прекрасно. Судьба заставляет его покинуть опасное место и выйти на дорогу.

Дельрив — большой любитель философии. (Кстати, это качество присуще многим героям французского предромантизма.) Он читал Т. Гоббса и Б. Спинозу. Ужасы якобинского террора поразили его воображение и чувствительное сердце. Снова в душе Дельрива борются набожность и вольнодумство. Он полагает, что ре-

¹ Жанлис С. Ф. Меланхолия и воображение. — М., 1816. — С. 108.

лигия не исправляет сердце и не имеет никакого влияния на дела людские. Находясь в Швейцарии, герой знакомится со стариком, одиноким, всеми покинутым, но вызывающим искреннюю симпатию. Его друг старик Ольмень, умирая, оставил ему некоторую сумму денег. Но Дельрив знал, что у него был племянник, живший с семьей в стесненных обстоятельствах, и решил отказаться от оставленного ему наследства и разыскать несчастного племянника, чтобы обрадовать его неожиданным богатством. В поисках его Дельрив отправляется в Испанию и встречается очаровательную девушку Луселлу, которая в конце концов оказывается Калистой и рассказывает ему свою историю. На самом деле его друг Вилар женился на ее сестре. Чувствительная история завершается счастливо, и герой, кажется, излечивается от своей меланхолии.

Оссиановские мотивы несколько смягчены здесь сентиментальными эпизодами и романтическими случайностями, недоразумениями и недопониманием. Совершенно очевидно, что философско-религиозная направленность повестей С. Ф. Жанлис окрашена в дидактические тона: она наставляет на путь добродетели, оберегает от искушений и дурных поступков, заставляет героя победить в себе злые намерения и необдуманные решения, способствует исправлению нравов.

Герой сентиментально-романтического склада склонен к благородным поступкам (Нельсон, Дельрив), способен на большую любовь и верность. Он имеет чувствительное сердце и готов к самопожертвованию, но несколько не вписывается в конкретную среду, его контакты с внешним миром весьма условны, обстоятельства, в которых он оказывается, лишь подчеркивают трагичность его положения и невозможность безоблачного счастья. Исключение составляет повесть «Линдана и Вальмир» (1816).

Эта повесть явно предшествует, а в ряде случаев способствует, появлению романов о салонной жизни. Здесь нет глубочайшего драматического психологизма мадам де Лафайет, но есть явный намек на те произведения дам-писательниц XVIII столетия, которые послужили Стендалю источником при создании «Арманс».

В повести — а все повести С. Ф. Жанлис написаны в жанре готансе — заметно явное отстранение от этого жанра и традиций рыцарского романа, ибо в ней констатируется, что время любовных чудес прошло и нет больше рыцарей и прекрасных дам. Начинается повесть с описания праздника у маркизы. После ухода гостей остались немногочисленные друзья, среди которых некий Жеркур. Обсуждается вопрос о настоящей любви и вероломстве, об измелечании чувств и страстей. Влюбленная в Вальмира Линдана ставит ему условие, чтобы проверить истинность и глубину его чувства. Ему следует уехать из Франции на три года, писать ей письма о своих путешествиях, которые должны будут напоминать

ей Л. Стерна. Здесь еще раз можно убедиться в том, насколько популярен был в Европе Л. Стерн и его книги и герои.

Во время отсутствия Вальмира Жеркур оказывает внимание Линдане, и вскоре она признается себе, что любит его. Жеркур очень умный и дальновидный человек. Хотя он глубоко уверен в том, что сейчас не рыцарские времена и не время рыцарских турниров, он много времени проводит с Линданой в готическом замке, куда приглашен в качестве близкого друга маркизы. Главная коллизия переносится в мир чувств. Герои предоставлены самим себе и могут наконец разобраться в своих чувствах, тем более что письма от Вальмира приходят все реже и реже. Линдана с ужасом ждет возвращения своего возлюбленного, который ею теперь забыт, так как ее сердцем владеет уже другой человек. Терзаясь и не зная, как сообщить об этом вернувшемуся Вальмиру, она, к своему удовольствию, узнает, что он уже два года как женат. Ей не остается ничего другого, как выйти замуж за любящего ее Жеркура.

В произведениях С. Ф. Жанлис совершенно отчетливо проступает главная канва повестей, на которой вышивается прихотливый узор структуры, где сюжет достаточно прост и часто сентиментален, а главное внимание уделяется рассуждениям о человеческой натуре, о женском существе и мужском характере, о природе чувства и возможности контролировать его с помощью разума. Неслучайно все ее герои хорошо знакомы с философией и литературой. Они несколько искусственны и вторичны по сравнению с героями А.-Ф. Прево и Ж. Ж. Руссо. Однако вторичность сюжета имеет существенное преимущество — за счет этого решаются важнейшие философские и психологические проблемы современности.

Французская революция изменила природу человека. Об этом напишут потом и Ж. де Сталь, и Ф. Р. де Шатобриан. В произведениях писательницы предромантического периода содержатся не просто намеки на такие кардинальные изменения — герои сами это осознают, и многие их трагические коллизии происходят именно из-за того, что они не могут справиться с чувствами только с помощью разума. Он вырывается из-под контроля, и герои оказываются в плену загадочных событий, которые они воспринимают только интуитивно. Хорошо знакомые архетипы верных рыцарей и прекрасных дам, известные ситуации с разлукой и клятвами в верной любви рассыпаются в прах при столкновении с действительностью. Изменилась не только действительность, но и стандарты поведения, образа мыслей, стиля жизни. Герои на перекрестке дорог, они в недоумении и смятении, и эти настроения прекрасно уловила С. Ф. Жанлис, хотя и не всегда точно объяснила происходящее. Она хотела дать героям самостоятельность, чтобы они действовали согласно своим характерам, воспитанию и склонностям, однако они еще не готовы к этому, и сама писательница

вынуждена говорить за них, рассуждая о специфике женской души или о своеобразии мужского взгляда на мир. Для этого нужны уже существующие литературные модели и образцы, тем более что во Франции нормативность поэтики к ним располагала.

Готические мотивы и образы в романе Антуана Франсуа Прево «История Кливленда, побочного сына Кромвеля»

А. Ф. Прево (1697—1763) остался в памяти поколений автором единственного романа «Манон Леско» (1733), хотя им были написаны другие не менее примечательные произведения. Объяснялось это, видимо, необычной судьбой А. Ф. Прево, который долго не мог решить, какую карьеру ему выбрать — духовную или светскую. Человек неуравновешенный, мечтательный и чувствительный, он был непостоянным и увлекающимся, часто становился игрушкой судьбы в самых неожиданных и волнующих обстоятельствах.

С 1728 по 1734 г. А. Ф. Прево провел за границей — в Англии, Голландии, потом снова в Англии. Знакомство с английской литературой сыграло важную роль в его творческой биографии. Он переводил романы С. Ричардсона, заинтересовался событиями, происходящими в переломные периоды мировой истории.

«Записки знатного человека» и «История Кливленда» написаны от первого лица, необыкновенно лиричны и по характеру могут считаться предшественниками «Исповеди» Ж. Ж. Руссо и исповедальных повестей Ф. Р. де Шатобриана.

«Манон Леско» и «Историю Кливленда» роднят глубина психологического анализа и разбросанные в романах достоверные бытовые и исторические детали, живописующие эпоху. «История Кливленда, побочного сына Кромвеля, рассказанная им самим» (1731—1737) временами напоминает хронику драматических событий, отразившихся на судьбе главного героя, — казнь короля, установление республики, восстановление монархии. Главная фигура, которая принимает мало участия в действии, но проецируется на все происходящее в романе, — это фигура Кромвеля, хитрого, жестокого и коварного, деспота и интригана. Это фигура, хотя и зловещая, но исторически значимая.

В этом произведении органически сочетаются все три жанровые категории — *romance*, *novel*, *history*. Как и в «Манон Леско», цивилизованному английскому обществу противопоставляется естественная и примитивная жизнь в Америке, которую многие европейцы по незнанию почитали за землю обетованную и пытались найти там забвение и приют от треволнений света. Однако иллюзии растворяются в истинном положении вещей — Америка

не земля обетованная, а как раз благодаря присутствию там цивилизованных европейцев полна не менее драматических и даже трагических событий. Привнесение культуры дикарям сопряжено с ожесточением нравов и приобретением вредных привычек и пороков. Американская тема, как и тема Востока, самая распространенная в литературе Просвещения. В романе А. Ф. Прево она решается весьма своеобразно.

Побочный сын Кромвеля воспитывается матерью, бывшей любовницей короля Карла, до совершеннолетия, а потом она знакомит его с отцом. Кромвель в этот момент достиг вершины власти и правит Англией единолично. Аудиенция описана Кливлендом скупно, но выразительно. Кромвеля окружают телохранители и стража, зорко наблюдающие за всеми посетителями. С Кливлендом не пускают даже слуг, атмосфера во дворце напряженная и загадочная. Перед приходом Кливленда с подобными же целями пришла другая брошенная Кромвелем любовница, также с сыном, которого в дальнейшем Кромвель заточает в тюрьму самым коварным способом. Кливленда же принимают весьма сдержанно и сразу предлагают отправиться в Америку, дабы там наблюдать за развитием событий. Совершенно очевидно, что за Кливлендом и его матерью ведется слежка, что естественно в условиях авторитарного правления. Мотивы преследования, бегства, расправы в этом романе занимают исключительное место. Кливленд вынужден сменить место жительства и наконец уехать в провинцию, чтобы надежно укрыться в пещере.

Атмосфера готического романа обнаруживает себя самыми знаменитыми, ставшими уже нарицательными атрибутами страшного готического повествования. Умирает мать Кливленда, и ее хоронят в той же пещере, как она сама завещала. Кливленд остается с верным слугой и компаньонкой матери, которые на какое-то время покидают пещеру, и юноша решает исследовать ее запутанные коридоры. Начинается буря, свеча гаснет, воцаряется мрак, слышатся странные и непонятные звуки. Все это хорошо известно по романам Э. Рэдклифф. Отчаявшись найти выход из пещеры и путь к собственному жилью, Кливленд неожиданно встречает человека, который сначала от него прячется и не хочет разговаривать с ним. Потом они представляются друг другу и оказывается, что это такой же гонимый Кромвелем и скрывающийся от его тайных агентов человек, проживший уже несколько месяцев в той же пещере. Кливленд знакомится таким образом с благородным семейством милорда Аксминстера.

«История Кливленда» по своей структуре напоминает китайскую коробочку, где постоянно находятся какие-то более мелкие коробочки-истории. Милорд рассказывает свою историю — новеллу, которая мало отличается от истории Кливленда. Отец милорда губернаторствовал во Флориде и вернулся богатым челове-

ком. Сам милорд Аксминстер женился на испанке и был очень счастлив, пока его жена не приглянулась приспешнику и ближайшему помощнику Кромвеля Абердену. Обманом и хитрой лестью он вторгся в доверие милорда и его супруги, а потом жестоко и вероломно надругался над ней. Милорд убил Абердена и страшно избил жену. Потом он вынужден был бежать и скрываться от шпионов Кромвеля вместе с женой и дочерью. Жена вскоре умерла.

Аксминстер сближается с Кливлендом. Мать дала Кливленду прекрасное образование, а обучение военным наукам взял на себя милорд. Эти навыки в дальнейшем оченьгодились Кливленду. Когда в пещере жить становится небезопасно, так как повсюду объявляются шпионы Кромвеля, Кливленд с милордом и его дочерью Фанни отправляются во Францию.

Особенностью готического романа всегда являлось умелое и органичное сочетание чрезвычайно драматических и напряженных эпизодов, в которых эмоциональный настрой обычно создавали природныес катаклизмы, и идиллических, почти пасторальных мотивов, удачно сопровождаемых прекрасными живописными зарисовками сельского мирного пейзажа. В романе А. Ф. Прево живет и временами господствует дух Просвещения. Хотя повествование ведется от первого лица, внезапно героя сменяет автор, который рассуждает о человеческой природе, о пороках и достоинствах, добродетели и чувствительности. Отъезду героев во Францию предшествовало философическое размышление о том, что простое движение природы, когда она еще не открыта пороку, не нуждается в том, чтобы предупреждать возможность порока и заботиться о сохранении невинности и искоренении зла. Нужно только воспользоваться разумом, чтобы контролировать свою природу. Однако моральная философия, видимо, наложила свой отпечаток на характер размышлений А. Ф. Прево в этом романе, потому что в дальнейшем он уже говорит о том, что недостаточно только личных добродетелей, нужно уметь жить в обществе и правильно обходиться с людьми. Кливленд, наделенный добродетелями, порядочностью и благородством, попадает в самые нелепые ситуации, например, когда поддается на обман купца на рынке. У А. Ф. Прево, так же как у Ж. Казота, зло может скрываться под вполне благовидной внешностью и носить маску добродетели, и, чтобы избежать зла, следует различать обман и притворство.

Помимо признаков рыцарского романа в данном произведении есть очевидные черты романа о современной действительности, неслучайно А. Ф. Прево привлекала английская литература, в частности Д. Дефо. Традиции нравоучительного произведения ощутимы и в «Истории Кливленда». Но они особенно интересны при постановке проблемы, до А. Ф. Прево не поднимавшейся, — проблемы своеобразия национального характера в экстремальных

обстоятельствах и ситуациях. Робинзон Крузо у Д. Дефо сам творит себе стиль жизни, исходя из христианских принципов труда и бережливости, терпения и скромности. Он один на острове и не нуждается в обществе себе подобных. Сначала его другом и помощником оказывается Библия, которая помогает ему сохранить духовность и не одичать на необитаемом острове, потом он находит Пятницу.

Кливленд, пережив страшную бурю во время путешествия во Францию, сумел проявить все свои незаурядные качества человека и верного друга семьи милорда, когда благодаря сметливости и находчивости он смог спасти его дочь Фанни и всю свиту. Английский характер столкнулся с невероятными трудностями и вышел победителем в страшной схватке со стихией. Описание этого эпизода свидетельствует о том, что человека, подобного Кливленду, несмотря на его неспособность отличить человеческое лицемерие от истинного великодушия, сформировали жестокие условия существования — опасность погибнуть от рук кромвелевских соратников, проживание в уединении на природе — и уроки милорда. Именно эти условия воспитали в нем выдержку, мужество, жизненную хватку и неистребимую жажду жизни, которая спасет его в американских эпизодах.

Во Франции Кливленд делает несколько очень верных замечаний в отношении французского характера и человеческой натуры. У Кливленда как типичного англичанина отношение к французам было негативное и несколько скептическое. Молодой человек наблюдает за светской жизнью и приходит к неутешительным выводам о француженках, удивляясь их активности, мелкому тщеславию и желанию во что бы то ни стало понравиться иностранцу. Он ошибочно полагает, что их разум повинуется закону сердца. Во Франции Кливленд выполняет, по сути, политическую и дипломатическую миссию, попав в среду, симпатизирующую королю Карлу, находящемуся в изгнании. Его благие намерения и благородные устремления разбиваются о непреодолимую стену интриг, тайных сговоров, сплетен и наветов. Именно здесь Кливленд приобретает прозвище «философ». «Пользовался я от философии всей помощью, каковую получить от нее возможно — она освещала мои предприятия, учреждала поступки, подкрепляла благоразумие, в отчаянье подавала утешение, но никогда не могла уступить внутреннего чувства моих страданий и отнять у меня мнение, что философы в рассуждениях сердца таким же слабостям, как и прочие люди, подвержены»¹.

Как видно из приведенных размышлений Кливленда, философия помогала ему в горе и радости, представляя собой достаточ-

¹ Прево А. Ф. История Кливленда, побочного сына Кромвеля: В 4 т. — М., 1791. — Т. 2. — С. 3.

но прагматичную систему установлений, необходимую в столь бурной и непредсказуемой жизни.

Как и во всяком повествовании жанра *gotanpse*, в этом произведении тоже есть случайности и невероятные происшествия. Так, например, второй побочный сын Кромвеля, безжалостно посаженный диктатором в тюрьму, оказывается на одном корабле с Кливлендом, уплывающем в Америку из Франции. История злоключений Бриджа, составляющая вставную новеллу, не разрушает основного структурного стержня повествования — истории Кливленда, она лишь на время отвлекает читателя, драматически раздвигая горизонт его ожиданий, разжигая любопытство, которое не всегда удовлетворяется. Не один Кливленд, оказывается, заслуживает прозвище «философ». Автор тоже принимает на себя функции философа, дополняя национальную характеристику идентичности вставками, свидетельствующими о наличии сильных просветительских тенденций в этом произведении, обнажая его весьма перспективную связь с утопическими теориями, возникающими в период, когда Европа увлекалась разного рода реформаторскими идеями и мистическими учениями (вспомним Ж. Казота и его связь с масонством).

А. Ф. Прево вводит вставную новеллу — рассказ Бриджа о побеге — в повествование о Кливленде не случайно, поскольку Англия была вовлечена в политическую борьбу Кромвеля и парламента, вела переговоры с Мазарини и одновременно строила планы восстановления монархии. Бридж, как следует из его рассказа, с шестью узниками совершает побег из тюрьмы и попадает в благодатный край, новую землю обетованную — поселение людей, живущих по законам справедливости и равноправия. Описание этой страны дает возможность читателю столкнуться с опытом сообщества, живущего по правилам, не совместимым с государственностью. Здесь сохранены остатки рабовладения и счастливой утопии, не знающей современного оружия и распределяющей богатство по справедливому принципу. Однако слабых и больных детей уничтожают сразу после рождения, дав им пожить всего несколько дней. Некоторые мотивы новеллы об этой счастливой утопии напоминают известную сказку из «Тысячи и одной ночи», где рассказывается о человеке, который никогда не смеялся. Он тоже попал в счастливую страну, но из-за любопытства не смог остаться там и сколько ни расспрашивал людей и ни старался отыскать вновь эту страну, так и не смог этого сделать. Бридж, как и Салем из сказки, не может вторично попасть в страну, где он был счастлив. Как видно, французская готика в романе А. Ф. Прево показала все свои возможности растворять в своеобразном симбиозе жанровых модификаций чужеродные мотивы и стили, что придавало исключительную изысканность и прихотливость этому произведению, которое создавалось в период дестабилизации жанро-

вых категорий, в период предромантизма, когда свое и чужое могло сосуществовать, не нарушая целостности.

Однако жанр готансе безжалостно разрушается вторжением тревожных ноток. В счастливую утопию каждый год привозят из Франции мужчин, которые должны по жребию выбрать себе жену, так как на острове явный гендерный дисбаланс.

Оправдывая свое прозвище философа, Кливленд удивляется человеческой природе, ее странным и причудливым сочетаниям добродетели и порока, красоты и уродства, но больше всего его поражает частая смена эмоциональных состояний. «Не понимаю, — признается Кливленд, — каким образом можно переходить так скоро из одного состояния в другое, совсем первому противоположное; единое мгновение ока производит иногда странную перемену. Разве столь мало разности находится между внутренними движениями, производимыми печалью и радостью, или, лучше сказать, не в малом ли деле одно и то же есть сие движение, называемое разными именами в рассуждении перемены предмета и причины? Ежели рассмотрим со вниманием, то найдем, что истинная радость имеет те же признаки, какие сопряжены с умеренной печалью. Она побуждает к слезам, отнимает голос, причиняет сладостную томность, привлекает душу к рассматриванию причины ее движения, и из двух человек, из коих один восхищен радостью, а другой обременен печалью, не ведаю, который пожелал бы охотнее освободиться от ощущаемого им чувствования»¹.

В этом монологе, начатом Кливлендом, присутствует и голос автора, который пытается составить умозаключение об источниках радости и несчастья. Причудливость структуры произведения, начиненной многими вставными новеллами, усиливается игрой стилей и взаимодействием автора и героя. Совершенно очевидно, что герой и А. Ф. Прево объединились и вместе пытаются докопаться до истины, исходя из разных жизненных условий существования и жизненных опытов. Можно сказать, что А. Ф. Прево использует вполне современные средства для усиления драматизма повествования, когда, например, неожиданно прерывается история главного героя и начинается рассказ другой персонаж, в судьбе которого также много драматических и трагических событий, что было характерно для такой богатой социальными потрясениями эпохи, какой была эпоха английской революции и Кромвеля. Вставные новеллы возникают спонтанно и создают эффект многосерийного фильма, поскольку история героя представляется маленькими дозами и прерывается в самом интригующем месте.

Американские эпизоды во многом предвосхищают произведения Д. Ф. Купера, особенно «Последнего из могикиан». Здесь дана похожая картина быта европейца среди дикарей, причем племена

¹ Прево А. Ф. Указ. соч. — С. 105.

американских индейцев различны по своему характеру, связям с европейцами, но так же враждебны по отношению к ним. Хотя некоторые из них довольно терпимо относятся к пришельцам, ощущается известная напряженность и непредсказуемость их поведения. Функции проводника, гида и переводчика, посредника в переговорах с дружелюбно настроенными племенами охотно берет на себя верный слуга Кливленда Иглу, абориген по рождению. Характерно, что Кливленда как представителя социально активной нации прежде всего поражает отсутствие у индейцев приютившего его и его друзей племени всякого интереса к богатству, общественному статусу и положению.

А. Ф. Прево большое внимание уделяет описанию жизни индейцев этого племени. Кливленд поражен видом индейцев, цветом их кожи и при всей дикости отсутствием у них свирепости, которую им обычно приписывают европейцы. Однако А. Ф. Прево различает понятия естественного человека и варвара и полагает, что европейцы, не знакомые с историей, культурой и бытом индейцев, пытаясь навязать им собственные представления о приличиях и традициях, по сути, разрушают естественного человека, механически перенося свои проблемы и стандарты в жизнь народа, обладающего своими представлениями о мире и человеке. Кливленд, постигая быт и нравы индейцев и принимая их верования и традиции с уважением, обучает их военному делу и показывает, как строить оборонительные рвы против врагов. Философия жизни у героя и автора в данном случае совпадает. Они оба считают, что необходимо учитывать не только традиции, но и климатические условия, и уровень мышления и понимания другого стиля мышления и жизни. «Если их принудить одеваться во всякое время года, — размышляет Кливленд, — то они вскоре узнают, что сие делается для другого намерения, а не для удовлетворения естественных нужд, одежду будут почитать за украшение, мало-помалу начнут выдумывать разные моды и смешные жесты, почувствуют тщеславие и самолюбие, так как мы сему множество жалостных примеров во всей Европе имеем. Мне хотелось, чтобы они научились от меня только полезному»¹. Кливленд наблюдает за индейским племенем, имея в виду европейские стандарты оценок поступков и действий. Героя поражает обстоятельство, которое беспокоило и Ж. Ж. Руссо, и У. Годвина: индейцы жили без законов и веры, однако умели отличать добродетель от порока. Самое интересное, что в своих рассуждениях Кливленд в основном опирается на христианскую мораль, но вместе с тем начинает проникаться мифологическим мышлением индейцев и мыслить их образами. Так, он считает, что жилище не нужно индейцам, так как оно лишает их небесного ока.

¹ Прево А. Ф. Указ. соч. — С. 172.

Предромантические произведения во Франции обязательно содержат не только известную долю назидательности и морали, но и весьма важную для переходного периода черту — они обращены к внимательному и заинтересованному читателю, с которым автор может поделиться своими мыслями и отчасти удовлетворить его нетерпение поскорее узнать последующие этапы в судьбе героя. «Дабы история моя больше понравилась и чтобы украсить ее приятностями любовной повести, надлежало бы при окончании сего руководства сообщить изъяснения, которые на сем месте присовокупить поспешаю»¹.

Наиболее верным и тонким представляется сравнение цивилизации и примитива, исходя из близости к разумному началу. Европа, по мысли автора, удаляется от разума из-за излишеств сладострастия, роскоши, честолюбия и скупости. В Америке, на первый взгляд, господствуют варварство и грубость. Европейские народы отошли от веков варварства, а другие еще не достигли уровня средневековья, оставаясь в границах родового строя.

Позиция героя-повествователя все больше обогащается размышлениями не только философского, но и эстетического плана, хотя во времена написания «Истории Кливленда» эстетика подчинялась философии и ею определялась. Герой все больше чувствует себя автором, рассчитывающим на успех своего произведения. Герой-повествователь вступает в игру с читателем — все больше и больше драматических происшествий случается в жизни Кливленда (у него умирает дочь, его и его жену забирают в плен враждебно настроенные к европейцам индейцы, не возвращается его верный слуга, нет известий от милорда), и он, воодушевившись напряженностью интриги, делает паузы в повествовании, желая еще больше возбудить интерес читателя.

С этим связана проблема различения истории и романа о современной действительности. Находясь в Америке у индейцев, герой отходит от европейской истории и политики. На американском континенте жизнь идет в своем ритме и новости доходят нескоро, а тем временем между Англией и Испанией заключен мир, в Англии происходит восстановление законной династии. Жанровая модификация истории требует строго придерживаться фактов жизни главного героя, какой бы горестной она ни была. Жанр романа предполагает более сложную структуру — возможны отступления от основной линии повествования, интеграция посторонних сюжетов, как в сервантесовском романе, расширение романного пространства за счет второстепенных персонажей и новых сред их обитания. Вероятно, в «Истории Кливленда» впервые в литературе так подробно описана география, причем подлинная, Карибского моря и стран Карибского бассейна, в том

¹ Прево А. Ф. Указ. соч. — С. 199.

числе Кубы со столицей Гаваной, что также свидетельствует о наличии в этом произведении современного материала, связанного с освоением англичанами богатейших стран этого региона.

А. Ф. Прево сумел в одном произведении охватить удивительно широкий круг политических, экономических, социальных и философских проблем, затронуть вопросы западной и мировой цивилизации в целом. Кроме того, ему удалось продемонстрировать возможность сосуществования различных жанровых модификаций и их компонентов в условиях нестабильности самого жанра романа и трансформирования современной эпической традиции, столь необходимого для укрепления общенационального статуса романа.

Проблемы, возникающие спонтанно в разных частях романа «История Кливленда, побочного сына Кромвеля», особенно отчетливо заметны при рассмотрении контекста произведения. Этот контекст постоянно обновляется за счет появления новых имен, часто маргинальных, и поэтому упоминающихся в произведениях только завуалированно.

Сентиментальная готика

Франсуа Гильома Дюкре-Дюмениля

Безусловно, и С. Ф. Жанлис, и Ф. Г. Дюкре-Дюмениль не были знаковыми фигурами французского предромантизма, но они сослужили определенную и очень полезную службу Ж. Казоту, А. Ф. Прево, Ж. Ж. Руссо.

Необходимо отметить, что все известные произведения в жанре готансе увидели свет в России: императорская типография Московского университета почти за два десятилетия напечатала их переводы с французского, а иногда с английского через французский как посредник.

Переводы выполнялись и известными литераторами, например Н. М. Карамзиным, и неизвестными переводчиками. Курьезный случай с переводом «Истории Кливленда» свидетельствует об оперативности выхода в свет пользующейся успехом литературы. Первые два тома А. Ф. Прево были переведены с английского на французский, а потом на русский. Вторые два тома были переведены непосредственно с французского. Отчасти это объяснялось тем, что французский был рабочим языком образованных людей в России, и многочисленные французские романы в переводе говорили о вкусе и моде на иностранных писателей. Интересен еще и тот факт, что русский язык необыкновенно быстро менялся. Это видно из переводов, сделанных в 1791 и 1821 гг.

Роман Ф. Г. Дюкре-Дюмениля (1761 — 1819) «Виктор, или Дитя в лесу» появился в русском переводе в 1821 г., другой его роман «Таинственная сирота, или Развалины на берегу Темзы» — рань-

ше, в 1817 г., романы И. Монтолье «Сент Клер и Стефания, или Необитаемый остров» и А. Лафонтена «Германцы, или Замок в Богемии при Судетских горах» — также в 1817 г. Даже по названиям можно судить о содержании этих произведений, повторяющих стереотипы готических романов (таинственное место действия — лес, пещеры, замок, тайны рождения, загадочные фигуры, разбойники, осада замков регулярными войсками, любовная интрига, выдержанная в стиле рыцарских романов). В отличие от Э. Рэдкифф, мастера лирического пейзажа, ее французские коллеги больше обращаются к исследованию человеческой души и внутреннего мира героя. Преследования и погони имеют не столь драматический характер, как у англичан. Но в романах французских авторов в эпическое повествование часто включаются драматические сцены с указанием не только реплик героев, но и авторских режиссерских ремарок, которые помогают обрисовать эмоциональное состояние участников диалогов и их позиции, подобные мизансценам в постановках пьес. Видимо, это известная компенсация за сентиментальный характер повествования и чрезвычайную чувствительность персонажей, легко впадающих в уныние и меланхолию, склонных к слезам и обморокам.

Дисбаланс чувств объясняется чрезвычайно активным и бесконтрольным функционированием разума. Однако нравственная сторона поступков тоже важна для чувствительных натур. В эпиграфе романа «Виктор» Ф. Г. Дюкре-Дюмениль стоит вопрос: «Кто угнетает несчастного?». Ответ весьма прост — его добродетель.

В центре внимания читателя — Виктор, воспитанный в замке бароном Фрицерном, герой добродетельный и благородный. Барон относится к Виктору как к собственному сыну. В семье есть дочь, рано лишившаяся матери.

Начало романа весьма бурное и стремительное. Женщины-писательницы умели показать героев в потоке мыслей. Причем поток настолько сильный и драматичный, что, кажется, справиться с ним невозможно, как невозможно переменить мрачное элегическое настроение на веселое и праздничное. Виктор борется со своими чувствами благодарности и долга и любовью. Конфликт по природе своей чисто классицистический. Виктор полюбил дочь своего благодетеля, но поскольку он сирота, то вряд ли может рассчитывать на брак с ней. О бароне говорится только то, что он всего превыше почитал личные достоинства и добродетели, а не происхождение. Виктор в размышлении о том, что он должен покинуть замок, чтобы не искушать судьбу и не приносить мучений себе и любимой девушке. Вокруг него расстилается пейзаж с горами Гигантов в Богемии, очень живописный и наводящий на размышления. Типично готическая деталь — крик в ночи, услышав который, Виктор забывает о своих переживаниях и бросается на помощь, спасает женщину с ребенком от

разбойников. Смена настроений героя объясняется просто: он принимает участие в судьбе несчастной женщины и ее сына, проникается участием к ним и заботой о том, что нужно просить барона о предоставлении убежища спасенным. Поведение г-жи Вольф сразу вызывает у читателя любопытство, так как она не рассказывает подробностей происшествия, ссылаясь на то, что дала слово своей умершей подруге не разглашать тайны мальчика Гиацинта и собственной судьбы.

Характерно, что эпическая линия в этом произведении несколько архаична и повествовательная манера напоминает рыцарские романы, где действия героев часто комментируются и рассказываются, а не показываются. Автор называет себя историком Виктора и объясняет свое вторжение в повествование именно задачами историка, который должен правдиво описывать не только события, но и главным образом движения сердца. Эти заявления делаются неоднократно, и читатель привыкает к тому, что автор предупреждает Виктора об опасности, советует ему, как правильно себя вести по отношению к барону. Он не рассчитывает, что чувствительный и эмоциональный, импульсивный и впечатлительный герой может самостоятельно принять разумные решения. Кроме того, Виктор — благородный человек и не очень-то верит в существование злых и жестоких людей.

Виктор, собиравшийся оставить замок, неожиданно остановлен незнакомцем, который передает ему в руки письмо, адресованное барону. Верный слуга Виктора Валентин не хочет покидать замок и вскользь сообщает своему господину, что мать его была француженкой. Очень скоро объявляется банда разбойников во главе с атаманом Роже. Они несколько лет назад опустошили весь край, не щадя никого, и теперь решили расправиться с бароном, поскольку он укрывает у себя женщину с ребенком, имеющую какое-то отношение к разбойникам. Барон смело принимает вызов Роже, который в случае невыдачи гостя клянется разрушить замок. Барон вместе с Виктором готовится к осаде и укрепляет защитную систему замка. Во время ожесточенного боя Роже с несколькими разбойниками проникает в одну из башен, где вступает в поединок с Виктором. Виктор одержал победу и готов был убить врага, но в последнюю минуту в поединок вмешалась виновница несчастий барона — г-жа Вольф. Она просит Виктора не убивать Роже и отпустить его, и Виктор выполняет просьбу.

В защите замка большое участие принимал Валентин и, хотя он второстепенный персонаж, ему отводится важная роль в судьбе Виктора и барона. Автор рассуждает о его месте в повествовании: «Читатель без сомнения спросит, не поручено ли какого-нибудь приказания Валентину. Он имеет пост отличный. Валентин занимает второе место после Виктора. Какое счастье! Как он им гордится! Он помнит, что некогда блистал в службе. Он Цезарь в

благоразумии, он Александр в мужестве»¹. Автор, подобно эпическому певцу, восхищается начитанностью, образованностью и благородством героя: «Немногие герои, коих я до сих пор описывал истории, столько меня трогали, сколько сей юный сирота, не многие заслужили от меня такое уважение»².

Рассказ барона — это чистейшая готика. Он вспоминает, как восемнадцать лет назад укрывался от грозы в пещере. Там он заснул и увидел странный сон, который является проекцией на грядущие события. Его жена Цецилия состояла в тайном браке с Трикси (Роже) и вела довольно замкнутую жизнь в замке. Но во сне барона она и ее муж в склепе в темноте и при странных обстоятельствах низвергаются в открытый гроб, а рядом с ним он видит младенца с гробом. Проснувшись и подивившись страшному и странному сну, барон блуждает по пещере в полной темноте и неожиданно видит письмо, где говорится, что, поскольку он дал себе слово взять на воспитание любого младенца, который окажется рядом, он должен следовать в определенном направлении и там он обнаружит младенца. Он действительно находит новорожденного младенца в богатой колыбели и в богатых одеждах и читает новое послание от неизвестных, которые приказывают ему взять младенца домой, но в определенные часы приносить в пещеру и оставлять там на какое-то время, пока он не получит знака снова забирать младенца в замок. В одну из ночей, проведенных в пещере, барон обнаруживает, что младенца кормит женщина, скрывающая от него лицо. На четвертую ночь он решает вывести тайну и, не взяв с собой младенца, приходит в пещеру один. Его тут же хватают неизвестные и привязывают к дереву. Среди нападавших один из солдат-дезертиров, которые когда-то служили под его началом.

Роман отличает необыкновенное мастерство ведения интриги и нагнетание драматизма путем включения вставных новелл, рассказываемых разными лицами, а также собственно драматического действия, в котором участвуют герои произведения как актеры, разыгрывающие определенные сцены в пьесе. Попутно даются указания режиссера, где находятся персонажи и как им надлежит себя вести, как и что говорить и что переживать. Автор становится на позиции рассказчика-очевидца событий и режиссера, который делится своими планами с читателем и зрителем. Так, после того как барон узнал тайну отца Виктора — им оказался известный разбойник Роже, которому по просьбе г-жи Вольф Виктор спас жизнь, — читателя вместе с Виктором, бароном и его дочерью приглашают войти в комнату, где произойдет до-

¹ Дюкре-Дюмениль Ф. Г. Виктор, или Дитя в лесу: В 4 т. — М., 1821. — Т. 2. — С. 236.

² Там же.

вольно драматическая сцена. Барон действительно подтверждает свое правило судить человека по его поступкам, а не по рождению, но никак не может смириться с тем, что такой добродетельный юноша, как Виктор, является сыном жестокого бандита. Однако он не решается окончательно отказать Виктору в руке своей дочери.

Жанр *romanse* сильно разбавлен нравоучительными и сентиментальными сентенциями, которые направлены на то, чтобы стимулировать интерес читателя к изображаемым событиям. Автор тем не менее хочет напомнить читателям, что описываемое время сильно отличается от современного и в философический век суждения барона могут показаться сильно преувеличенными.

Второй объемный рассказ о происхождении Виктора принадлежит загадочной г-же Вольф. Она повествует о некоей г-же Сесиль, вдове знатного человека, француженке, которая после смерти мужа отправляется к его родственнику маркизу Розанж. Во время поездки она знакомится в карете с незнакомым молодым человеком, он расточает ей знаки внимания и повсюду следует за ней. Во время остановки на постоялом дворе, где всем пассажирам приходится провести ночь в гостинице, он усыпляет с помощью опиума ничего не подозревающую вдову и лишает ее чести. Сцена весьма напоминает «Клариссу», хотя ситуация довольно банальная и типичная для сентиментальных романов XVIII столетия. Героиня приезжает в Париж, но, к несчастью, маркиз с сыном отбыли в замок поохотиться и вернутся через два-три месяца. За вдовой тем не менее кто-то наблюдает, и о ней довольно трогательно заботятся: она останавливается у очень надежных людей, ей посылают деньги и дорогие подарки, а когда у нее рождается дочь, то она не знает никакой нужды. Она получает нежные письма от незнакомца, которого ни разу не видит, но чувствует, что он постоянно о ней печется. Ее дочь Адель вырастает, она хорошо воспитана и образованна. По совету своей подруги г-жи Жермен (она же Вольф) Адель отправляется в театр, где обращает внимание на одну пару, внимательно за ней наблюдающую. Это маркиз Розанж и его супруга, очень ревнивая и жестокая, которая становится жертвой своей ревности и вскоре умирает, что дает маркизу право жениться на своей возлюбленной, матери Адель, и удочерить девушку.

Во время поездки маркиза Розанж в Париж Адель была оставлена на попечение г-жи Жермен и преданного слуги Мишеля. Адель неопытна и беспомощна в жизни. Во время вечерних прогулок она знакомится с молодым человеком, который представляется ей бароном Вальфейном. Это разбойник Роже, гроза всех замков в округе. Он силой заставляет Адель выйти за него замуж и удерживает ее в своем разбойничьем логове.

Жермен и Мишель считают себя виновными в случившейся истории. На первый взгляд, истории двух соблазненных женщин, судьбы которых, однако, оказываются разными, могут показаться довольно наивными и сентиментальными. Адель вскоре умирает и оставляет на попечение г-жи Жермен своего сына, которого постоянно добивается Роже.

В отличие от английского готического романа, где много динамичного действия, во французской готике акцент делается на характерах и психологии чувства. Действия героев довольно типичны для данной разновидности жанра, но их эмоциональные состояния описываются подробно и сопровождаются рассуждениями автора. Действующие лица как бы разыгрывают роли, которые уже состоялись в других литературных произведениях. В романе Ф. Г. Дюкре-Дюмениля часто упоминаются имена И. В. Гете и Ф. Шиллера. Виктор — типично вертеровский герой с богатым и мятежным духовным миром. Он любит дочь барона и понимает, что на пути к их счастью стоят непреодолимые преграды. Он глубоко уважает и чтит барона за его любовь и дружбу, за его благородное поведение, и его муки несколько картинно-театральные, подчеркнуто эмоциональные. Автор считает, что и его читатели тоже начитанные и чувствительные натуры, живущие в выдуманном мире, где легко можно заменить реальность мечтой, а вероятность поставить на место истины. Автор как бы солидаризируется с воображаемым читателем, выдавая себя за историка его судьбы. «Я трепещу, Виктор, — признается он в одном из отступлений, — я твой историк, и страшусь, чтобы тебе не приключилось еще больше несчастий»¹.

Виктор как благородный и мужественный герой решает принять предложение барона: попробовать уговорить Роже отказаться от разбойничьей жизни и вернуться на путь добродетели. Барон уверен, что сможет воспользоваться страстной любовью Роже к сыну и добиться успеха в своих намерениях.

Виктор отправляется на встречу со своим отцом и находит довольно сердечный прием. Он просит отца отказаться от своего ремесла, что позволит ему жениться на дочери барона. Роже задерживает сына на несколько дней но, видимо, не собирается вернуться к мирной жизни.

Структура романа довольно прихотлива и украшена не только вставными новеллами, но и драматическими эпизодами, поэтическими вставками. Последние, выдержанные в духе сентиментальной лирики и рыцарского романа, подчеркивают жанровую принадлежность произведения. Само заглавие типично для XVIII столетия, когда альтернативные заглавия должны были возбуждать

¹ Дюкре-Дюмениль Ф. Г. Указ. соч. — С. 41.

интерес читателей, поскольку содержали тайну. «Виктор, или Дитя в лесу» — прямое тому подтверждение.

Так называемые второстепенные писатели, или писатели второго ряда, важны не только потому, что они создают известный социокультурный контекст, фокусируют вкусы и интересы читающей аудитории — они прежде всего, вероятно, по причине отсутствия яркой индивидуальности, предоставляют великолепную возможность увидеть интертекстуальные связи и еще раз убедиться в значительности уроков их великих современников. Для Ф. Г. Дюкре-Дюмениля были актуальны уроки Л. Стерна. «Тристам Шенди» оказался в высшей степени полезным для этого писателя, равно как и первоисточник стерновской эпистемологии — труды Д. Локка, который, кстати, весьма часто упоминается на страницах французских сентиментальных и готических романов. Л. Стерн заимствовал у Д. Локка не только поверхностную структуру ассоциаций, но и более глубокую структуру изящного возвышенного (термин совсем новый в современном литературоведении), основанного на релятивизме. В одной из своих проповедей Л. Стерн заявлял, что сверххорошее, подобно любому хорошему, имеет относительную природу¹. Проходя как бы стадию эпистемологии, от логики знания к логике души или психологии, Л. Стерн через философию пришел к творчеству. Знаменитая теория «конька» Т. Смоллета ведет от рационального знания к эмоциям и чувствам. У Л. Стерна повествование движется к эмоциональному нарративу. Это особенно заметно в его проповедях, так как они направлены к слушателям, предназначены для слушателей. Структура романов Л. Стерна разбираемого периода довольно рыхла и производит впечатление разрозненных фрагментов. Для писателя такой проблемы не существовало, поскольку он был уверен, что за разрозненными эпизодами и фрагментами стоит божественное целое. Именно оно контролирует эпизоды, слабо связанные между собой. Вмонтированные новеллы и истории С. Ф. Жанлис и Ф. Г. Дюкре-Дюмениля в отличие от вставных новелл в «Дон Кихоте» или «Мельмоте Скитальце» имеют прямое отношение к главной сюжетной линии — они проясняют, дополняют, драматизируют, интерпретируют происходящее. Идея интеграции постоянно дает о себе знать, и она необходима, поскольку иначе роман представлял бы собой конгломерат различных историй и новелл.

Другое немаловажное достижение школы Л. Стерна — разработка концепции современного сознания, сознания, определенного эпохой. Человек чувствительный всегда находится в пограничной ситуации между самим собой и другим, субъектом и объек-

¹ См.: Stern L. Sermon 29, 2 // The Sermons of Mr. Yorick / Ed. by Wilbur L. Cross: In 2 vol. — New York, 1904. — P. 140.

том, радостью и горем. Интерес к внутренней работе сознания неизбежно связан с духовным миром, с миром чувств. И этот мир чувств в основном показан как мир меняющийся и нестабильный, с частыми переходами от страданий к надежде, от отчаяния к счастью. Во Франции больше прижился сентиментальный тип готики, поэтому опыт Л.Стерна и Ш.Смит здесь был вполне усвоен.

В «Тристраме Шенди» есть рассуждение о человеке, который, рассказывая заслуживающую интереса историю, может позволить себе начать и закончить, где захочет, одни детали и эпизоды вовсе упустить, а другие, напротив, описать в подробностях. Л.Стерн создал и своеобразные модификации биографии, примерами которой могут быть «Жак-фаталист» Д.Дидро, «Годы странствий Вильгельма Мейстера» И. В. Гете и «Сартор Резартус» Т. Карлайла. Школа Л.Стерна формируется благодаря произведениям Жан Поля («Геспер») и Т.Э.А.Гофмана («Житейские воззрения кота Мурра»), следы его влияния можно найти в «Шагреневой коже» О. де Бальзака и «Больших ожиданиях» Ч. Диккенса.

В сентиментализме не было единой системы, одинаковой для всех стран и народов, как не было одинаковых героев и героинь, были только сходные характеры. Нередко авторы называли своих предшественников или намекали на источник своего вдохновения, но чаще всего герои помещались в среду, хорошо известную по другим произведениям. Интертекст во французской готике отражает вкус, моду, потребности общества, индивидуальное и общественное сознание.

Французское Просвещение, определившее развитие философской и эстетической мысли, испытывавшее сильное английское влияние (многие французские писатели и философы жили в Англии и хорошо знали английскую культуру), по-своему искало путей расширения границ познания. Утопические идеи и вопросы государственности и взаимоотношения классов вместе с проблемами воспитания и образования составляли канву для выстраивания маргинальных сюжетных линий. Но интерпретация и комментирование важных общественных задач затрагивали не только сферу художественной мысли, но и публицистику, философские трактаты и статьи.

Франция дала миру термин «предромантизм», появившийся лишь в начале XX в., но Англия и Германия больше сделали для развития его теории. Во Франции по причине долгого господства нормативной поэтики и сильного влияния классицизма не было столь большого интереса к национальной народной поэзии, как в Германии и Англии, но во Франции серьезно размышляли об идеальном государстве, развивали утопические идеи справедливого государственного устройства не только для себя, но и для других стран. Предромантические тенденции развивались сначала

в литературе, а потом уже в архитектуре и садово-парковом строительстве, причем английское влияние было решающим и доминирующим. Ж. Ж. Руссо и руссоизм соседствовал с теориями Т. Гоббса и Д. Локка, в моде были кладбищенские поэты, классицизм проникал в структуру романа. Новая эпическая повествовательная традиция, обогатившись жанровыми характеристиками романа о современной действительности, вяло заимствовала жанр готансе. Однако в произведениях А. Ф. Прево, С. Ф. Жанлис и Ф. Г. Дюкре-Дюмениля остались некоторые рудименты сервантесовского и готического романов.

Истоки и своеобразие немецкого предромантизма

В немецком предромантизме отразились сложные и противоречивые дискуссии, связанные с осмыслением античности, точнее греческого искусства. В отличие от французов, ориентировавшихся на римских классиков, немцы были сильнее заинтересованы греческой античностью и были большими ее знатоками.

В любом веке отношение к античности имело два аспекта. Во-первых, античное искусство рассматривалось как непререкаемая норма и идеал для подражания. Во-вторых, оно расценивалось как преходящее, исторически обусловленное и не всегда соответствующее вкусам и стандартам современности. Первый аспект имел большое значение для нормативной поэтики, и прежде всего для классицизма, второй занимал важное место в «споре древних и новых» и способствовал пониманию концепции прогрессивного искусства, которая была необходима в условиях становления предромантического феномена.

В Германии в силу феодальной раздробленности и социально-экономической отсталости именно философия и литература должны были выполнить серьезную задачу — подготовить почву для консолидации объединительных тенденций. Просвещение на раннем этапе имело компромиссный и неоднородный характер — призывы к раскрепощению личности, следованию законам разума и подражанию природе отражали внутрипросветительские противоречия и классицистические принципы, а возникающие в разных городах Германии объединения философов и литераторов (Саксонская школа, Гамбург, Бремен и Цюрих как центры объединения литературных сил) свидетельствовали о разобщенности различных тенденций. Натурализм немецких романтиков был заложен в эпоху Просвещения и предромантизма, когда красота признавалась существующей лишь в природе, а совершенство художественного произведения зависело от подражания ей.

Борьба за единый литературный язык была главной задачей И. К. Готшеда (1700—1766), который в «Грамматике немецкого языка» (1748) отстаивал преимущества мейссенского диалекта и предлагал сделать язык образованных людей Верхней Саксонии

нормой литературного языка. Утверждая классицистические принципы, он выступал против фантазии и проявления чувства.

Важную роль в формировании оппозиции классицизму и развитии предромантических тенденций сыграла швейцарская эстетическая школа И. Я. Бодмера (1698—1783) и И. Я. Брейтингера (1701—1776), положившая начало чувственному освоению действительности, а также драматическому противопоставлению патриархальных естественных нравов европейской цивилизации, что послужило питательной почвой для руссоистских идеалов и концепций. И И. Я. Бодмер, и И. Я. Брейтингер ратовали за отделение науки и философии от поэзии, пропагандировали свободу творчества и богатство воображения. Им очень импонировал Д. Мильтон. И. Я. Бодмер занимался переводом «Потерянного рая». Противопоставив правду воображения правде рассудка, И. Я. Бодмер, по сути, подготовил интерес к народным сказкам и легендам, сверхъестественному и мистическому.

В раннем немецком просветительстве проявились тенденции, стимулированные чужим опытом. Так, сентиментальный роман Х. Ф. Геллерта (1715—1769) «История шведской графини фон Г.» (1747—1748) был точным подражанием «Памеле» С. Ричардсона. Семейно-бытовая проблематика, проблема неравного брака обогащены здесь авантюрной экзотикой. Действие романа происходит не только в Германии, но и в Голландии, Англии и даже в России. Роман был очень популярен во Франции и Англии.

Предромантические тенденции в Германии формировались в условиях весьма своеобразных — они возникали очень размытыми и мигрировали по разным немецким землям, завоевывая философско-литературные центры и университетские города. Наиболее драматическое развитие событий происходило в сфере духовной, в частности, интересна полемика И. И. Винкельмана с Г. Э. Лессингом. И. И. Винкельман восхищался простотой и величием греческих шедевров. Г. Э. Лессинг считал это проявлением классицистической эстетики. Однако и в самих воззрениях И. И. Винкельмана многое изменялось под воздействием Г. Э. Лессинга. И. И. Винкельман верно отметил счастливые обстоятельства, сложившиеся у греков для расцвета искусств, аргументированно связал эволюцию античного искусства (даже во взаимодействии греческого и римского) с изменением социально-политических условий и был близок к тому, чтобы при всем пиетете по отношению к древним все-таки признать значение и современного искусства.

«Литературные письма» Г. Э. Лессинга (1750) — важнейший этап в немецком Просвещении, свидетельствующий о его зрелости. Характерно, что Лессинг, ратовавший за отделение науки от искусства, полемизировал с Д. Томсоном, автором описательной поэмы «Времена года», где, как известно, английский поэт, большой поклонник И. Ньютона, мастерски претворил открытия оп-

тики, продемонстрировав важнейшие функции ясного и смешанного видения, а также используя цвет в изображении снега, росы и тумана.

Кристоф Мартин Виланд и его отношения к античности

К. М. Виланд (1733—1813) входит в ряд знаменитых классиков немецкой литературы и считается вместе с Ф. Г. Клопштоком и Г. Э. Лессингом предшественником И. В. Гете и Ф. Шиллера в создании немецкого литературного языка. Заслуги К. М. Виланда были бы обозначены более определенно, если бы его не заслоняла тень великих мастеров. Но тем и интересны такие переходные явления, как, например, предромантизм, что в них можно отчетливее видеть те тенденции, которые у великих мира сего не получали должного внимания. В творчестве К. М. Виланда скрестились сложные этапы развития не только немецкой, но и мировой литературы, в его мировоззрении и художественном мире отчетливо выразились неоднозначные аспекты религии и философии последней трети XVIII в. Он был ревностным поклонником Л. Стерна и Д. Свифта, но он был также и великолепным знатоком и поклонником античности, своеобразным интерпретатором греческой культуры. Сложные отношения складывались у К. М. Виланда и с «поэтами геттингенской рощи», и с «бурными» гениями — участниками движения «Буря и натиск». Не вызывает сомнений, что среди особо почитаемых авторов у К. М. Виланда был Лукиан, именно от него он воспринял тонкую и изящную насмешку, что особенно ярко проявилось в его критике просветительства в «Истории абдеритов» (1774).

К. М. Виланд родился в пасторской семье в Швабии. Отец был последовательным сторонником пиетистского движения, и мальчика воспитывали в соответствующем духе, отдав его в пиетистскую гимназию. Рано обозначились литературные и философские интересы К. М. Виланда. Он увлекался трудами Вольтера. Некоторое время К. М. Виланд учился юриспруденции в Тюбингенском университете.

В 1750-х гг. появляются первые поэтические опыты К. М. Виланда. Пиетизм и поэтическое воображение не могли сосуществовать мирно. Чаще всего К. М. Виланд тяготел к серьезным размышлениям над происходившими в общественном сознании эпохи кардинальными переменами. К. М. Виланд был поклонником Лукреция и французских энциклопедистов. Он переводил У. Шекспира, писал легкомысленные стихи и новеллы в стиле рококо. В его взглядах на жизнь и искусство сочетались эпикурейские суждения и благочестие, неоплатонизм и серьезные критические выпады про-

тив учения Ж. Ж. Руссо. К. М. Виланд утверждал принципы равенства людей, свободы совести, веротерпимости. В основе его мировоззрения — утопическая мечта о воспитании нового типа монарха, гуманного, просвещенного и демократичного. Чтобы осуществить свою мечту, К. М. Виланд стал наставником наследника, но скоро понял беспочвенность своих ожиданий. Сложные отношения были у К. М. Виланда с современниками, но И. В. Гете и Ф. Шиллер по достоинству оценили вклад К. М. Виланда в немецкую литературу. Пребывание в Швейцарии было связано в жизни К. М. Виланда с двумя событиями — знакомством с швейцарским просветителем И. Я. Бодмером и усилением религиозных споров между католиками и протестантами в самой Германии.

К. М. Виланд вырабатывает свой подход к мировой классике. Теперь его любимыми авторами становятся Д. Томсон и У. Шекспир. Он даже переводит и ставит шекспировскую «Бурю». Однако Л. Стерн и его произведения «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» по-прежнему привлекают К. М. Виланда удивительным сочетанием иронии и смелости проникновения во внутренний мир человека, его чувств и идей. К. М. Виланд был одержим идеей свободной, внутренне раскрепощенной личности. Поэтому его заинтересовала философия Э. Шефтсбери, концепция гармоничного единства личности. Интерес к просветительской воспитательной стороне учения совпадал с характером немецкого Просвещения, озабоченного проблемами воспитания. Неслучайно первый воспитательный роман возникает именно в Германии.

Роман К. М. Виланда «История Агатона» (1768) стал родоначальником жанра романа воспитания в европейской литературе. Заметим, что и в этом произведении, и в «Истории абдеритов» в заглавии есть слово «история». В романе воспитания наличествовали две важные тенденции: первая — изображение социального фона, на котором происходит развитие личности, вторая — толкование исторической правды не как универсального, а как обусловленного эпохой понятия. Неслучайно вымышленная биография неизвестного афинского трагика V в. до н. э. позволяет разглядеть определенные признаки просветительской идеологии XVIII в. в Германии.

Некоторое время К. М. Виланд провел при дворе веймарского герцога, где познакомился и подружился с И. В. Гете. Он был издателем первого в Германии журнала литературы и искусства «Германский Меркурий». Первый период творчества К. М. Виланда охватывает 1752—1763 гг. За его первым произведением «О природе вещей. Стихотворное поручение в 6 книгах» (1752) последовали «Испытание Авраама», «Письма усопших к оставленным друзьям» (оба — в 1753 г.), в которых чувствуется влияние И. Я. Бодмера и Ф. Г. Клопштока, С. Ричардсона. Позже К. М. Виланд осво-

бождается от влияния своих учителей и переходит на позиции гедонизма и рационализма («Сильвио де Розальва», 1764; «Идрис», 1766—1768). К. М. Виланд довольно критически оценивает свои ранние гедонистические произведения, но ощущает необходимость представить раскрепощенную личность, преподнеся ее пороки в легком насмешливом тоне.

Ироническая позиция К. М. Виланда была вызвана его несогласием с некоторыми идеями Ж. Ж. Руссо о роли цивилизации в жизни народов. Сложность позиции К. М. Виланда объяснялась различием социально-политических условий Франции и Германии и особенностями статуса общественной и необщественной нации.

В течение восьми лет (с 1760 по 1768 г.) К. М. Виланд служил в городском магистрате Бибераха, а потом в течение двух лет занимал место профессора в Эрфуртском университете. Это был период очень активного духовного пробуждения Германии. Вышли оды Клопштока, творили «бурные» гении. К. М. Виланд занимал своеобразную позицию. Он не принимал излишней сентиментальности течения «Бури и натиска» и гипертрофического преклонения перед немецкой стариной, связанного, с одной стороны, с пробуждением и ростом самосознания немцев, а с другой — с националистическими идеями, обращенными к далекому периоду единой Германии. Очевидно, трагизм положения К. М. Виланда усиливался его безуспешной попыткой сопоставить современное состояние страны, ее бюргерство и филистерство с героическими образами прошлого. Обвинения в чрезмерной изысканности и аристократической надменности, в безбожии и аморализме, которые предъявляли ему романтики, не имели под собой никакой почвы, поскольку и Новалис, и Л. Тик не преминули воспользоваться открытиями К. М. Виланда, и в дальнейшем его оценка потомками изменилась.

«Комические повести» (1765), вопреки начинавшей терять оптимизм аристократии, были рождены атмосферой аристократического салона покровителя К. М. Виланда графа Ф. Штадиона. Роман К. М. Виланда «Победа природы над мечтательностью, или Приключения дона Сильвио де Розальвы» (1764) написан в стиле готансе и литературного рококо, хотя и содержит обличительно-сатирические нотки. Больше всего К. М. Виланда привлекал жанр стихотворной повести-сказки, впитавшей разнообразные фольклорные и литературные аллюзии: «Идрис» (1766—1768), «Шах Лоло» (1778), «Водяная купель» (1795), «Перфонте» (1796). Прозаические сказки К. М. Виланда были собраны в книге «Джиннистан» (1786—1789). Наиболее известным его произведением является поэма «Оберон» (1780), ставшая основой знаменитой оперы К. М. Вебера. Она представляет собой довольно сложное переплетение рыцарского романа и итальянского эпоса, шекспировского сюжета и народной сказки, сельской идиллии и декоративности

рококо. «Оберон» был назван И. В. Гете «шедевром поэтического искусства». К. М. Виланд создал также политический роман «Золотое зеркало» (1772) — псевдоперевод с китайского на латынь, потом на немецкий повести о правителях. Интерес к политике был связан с искренним желанием К. М. Виланда увидеть осуществление хотя бы некоторых своих мечтаний об идеальном государе. Его отношение к Французской революции сродни Э. Берку. Оба признавали ее огромное историческое значение и принципиально новый характер по сравнению со всеми предшествующими революциями.

В 1770—1790 гг. К. М. Виланд — ведущий журналист Германии, основатель журнала «Германский Меркурий». Его известные публикации тех лет — «Новые разговоры богов» (1798—1799). К. М. Виланд, как и Ж. Казот, был отчасти провидцем, указав на то, что революция во Франции сменится монархией, и назвав имя Наполеона Бонапарта. Наполеон встречался с писателем дважды.

Среди других произведений К. М. Виланда можно выделить романы «Тайная история философа Перегрин Протея» (1791), «Агатодемон» (о философе Аполлонии Тианском, 1799), «Аристипп и некоторые из его современников» (1801). Последнее его произведение — «Эвтамнасия, или Три разговора о жизни после смерти» (1805).

Особое внимание в творчестве К. М. Виланда уделено греческой и античной культуре. Уже к концу 1760-х гг. К. М. Виланд был прекрасным знатоком античности, но он вместе с тем расходился с И. И. Винкельманом по вопросу о значении античного искусства для Германии и Европы в целом. К. М. Виланд считал, что греческое искусство при всем своем совершенстве являет собой лишь определенный этап в развитии мировой цивилизации, в то время как И. И. Винкельман признавал античную культуру универсальным образцом для подражания. К. М. Виланд солидаризировался с И. Г. Гердером и Г. Э. Лессингом, когда утверждал, что греческое искусство было порождено историческими и национальными обстоятельствами в условиях республиканского строя греческих городов, что эти обстоятельства по-своему уникальны и никак не могут быть сопоставимы с новейшими условиями. Отсюда своеобразное использование греческого фона как местного колорита в «Истории абдеритов», фона весьма условного и декоративного. К. М. Виланд, обладавший обширными знаниями в области философии и эстетики, осознавал тот факт, что восприятие эллинизма в Европе имело не непосредственный, а опосредованный характер — сначала через римскую литературу и культуру, потом через барокко, классицизм, рококо. Причем все эти традиции были многовековыми и закреплёнными в общественном сознании. Сатирическая направленность произведений К. М. Виланда также способствовала такому представлению об античности, когда при со-

поставлении новейшей и древней истории временная дистанция все-таки сохранялась, хотя бы через ряд условностей и допущений.

Древнегреческий мир представлен не просто в ироническом и даже сатирическом ключе, но и с элементом мистификации. Автор дает возможность понять текст по-другому, если соотносить его со временем, в котором жил и творил не Лукиан (бывший источником вдохновения для К. М. Виланда), а сам К. М. Виланд. В «Истории абдеритов» очень много аллюзий на современность, на бюргерский быт и нравы. Ясно проступают реальные прототипы героев — знакомые К. М. Виланда по тому времени, когда он пытался поставить на сцене театра в Мангейме свою оперу «Розамунда» и ему пришлось столкнуться с бюрократической волокитой и невежеством. Его насмешливый критический ум вызывал неприязнь у чиновников от искусства, всеми способами пытавшихся отменить постановку оперы. В тексте «Истории» постановкам Еврипида уделено несколько глав. «Достопримечательный способ абдеритов оказывать всяческое содействие тому, кто чинит им препятствия» (т.е. чиновникам от искусства), описанный в главе десятой, весьма прозрачно намекает на эпизод из жизни К. М. Виланда в связи с постановкой оперы.

Лукиановский сатирический элемент широко использовался многими литераторами XVIII в., в частности Г. Филдингом («Путешествие в другой мир»), он был очень удобным и перспективным для критики общественных противоречий, особенно в переходные периоды. Лукиан писал об упадке рабовладельческого общества, К. М. Виланд — о современной Германии, сохраняющей феодальную раздробленность и свободной лишь в области духа.

«Ключ к “Истории абдеритов”» (1781) объясняет, по существу, замысел аллегорического произведения. «Когда гомеровские поэмы, — пишет К. М. Виланд, — стали широко известны среди греков, то народ, который судит о многих вещах со свойственным ему здравым смыслом гораздо верней, чем вооруженные очками ученые господа, сумел хорошо понять Гомера. В великих героических сказаниях, несмотря на значительный элемент чудесного, невероятного, он увидел больше мудрости и поучения для практической жизни, чем во всех милетских бабушкиных сказках.

Из послания Горация к Lollium и из того, как использует и учит использовать поэмы Плутарх, можно убедиться, что через много веков после Гомера самые разумные люди среди греков и римлян считали, что из гомеровских сказаний так же и, пожалуй, еще лучше, чем из сочинений самых утонченных и красноречивых моралистов, можно научиться отличать истину от заблуждения, полезное от вредного и то, чего может добиться человек благодаря добродетели и мудрости. Уделом рано состарившихся людей было упиваться исключительно внешней стороной пове-

ствования (а ведь молодежь учили лучшему!); разумные же люди чувствовали и понимали дух, который жил в этом теле, и им не приходило в голову расчленять то, что Муза неразрывно слила в единое целое: Истину под покровом чудесного и Пользу, соединенную с Прекрасным и Приятным при помощи особого искусства слияния, доступного не всякому человеку»¹.

Искусством скрывать истину под покровом чудесного и показывать прекрасное и приятное К. М. Виланд владел мастерски. Город, описанный в его книге, — чистейшая мистификация, и ссылка на Гафена Славкенбергия (автора вымышленного трактата о носах) дает возможность К. М. Виланду больше руководствоваться собственным воображением и существующим прецедентом при создании целой системы абдеризма, до некоторой степени похожей на соответствующую систему снобизма, оформленную У. Теккереем. К. М. Виланд приводит в «Ключе» удивительные факты распространения глупости во всех городах Германии. Аллюзивный слой в «Истории абдеритов» поистине энциклопедически богат — здесь отсылки к литературным произведениям, философским, богословским трудам и сочинениям в области морали. Абдеризм вечен, и поэтому, по мысли автора, многие могут увидеть в этом зеркале самих себя. Иронический характер повествования отнюдь не мешает этому произведению быть написанным на все времена, ибо «первая мудрость — глупость отбросить»². Самые интересные в тексте К. М. Виланда английские реминисценции, которые связаны с великими сатириками Д. Свифтом и Л. Стерном, с Э. Спенсером и У. Хогартом, Ф. Бэконом и У. Шекспиром, с второстепенными английскими писателями Д. Арбетнотом и М. Менли. Среди французских писателей К. М. Виланд выделял А. Р. Лесажа и Ж. Ж. Руссо. Плутовской роман «Похождения Жиль Бласа из Сан-тильяны» (1715 — 1735) привлек К. М. Виланда бескомпромиссной сатирой на современное общество. В нем он также видел своеобразный роман воспитания, закончившийся счастливым браком. У Ж. Ж. Руссо К. М. Виланд критиковал принципы воспитания личности, формировавшейся без влияния общества и городской цивилизации. Естественный человек Ж. Ж. Руссо был далек от виландовского идеала просвещенного монарха. Кроме того, в «Истории» нередко возникает полемика с Х. В. Глюком (автором «Орфея» и «Ифигении в Авлиде»), здесь упоминаются современные К. М. Виланду поэты движения «Буря и натиск». Словом, обращение к мировой сатирической традиции, берущей начало от Лукиана, для К. М. Виланда оправдывало слияние развлекательности и злободневности, политической ангажированности и серьезности, философичности.

¹ Виланд К. М. История абдеритов. — М., 1978. — С. 212.

² Там же. — С. 217.

Немецкому предромантизму свойствен интерес к народному творчеству, к истории германской нации, к философии и культуре. Обращение к истории средневековой Германии тоже объяснимо и обусловлено необходимостью возродить немецкую идею целостности Германии в условиях ее крайней раздробленности.

Рейнские легенды

Рейнские легенды — достояние европейской культуры. Из них черпали сюжеты разные поколения английских и немецких романтиков. Достаточно вспомнить Р.Саути с его балладой «Суд Божий над епископом». В оригинальной немецкой легенде о замке Гаттона находящийся на неприступной скале замок становится объектом нападения многочисленных врагов. Епископ Гаттон одним из последних держит оборону и погибает вместе с тевтонским флагом, символом рыцарской доблести и славы.

Исторически рейнские земли всегда были благодатным краем и весьма важным районом для экономического и политического развития. Здесь находились крупнейшие торговые города Майнц, Кельн, Страсбург, здесь расположились множество живописных средневековых замков, овеянных легендами и сказками. Отсюда ведет начало знаменитая легенда о Лорелее, отразившаяся в великолепных образцах лирики К. Брентано и Г. Гейне. Рейнские легенды включают в себя много общеизвестных европейских сюжетов, в том числе и знаменитую Легенду о рыцаре, приплывшем в ладье с белоснежным лебедем.

Все легенды имеют конкретное место действия и отражают многовековую историю материальной культуры Рейна. Большинство легенд отражают эпоху крестовых походов и содержат одну и ту же фразу: «Император приказал, и его вассалы ему подчинились, отправляясь воевать за гроб Господень». Одна из первых легенд связана с замком Трифельс, в котором, согласно преданию, томился английский король Ричард Львиное Сердце.

Рыцарские времена представлены в легендах в немногочисленных, но ярких бытовых деталях. Жизнь в замках во многом зависела от характера и рода занятий владельцев. Трифельс принадлежал хмурому и суровому рыцарю, который никого не принимал в замке. Он был неизменным и преданнейшим другом императора и чужеземцев всегда обходил стороной. Законы рыцарства тем не менее существовали и для этого рыцаря. Когда к нему явился переодетый трувером Блондель, преданный друг короля, он был вынужден принять его. «Кто же решился бы не принять трувера в то старое, давнее время? Сурово встретил его хмурый владелец замка и сказал ему, что рыцарю не нужны ни песни, ни побасенки трувера, но что в замке живет его дочь, так, пожалуй, пускай

она послушает его глупых рассказней. С такими словами старый воин вышел из зала, а вместо него вошла его дочь, — такой красавицы не видывал еще Блондель»¹.

Как и в готическом романе, повествование в этой легенде чрезвычайно растянуто. Главный герой — английский король — представлен сентиментальным и чувствительным пленником. Он, видимо, повторяет английский фольклорный образ идеального государя, страдающего за свою страну. Монологи Ричарда весьма напоминают оссиановскую манеру исполнения драматического действия: «Звезды, звезды, зачем вы несетесь так быстро? Подождите, постойте хоть минуту, выслушайте мою песню, полную тоски. Скажите на моей далекой родине, если спросят вас обо мне, скажите, что вы видели короля-пленника, видели его грустным и одиноким»². Вместе с тем в легенде ощущается и песенный эпический настрой, она, скорее всего, действительно рассказана труверами и странствующими миннезингерами.

«— Мой король, мой король, — вскричал тогда Блондель и, схватив арфу, запел песню, что сложил он когда-то для своего венценосного друга. Едва он пропел свою первую строфу, как пленник подхватил ее и допел до конца. Глаза его впивались в темноту, желая открыть то место, откуда неслась эта песня. Блондель вышел на балкон и подбросил на воздух свою шапку в знак приветствия.

— Блондель! — вскричал тогда пленник. — И певец вместо ответа пропел по-английски: «О, Ричард, мой король, хоть бы весь мир тебя покинул, я остался бы тебе верен! Я пришел сюда изда- лека, я хочу разбить твои оковы, и если удастся мне это, то стихи мои и песни прославят тебя и твое чудесное спасение. О, мой Ричард, о мой король!»³ Благодаря помощи влюбленной в Блонделя девушки, он получил ключ от потайной двери, воспользовался приближающейся коронацией нового императора и провел свой немногочисленный отряд в замок, чтобы освободить короля. Но девушка призналась отцу в своем проступке и отказалась выходить замуж за Блонделя, считая его изменником, поскольку он нанес вред ее отцу, которому император доверил стеречь пленника.

Блондель спустя некоторое время навещает замок, но не находит в нем ни отца, который умер, ни его красавицы дочери. Девушка, в которую он был страстно влюблен, по словам соседей, постриглась в ближайшем монастыре. Характерно, что второе посещение Блонделем замка связано с другим временем года. Пер-

¹ Рейнские легенды / Изд. Е. Балабановой. — СПб., 1897. — С. 5. В предисловии сказано, что легенды, вошедшие в сборник, частично существовали в личных записях Е. Балабановой, а частично были рассказаны уроженкой Страсбурга, большой любительницей рейнских легенд Шарлоттой Шварц.

² Там же. — С. 7.

³ Там же. — С. 8.

вый раз была весна, все цвело и внушало надежду. Теперь он прибыл в осеннее время года, когда уже не было ни зелени, ни цветов, и все предвещало боль и страдание.

Много легенд Рейна связано с любовью к Прекрасной Даме и верностью в любви. Одной из таких легенд является «Фридрих и Гелла». Это повесть о знаменитом рыцаре, храбром воине и прекрасном возлюбленном Фридрихе Гогенштауфене, известном под именем Барбароссы.

Его любимая, Гелла, была дочерью хозяина маленькой фермы, на которой любил гостить у старого слуги своего отца Фридрих. Однако девушка понимала, насколько различно их положение, и убедила своего возлюбленного отправиться на славную войну с неверными и вернуться победителем, но не согласилась быть его женой. «Снова уехал Фридрих в Палестину и на этот раз вернулся оттуда знаменитым Фридрихом Барбароссой. Вернулся и прямо поехал в цветущую долину Кинцига; все по-прежнему любил он Геллу, по-прежнему мечтал навсегда увести ее в свой феодальный замок. Но в цветущей долине Кинцига не нашел он больше веселой фермы; за церковной оградой спал непробудным сном его верный слуга; не нашел он и Геллы; облеклась она в серую мантию монахини и, взяв посох, пошла туда, где надеялась принести облегчение больным, раненым и умирающим. Пошла она в Палестину, и все шла по следам Фридриха и его побед, но никогда не встретились они на этом свете. Искал Фридрих Геллу, искал ее целые годы, но не нашел ее и остался ей верен на всю жизнь»¹. Верность Фридриха сказалась в том, что он основал город в том цветущем краю и назвал его именем Геллы. Правда, этот город скоро сделался малым и бедным (ведь города тоже имеют историю), но в замке около этого города Фридрих прожил свои последние дни, все надеясь встретить Геллу. Концовка легенды очень поэтична — она прославляет вечную любовь: «Давно угас знаменитый род Гогенштауфенов, и Фридрих Барбаросса давно уже принадлежал истории — она разбирает его хорошие и дурные деяния. Но простые люди забыли их, и в памяти их живет только его любовь к Гелле. Все проходит, одна любовь остается»².

Легенда «Жрица Герты» возвращает нас к временам язычества. Жрица Герты прекрасная Гетта нарушила обет верности и полюбила воина, который захотел обвенчаться с ней, обратившись к жрецу богини Фрейи. Но на следующий день он нашел свою возлюбленную мертвой. Грозная Фрейя убила Гетту, сожгла священную рощу Герты, остался только ключ, который получил название Волчьего ключа. «На месте же священной рощи построен зна-

¹ Рейнские легенды. — С. 17.

² Там же. — С. 18.

менитый Гейдельбергский замок. Он был сожжен в 1807 году, но и в развалинах стоит грандиозным памятником прошлого»¹.

Некоторые легенды о конкретных замках и местах заканчиваются описаниями их современного состояния и короткой, но многозначительной моралью. «Лет десять прошло с тех пор, как в последний раз ходили мы по этим развалинам. Теперь, говорят, зал Елизаветы уже реставрирован для городских собраний и концертов; в парке гремит музыка; фонтан Гетты украшает цветник. Если это правда, то жаль нам прежнего величавого покоя старых развалин»².

В легендах предстает история Германии, ее крестовые походы, бесконечные войны, междоусобные конфликты, разруха и пожары феодальных замков. В «Утесе верности» рассказывается об одном воине, который спустя пятнадцать лет вернулся из Палестины в свой замок, узнал о смерти жены от рук осаждавших замок врагов и захотел отомстить. Но времена были другие, и жених его дочери предостерег его от этого неверного шага, тем более что кельнский епископ подписал специальный акт, запрещающий чинить расправу. Вальтер (так звали старого воина) стал собирать под свои знамена недовольных. Главный лозунг — восстановление рыцарства, которое забыто многими. После убийства епископа замок Вальтера и его дочери был обречен на сожжение. Хотя они спаслись от пожара, но не смогли спастись от другой кары — их поразила молния, оставив безутешного жениха оплакивать свою возлюбленную.

Один из известных сюжетов оказался воистину общеевропейским, он несколько обогатился позднее Г.Х.Андерсеном, стал основой драматического произведения А.С.Пушкина — это сюжет о любви смертного и русалки. Образ русалки в одноименной легенде сильно опоэтизирован: ничего сверхъестественного в ее красоте и пении нет — она озарена заходящим солнцем. Когда рыцарь предложил ей стать его женой, она ответила не сразу, а попросила его прийти на следующий день. «В назначенный час пришел рыцарь к ручью и увидел русалку, которая была еще прекраснее, чем прежде — платье ее развевалось, как облако, а венок душистых ландышей украшал ее золотистые волосы»³. Русалка сказала рыцарю, что давно его любит и готова стать его женой, если он окрестит ее и будет верен ей всю жизнь. Если же он обманет ее, то ему не пережить собственного обмана, а его смерть будет для нее причиной вечных мучений. Русалка приняла веру рыцаря и родила ему дочь. Но рыцарь мечтал о воинской славе, и наступил момент, когда ему захотелось испытать свою отвагу

¹ Рейнские легенды. — С. 23.

² Там же. — С. 24.

³ Там же. — С. 53.

на поле брани. Начиналась война между Францией и Англией, и рыцарь встал под знамена нормандского герцога. Оказывается, не только слава влекла рыцаря — он увлекся герцогской дочерью и, скрыв свой брак, начал готовиться к свадьбе. Но измена оставленным в замке жене и дочери лежала тяжелым камнем на сердце, и он решил посоветоваться с отшельником, который уверил его в том, что он связался с нечистой силой, что русалка не имеет души. Когда свадебный поезд приблизился к мосту через поток, поднялся страшный вихрь. Казалось, природа мстит рыцарю за измену. Мост вместе с всадником был унесен в одно мгновение. Потом снова воцарилась тишина, но дочь герцога не могла найти своего жениха — волны вынесли его коня, меч с гербом и перевязь, расшитую русалкой.

Буря в Нормандии разразилась в тот же час, что и над замком Штауфенберг, где в часовне молилась русалка со своей маленькой дочерью. Вихрем снесло и часовню, и всех, кто в ней находился... Конец этой легенды печальный, но необычайно поэтический: в полночь со дна Рейна раздается звон колокола маленькой часовни, а с липы слышится плач ребенка. Печальная песня русалки тоже слышна всякому путнику, проезжающему мимо. Но никто не боится русалки, потому что она никому не делает зла.

Особое место в рейнских легендах принадлежит готическим и страшным сюжетам. В одной из них рассказывается о странном старинном замке, в котором никто не живет, но ночью в окна башни виден свет. Окрестные жители обходят замок стороной, считая, что в нем живут привидения. Этот сюжет отчасти использован в знаменитом романе ужасов «Сказки черного леса».

Однажды рыцарь Курт фон Штейн, возвращавшийся из похода, решил заночевать в замке и протрубил в рог, чтобы возвестить о своем приезде, но, к своему удивлению, увидел ворота открытыми. В замке он встретил необыкновенно красивую девушку, которая приветливо приняла его. Она рассказала, что осталась одна, так как родители ее умерли, и что она полюбила его с первого взгляда. Она предложила обвенчаться в замковой часовне, сейчас же, ночью. Рыцарь был несколько смущен таким предложением, но девушка настаивала, и он согласился. Далее начались готические ужасы — появились рыцари в старинном облачении. Они надели золотые кольца новобрачным и повели их по гулким пустым залам замка в часовню. По дороге рыцарь заметил, что жилище не было похоже на человеческое жилье — повсюду летали совы и летучие мыши, однако еще больше удивился он, когда девушка, проходя по замковым склепам, дотронулась до лежащей на могиле фигуры епископа, и епископ тотчас же поднялся во весь рост и подошел к алтарю, спросив громовым голосом, согласен ли рыцарь взять в жены Берту фон Виндек. Рыцарь был совершенно ошеломлен, поскольку, родившись на берегах Рей-

на, он знал, что Берта фон Виндек триста лет назад отравила своего жениха. Курт фон Штейн не успел ответить епископу, но заметил, каким грозным сделался его взгляд. В это время пропел петух и все исчезло, а сам он оказался на траве во дворе замка рядом со своим конем. Курт недолго прожил после этой странной встречи, и старики говорили, что нельзя безнаказанно взглянуть в лицо смерти.

Несколько легенд связаны по сюжету с нечистой силой. Их место действия — замки и города, где инфернальные существа разгулялись вовсю, так что жители не знали, как от них избавиться. Единственные средства спасения — ярко блестящие медные кастрюли и тазы и крестные знамена, которые на некоторое время умирляли чертей и ведьм. Есть легенда, посвященная Вальпургиевой ночи, есть и сюжет о диком охотнике и наказании за жестокость и беззаконие. Своеобразны история недостроенного в течение десятилетий Кельнского собора, легенды, связанные с историей часов Страсбурга, звездой печали и белым цветком счастья, потом возрожденным в голубом цветке Новалиса. Есть сюжет, напоминающий сюжет «Розочки и Гиацинта», полный философских размышлений о том, что такое истина и где ее искать.

Оценивая в целом поэтику легенд, необходимо подчеркнуть, что они явились первым серьезным шагом на пути осмысления эпического творчества в предромантический период. Второй шаг был сделан гейдельбергскими романтиками, издавшими «Волшебный рог мальчика», но это случилось гораздо позже — в романтическую эпоху, и сборник народных песен был выдержан в другом ключе. Общее у них то, что они воскресили историю Германии, когда она была сильным государством, они возродили национальный дух и идею, рассказав о германской нации, о тех временах, когда велись крестовые походы и феодальные междоусобные войны и оформлялась повествовательная традиция нового времени, хотя и под сильным влиянием героического эпоса и лирики миннезингеров. Распевная, песенная эмоциональная по характеру и стилю исполнения эпическая поэзия ожила в очень запоминающемся и отвечающем данному историческому этапу материале легенд. Характерно, что в большинстве своем они не имели сказочного оформления и счастливого конца. Кроме того, они были привязаны к конкретным историческим замкам на берегу Рейна и часто дополнялись впечатлениями современных путешественников, отмечавших влияние веков на архитектуру исторических строений.

Рейнские легенды стали великолепным источником сюжетов, тем, образов для мировой литературы. Но, естественно, что еще большее значение они имели для собственной национальной культуры. Интерес к немецкой истории и культуре особенно ярко проявился в творчестве Ф. Г. Клопштока (1724—1803), а затем в творчестве поэтов «геттингенской рощи».

Опыт новой эпической поэмы: «Мессиада» Фридриха Готлиба Клопштока и традиции Мильтона

Ф. Г. Клопшток как поэт и мыслитель сформировался в противоречивой действительности, в условиях различных влияний и устремлений — он прошел через увлечение античностью как неоспоримым и вечным идеалом, зачитывался С. Ричардсоном и Э. Юнгом, потом снова вернулся к идее гармоничной личности. Ф. Г. Клопшток приветствовал Французскую революцию, и был удостоен звания почетного гражданина Французской республики.

Детство и юность Ф. Г. Клопшток провел в Пруссии, изучал богословие в Иенском и Лейпцигском университетах. Уже в это время он глубоко разочаровался в немецком поэтическом языке: шестистопные ямбы казались ему утомительными, а для пятистопных ямбов немецкий язык не годился. Первые песни его «Мессиады», начатой в 1740-е гг., были написаны в прозе.

Г. Бернсторфф, датский посланник в Париже, был в восхищении от поэмы Ф. Г. Клопштока и пригласил его в Данию, где Ф. Г. Клопшток прожил долгое время (1751 — 1770). В 1754 г. поэт женился, но жена его скоро умерла, и он сделался настоящим затворником. В Дании Ф. Г. Клопшток завершил работу над «Мессиадой».

Героическая поэма «Мессиада» написана гекзаметром, за основу взят Новый Завет, трактуемый весьма своеобразно. В этом произведении использованы аллегорические мотивы из христианской и языческой мифологии, заметно сильное влияние Д. Мильтона, его «Потерянного рая». Преимущество Ф. Г. Клопштока перед Д. Мильтоном — в изображении темы искупления и самого образа Христа. Поэма пронизана религиозным чувством преклонения перед страданиями Христа, принятыми им за грехи человечества. Автор рассчитывает на моральное чувство читателя, его сочувствие судьбе Спасителя.

Изначально Ф. Г. Клопшток больше всего ценил нравственность и свободу. Деизм Ф. Г. Клопштока обусловлен его увлечением философией швейцарцев, в частности И. Я. Бодмера. Картины борьбы во вселенной, где участвуют силы добра и зла, внешне похожи на мильтоновские эпизоды, но отличаются от них риторикой и доминированием разума, подчиняющего творческую фантазию и воображение. Демонические силы, вносящие динамику в действие поэмы, показаны в нравоучительном ключе. Достоинством героической поэмы является обращение к образу Мессии как спасителя человечества от того зла, которое противостоит человеческому счастью.

Полный текст поэмы вышел в Германии в 1773 г. и вызвал неоднозначную оценку современников. И. Я. Бодмер, прочитавший ее раньше, сравнивал Ф. Г. Клопштока с Д. Мильтоном. В письме к своему другу Ланге от 20 января 1772 г. он признавался: «Дух Мильтона оживляет сочинителя. Знаете ли Вы, как небо прославляет немецкую поэзию? Она должна произвести эпическую поэму во вкусе “Потерянного рая” и создать поэта, который вдохновением сравнится с Мильтоном. Он воспоеет важнейшее из действий — искупление. Герои его будут величайшими из небесных, адских и земных героев. Человечество представится в таком достоинстве, которое оправдывает причину творения, возвысит душу читателя и приблизит ее к Богу. Уже настало время, в которое все это должно совершиться. Уже этот великий гений явился и начал свое важное дело. Я мог бы сказать вам его имя, которое теперь столь неизвестно, но которое у грядущих поколений будет греметь, я мог бы назвать вам это место, где он, будучи неизвестным, не знатым и не счастливым, думает о стихах такого содержания, которое превыше всего»¹. И. К. Готшед раскритиковал поэму с позиций рационалистической философии как не отвечающую на вопросы современности. Г. Э. Лессинг был более объективен в своих оценках, хотя тоже был довольно критически настроен. Г. Э. Лессинг в «Лаокооне» поставил проблему героя в «Потерянном рае» Д. Мильтона. Он объяснил безмятежность и спокойствие Христа тем, что ему не нужно для достижения своих целей прилагать усилия. Но статика непоэтична, идеал связан не с совершенством, каким бы он ни являлся, а с напряжением сил, борьбой, проявлением силы и энергии. Подобные качества в изображении положительного героя Г. Э. Лессинг нашел и у Ф. Г. Клопштока.

Поэма Ф. Г. Клопштока в некоторых эпизодах сильнее мильтоновской. Кстати, когда Ф. Г. Клопшток начал писать поэму, он еще не читал Д. Мильтона. В изображении Сатаны он проигрывает Мильтону, но зато образ Иисуса — поистине художественное достижение Ф. Г. Клопштока. Он весь светится невероятной божественной энергией. Так, в 16-й песне, когда Христос приближается к аду, все злобные духи, взглянув на него, буквально каменеют. Все пространство поэмы заполнено огромным количеством действующих лиц, находящихся в постоянном движении. Адские силы, хотя и наделены энергией, не производят впечатления непобедимых. Сатану постоянно сопровождает мгла, Молох живет против адских сводов. Все дьявольское воинство описано подробно и в деталях, но оно не так монолитно, как у Д. Мильтона — оно развеяно по бесконечному пространству, оно передвигается и сеет ужас, но оно не может повлиять на красоту Природы.

¹ Цит. по: Клопшток Ф. Г. Мессиада. — М., 1820. — С. 232.

В поэме «Мессиада» портретные характеристики полны динамики и сильных эмоций. Лицо Сатаны, например, злобно и страшно, лица архангелов светлы и величавы. Лик Христа иконописный, он несколько статичный, но в выражении его глаз ощущаются грусть и страдание. Иисус глубоко переживает за людей, стремится помочь человечеству. Сцены из Библии инсценированы и представляют собой многочисленные эпизоды с основным акцентом на теме искупления.

У Ф. Г. Клопштока лучше и богаче, чем у Д. Мильтона, выглядит природа во всех ее проявлениях. Великолепно описана смена времен года и смена дня и ночи. На наших глазах будто разворачивается карта мира — волны великого океана отделяют Америку от трех частей мира. В зависимости от того, какие силы передвигаются в пространстве, меняется и природа, ее освещение и характер. Например, когда шествует Гавриил, природа ликует — «высокие прозрачные леса, очистившись от мглы, являют лицо свое и сияют».

Прекрасно воссозданы ландшафты перед адом и раем, очень красочно огненное море перед адом. Причем живопись не статична — она передает движение, смену света и цвета. Воздушное пространство покрыто мглой, которая рассеивается, давая выход огню, бушующему над адом.

Язык поэмы поразителен — длинные периоды заполнены описанием тончайших оттенков чувств, эмоций, страстей. Ф. Г. Клопшток использует составные слова, которых никто никогда не употреблял. Он сокращает и исключает вспомогательные глаголы, существительные делает прилагательными и наоборот, применяет повторы, гармонические гексаметры, выражающие движение, способствующие впечатлению динамичности и эмоциональности.

Увлечение Ф. Г. Клопштока английской сентиментальной литературой проявилось в двух одах: «Кларисса» (1751) и «К Юнгу» (1752). Историческая тематика развивается в его одах «Герман» (1767), «Тевтоны» (1768), где отчетливо проступают не только патристические темы, важные для Германии, но и универсальные проблемы, связанные с изображением войн, как современных, так и древних. В оде «Холм и роща» (1769) Ф. Г. Клопшток оказывается своеобразным свидетелем спора о назначении поэзии между античным поэтом, вдохновленным древнегреческими Музами, обитающими на холме Геликона, и северным бардом «германских рощ», и отдает предпочтение последнему.

Оссианизм Ф. Г. Клопштока пронизан патристическими идеями и социально-политическими и эстетическими концепциями. В этом отношении в немецком предромантизме ему принадлежит такая же роль, как в английском Т. Грею и другим драматургам, обратившимся к далекому прошлому Европы. Однако для Ф. Г. Клопштока историческая драматургия («Битва Германа», 1769; «Герман и князя», 1784 и «Смерть Германа», 1787) имела осо-

бый смысл и была непосредственно связана с современностью, ищущей в героике прошлого ответы на актуальные вопросы настоящего. Предводитель германских племен Герман был собирательной героической эмблематической фигурой. Он совершил великий подвиг — разбил римлян в Тевтобургском лесу в 9 г. н.э. Позднее к этому сюжету обратится другой немецкий романтик — Г. фон Клейст.

Ф. Г. Клопшток поднял очень важную для немецкого государства тему — он показал, как политика немецких князей, втянутых в междоусобные войны, их предательство и переход на сторону римлян обернулись трагедией не только для Германа, но и для всего немецкого государства. Массовые сцены написаны в традициях классицистической драмы, но их главный пафос заключается в том, что Ф. Г. Клопшток сумел противопоставить жадности и корысти князей естественные чувства и патриархальные нравы германских племен, предпочитающих мирную, а не военную жизнь. Сентиментальность проявилась в показе патриархального быта охотников и пастухов, в некоторой идеализации их характеров, но само обращение к изображению истории свидетельствовало, что в «споре древних и новых» побеждали новые. И эти новые, будучи в оппозиции к официальной идеологии, находили оригинальные формы выражения именно в литературе и философии, поскольку духовная жизнь Германии была активной и свободной. Прежде всего она определялась работами И. Канта. Сходные с французскими и английскими теориями, идеи немецких философов и эстетиков были связаны с категорией «чувственного созерцания», с чувственными ощущениями. Важнейшие произведения И. Канта «О форме и принципах чувственного и умопостигаемого мира» (1781), «Прологомены» (1788) и «Критика способности суждения» (1790) провозгласили неоспоримую ценность человеческой личности, значимость опыта, зависимость обобщений от чувственных ощущений.

В. М. Жирмунский в своей книге «Немецкий романтизм и современная мистика» очень точно определил истоки и условия формирования немецкой романтической мысли. «Бывают эпохи в истории человеческой жизни, когда люди добровольно ограничивают душу свою видимым, слышимым и осязаемым. Тогда мысль не находит себе выхода среди конечных предметов и их причинных отношений, и весь мир как будто переносится на плоскость, теряет свою глубину, свой сокровенный смысл. Но в иные годы живое, поэтическое чувство возвращается снова; тогда мир кажется близким и знакомым, и все-таки таинственным; за всем конечным чувствуется бесконечное, и только еще дороже становится теперь конечное, как содержащее в себе божественный дух. И камни, и деревья, и травы, и дальние горы, и реки кажутся одушевленными и живыми — как будто теплое дыхание, слыш-

ное во всем мире, проникает и в человеческую душу. Такое живое, положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном я называю мистическим чувством»¹. Это мистическое чувство, по мнению ученого, немецкие романтики получили от И. В. Гете, через его поэтическое чувство природы. Нельзя игнорировать те неясные чувства, которые пробуждаются при столкновении с тайнами мироздания, и необязательно ученые должны приоткрывать эту завесу тайны. Слабый человек не может познать божественное. Мир полон тайн, но сравнивая, анализируя, классифицируя явления, следуя только законам логики и разума, человек может утратить самое важное и невыразимое. Немцы были в отличие от французов и англичан относительно свободны от выполнения общественных задач. Вся их активность сосредоточилась в духовной сфере, и здесь они явились первооткрывателями многих важнейших аспектов жизни и искусства, которые потом передали романтикам. В эпоху Просвещения отдельные элементы предромантизма пробивались слабо и непоследовательно, но общий путь движения вполне ясен.

«Задача сводится, следовательно, к тому, чтобы от первых незаметных признаков непосредственного чувства присутствия бесконечного в конечном — в поэтизации природы, в лирике любовного чувства, в преклонении перед искусством — пройти сквозь все ступени развития и через все видоизменения этого чувства к твердому религиозному сознанию последней эпохи»².

«Буря и натиск»

Огромный духовный переворот, совершенный движением «Буря и натиск», был подготовлен в эпоху Просвещения в период расцвета сентиментализма, явившегося знамением времени и стимулом обращения к природе и непосредственному чувству, не связанному с рассудочностью. Разум бессилён судить жизнь как она есть, как она существует в чувствах человеческих. Жизнь, переливаемая через край, все ее многообразие и богатство, все ее противоречия и тайны, вдохновляет участников движения. Концепция счастья и радости бытия пронизывает «Майскую песнь», еще глубже и философичнее выглядит концепция принятия и переживания всей полноты бытия в «Агасфере», «Прометее» и «Фаусте».

Пафос «Фауста» и его трагедия не в недостаточности знания, а в страстном желании наслаждаться полнотой жизни, вот почему мы видим Фауста в гуще жизни и земных чувств. В реальной

¹ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб., 1996. — С. 3.

² Там же. — С. 5.

человеческой жизни есть радость и горе, и Фауст не отказывается пережить все это. Интересно проследить, как в Фаусте происходят метаморфозы, связанные не с разочарованием в могуществе знания, а с тем, что он хочет познать жизнь «не разделенной и не ограниченной разумом»¹.

В «Прометее» И. В. Гете устами героя объяснял Пандоре, что такое жизнь и смерть. «Дитя, — говорит он, — ты жила всеми радостями жизни. Невыразимы были радости твои каждый день. Твое сердце билось навстречу восходящему солнцу и блуждающему месяцу, и, тронутое игрой и песней, все тело твое двигалось в радостной пляске, сливаясь с музыкой. Ты часто плакала и боялась. Но за всем пережитым горем и за всей совершившейся радостью лежали неизведанные бесконечности жизни. И вот, когда душа, всю жизнь принимая и благословляя, сольет вместе радость и горе, когда и радость и горе будут звучать всего сильнее, и не будет уже горя и радости, будет только одна буйная жизнь, и не будет уже отдельных чувств, будет только одно чувство исполнившейся, переполненной жизни, тогда на последнем краю, на последней вершине, где выше, дальше нет пути, наступает конец, и сердце изнывает, изливается в бесконечность от полноты своей, потому что не может больше. Это — смерть, когда вся индивидуальная жизнь дошла до конца, до последней своей ступени и силы, до вечности — и как таковая она уже не существует в этом безумном наслаждении, но, погибнув, снова должна родиться, чтобы снова страдать, надеяться и наслаждаться»².

Неслучайно у немецких романтиков главное внимание будет уделено творческому сознанию. Цель каждого индивидуального существования заключается в высшем напряжении творческой силы, в сохранении целостности явлений и объектов, расчлененных и классифицированных по законам логики с помощью разума. Обоожествление жизни, одухотворение и поэтизация природы у молодого И. В. Гете, заразившие «бурных» гениев, культивирующих индивидуальное, невыразимое, как нельзя лучше соответствовали новому духу времени.

Идейно-эстетические взгляды Иоганна Якоба Вильгельма Гейнзе (1746—1803) наиболее полно отражены в его романах «Ардингелло, или Блаженные острова» (1787, в 2 т.) и «Хильдегард фон Хохенталь» (1795—1796). И. Я. В. Гейнзе выступал за эмансипацию плоти, чувственность в стиле древних греков, свободу и красоту. Его привлекали яркие, кричащие краски, ничем не стесненная радость бытия и чувств. Однако писатель не принимал рококо, в частности из-за вычурности, любви к условностям и усложненности поэтического языка. Ему принадлежит также «Поэма о ра-

¹ Жирмунский В. М. Указ. соч. — С. 13.

² Там же. — С. 14.

зуме» (1771), перевод «Похождения Энкольна», перевод из «Сатирикона» Петрония (1773 г., в 2 т.), «Лайдион, или Элевзинские таинства» (1774).

У И. Я. В. Гейнзе мы находим сходные с И. В. Гете высказывания о природе, которые поражают восторженностью и точностью выражений. В письме к Ф. Якоби из Люцерна от 29 августа 1780 г. И. Я. В. Гейнзе описывает впечатления от Рейнского водопада Сен-Готард, «этих руин творения». До него словно доносится голос горного духа, вещающий «евангелие природы»: «Я — начало и конец... Каждый элемент вечен, как мир, и не может быть ни создан, ни уничтожен; все прочее возникает, пребывает и исчезает; но виды элементов и различные формы, ради которых они размножаются, неисчислимы... Я видел начало и конец вселенной и впервые созерцал все вещи в истинном их свете; с восхищением проник я в глубочайшую, сокровеннейшую гармонию сущего, и мое сердце, дух, все мои чувства плавали в блаженстве. Время для меня исчезло. И вот чувства и ощущения, бытие и время, будущее и прошлое моей жизни — все низверглось, как водопад, пока ясная утренняя звезда Венеры не всплыла над одной из вершин и утренняя заря не взошла на небо»¹.

Швейцарский маршрут путешествий И. Я. В. Гейнзе проходил через Цюрих, Люцерн, Сен-Готард, Берн, Веве, Лозанну, Женеву. Он был полон впечатлений и опасных приключений, что заставило И. Я. В. Гейнзе использовать и морской, и сухопутный способ передвижения. Через пять месяцев после отъезда из Дюссельдорфа он наконец очутился в городе своей мечты — Венеции, где занялся переводом «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо. Для И. Я. В. Гейнзе в отличие от И. И. Винкельмана, увлеченного античностью, открылся мир итальянского Возрождения, причем живой, материальный, ощутимый настолько, что он не мог долгое время описать свои впечатления Ф. Якоби, так он был покорен Вечным городом. Дворец дожей, мост Вздохов, собор Св. Марка — памятники архитектуры, знакомые по книгам и восхищавшие его, теперь покорили И. Я. В. Гейнзе окончательно.

Итальянское Возрождение предстало перед ним во всем ослепительном блеске. И. Я. В. Гейнзе, становящийся мастером в воссоздании памятников искусства, передает читателю незабываемое чувство сопричастности, соучастия в путешествии по Италии. И. Я. В. Гейнзе сближается с немецкими художниками Ф. Мюллером и Ф. Кобеллем. Ф. Мюллер принадлежал движению «Буря и натиск», но большую часть жизни прожил в Италии. Именно в Италии И. Я. В. Гейнзе проверяет истинность своего первоначального убеждения в том, что нужно подражать не грекам, а приро-

¹ Гейнзе И. Я. В. Ардингелло, или Блаженные острова. — М.; Л., 1935. — С. 33.

де, и резко критикует немецких художников, которые, копируя классиков, не учитывали те условия, в которых создавались античные шедевры. Он не только осуждает тезис И. И. Винкельмана о том, что нужно учиться у древних, но и утверждает, что подражание вредно и может привести к манерности и гибели искусства.

И. Я. В. Гейнзе обращает особое внимание на новое искусство и пытается определить задачи, которые стоят перед ним в контексте развития цивилизации. Он полемизирует с теми, кто недооценивает ландшафтную живопись, считая ее основанием для дальнейшего прогресса в технике масляной живописи. В этом И. Я. В. Гейнзе опять-таки полемизирует с И. И. Винкельманом: «Если он (Винкельман. — *Н. С.*) не испытал наслаждения от упоительного, божественного воздуха, от сладостной мелодии какой-нибудь калабрийской местности, если он оставался бесчувственным к восходу и заходу солнца, к грозе, буре на море, к извержению вулкана, ко всему другому, что живет и дышит, выпал более счастливый жребий... Пошлое и тривиальное основание, которое он приводит, что ландшафты ничему научить не могут, является неожиданным для человека, который долгое время занимался искусством. Душа искусства — красота, а не поучение или предостережение»¹.

Можно заметить в рассуждениях И. Я. В. Гейнзе чисто предромантический интерес не к ландшафту вообще, а к грозе и буре на море, к извержению вулкана — здесь опять проступает оссиановское начало, хотя в легкой, но заметной форме. Мастерами ландшафта И. Я. В. Гейнзе считает К. Лоррена, Н. Пуссена и С. Розу, однако особенно выделяет из этой группы К. Лоррена, что опять-таки совпадает с французскими предромантическими вкусами и стандартами. И. Я. В. Гейнзе высоко ценил атмосферические эффекты К. Лоррена, прежде всего великолепное воспроизведение облаков. Он совершенно справедливо отмечает родство К. Лоррена с Д. М. Тернером, непревзойденным мастером изображения воздуха и солнца, игры воздушных паров и туманов. Эти мысли выражены в его романе «Ардингелло». Деметри говорит: «Будь я пейзажистом, я круглый год писал бы только воздушные эффекты и особенно солнечные закаты. Что за волшебство в этих бесконечных мелодиях света и тени, в формах облаков и ясной синевы! Вот истинная поэзия природы. Горы, замки, дворцы, воздушные рощи, все новые и новые фейерверки лучей, гиганты, битвы и стычки, пламенные хвосты сменяют друг друга, создавая картины одна прекраснее другой, когда светило дня спускается, пылая пожаром»².

¹ Гейнзе И. Я. В. Указ. соч. — С. 43.

² Там же.

Герои, созерцая красоты природы, отдельные ее детали, начинают воспринимать ее как единое целое. Все разнообразные составные части природы одинаково божественны, и каждая так же вечна, как и другая. «Кто исследовал элементы так, что может только одному из них приписать жизнь и сознание? Почему не думать, что все более или менее способны к тому и что вся природа живет, мыслит и чувствует. И вот наконец имя Божье произнесено. Гейнзе отрекается от более новой веры, что божественное — это только часть мироздания»¹.

В эстетике И. Я. В. Гейнзе важно увидеть поэтизацию природы, следующую за энтузиазмом, и открытие им того нового чувства природы, что возникает в движении «Бури и натиска» и абсолютно несовместимо с классицистической поэзией. И. Я. В. Гейнзе различает описательную поэзию природы, которая статична и лишена динамики, поэтому она не в состоянии изобразить картину в целостном варианте, и динамическое описание природы, когда автор не просто высказывает свое эмоциональное отношение к изобразительному, но как бы сливается с природой и начинает говорить от ее имени.

И. Я. В. Гейнзе — мыслитель переходного времени, сочетающий дидактизм Просвещения со взрывным, импульсивным чувством, помогающим ему разрушить догматизм и жесткость логических построений. Однако дидактизм основан на требовании правды в искусстве, и, пожалуй, поэтому можно снять с И. Я. В. Гейнзе обвинения в непоследовательности его эстетических изысканий.

Эстетические принципы, высказанные И. Я. В. Гейнзе афористически кратко, выражены в его романе: «Красота есть чувственное совершенство, а совершенство не может существовать без правды»². И. Я. В. Гейнзе — критик и интерпретатор искусства Возрождения — может быть очень строг к великим мастерам. Так, он отказывает Тициану в правде, а Корреджо считает манерным, ведь речь идет о подражании природе, точнее не о подражании, а о верности.

После природы и искусства в Италии писателя больше всего интересовала история: «Кто чувствует историю, тому живется в Риме, как рыбе в глубокой реке»³. В истории И. Я. В. Гейнзе привлекали сильные яркие личности, которых явно не хватало в современной Германии.

Роман И. Я. В. Гейнзе невозможно пересказать, его нельзя воспринимать как нечто целое. Сюжет в привычном значении этого слова в романе отсутствует. Главный герой — художник, эрудит и знаток искусства, гедонист, выше всего ценящий радости жизни

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч. — С. 18.

² Гейнзе И. Я. В. Указ. соч. — С. 48.

³ Там же. — С. 49.

и свободу. Ардингелло и его друзья полны энтузиазма в борьбе с несправедливостью и поэтому увлечены утопической идеей создания общности людей, связанных принципами братства и свободы, счастья и наслаждения.

В романе много диалогов и эпистолярных монологов, огромное количество рассуждений об искусстве, в частности об античном, о политике — рассуждений, не имеющих отношения к сюжету. Временами роман напоминает путеводитель по памятникам искусства, удивительным природным уголкам. В нем постоянно меняется ритм повествования, его драматизм и динамика. По мнению некоторых критиков, споры Деметри и Ардингелло — это споры Ф. Мюллера и И. Я. В. Гейнзе, хотя не всегда эта мысль может быть подтверждена. Деметри можно рассматривать и как второе «я» И. Я. В. Гейнзе.

В романе много сильных женских характеров — Цецилия, Фульвия, Люцинда, Фьордимона. Эти образы находятся явно в оппозиции к демоническим фигурам, которыми так увлекались штюрмеры.

Структура романа чисто новеллистическая — одна новелла сменяется другой, одни приключения следуют за другими. Путешествие по Италии становится более драматическим. Ардингелло все время на первом плане, его окружают все новые и новые герои. Его предыстория связана с политической деятельностью. Возможно, Флоренция упомянута далеко не случайно. Это город Данте и Микеланджело. Когда герой устремляется из Флоренции в Рим, фабула усложняется, но новеллистическое начало растворяется в массе повествовательных эпизодов, описаний природы и памятников искусства. Появление Деметри связано с новой ролью — собеседника, участника диалогов, причем в его словах чувствуется голос автора. Ардингелло и Деметри оба на первом плане, сюжет опять исчезает, уступая место философскому диалогу.

Показателен метафизический диалог героев в Пантеоне. Многие исследователи находят этот эпизод крайне затянутым и скучным и не видят в нем ничего, кроме популярного обзора греческой метафизики. Сам И. Я. В. Гейнзе в письме к К. Земмерингу от 20 июня 1797 г. пишет: «Здесь все еще продолжают читать “Ардингелло”, и я выслушиваю частенько новые похвалы. Паули говорил на днях, что в чистой спекуляции метафизического разговора он обнаружил большую часть новых физических открытий»¹.

Особо выделяется эпилог романа, в котором Ардингелло приводит свой народ в утопическое государство на архипелаге блаженных островов. Утопия построена на невероятных противоречиях, как, впрочем, и «Утопия» Т. Мора. Здесь язычество сосед-

¹ Гейнзе И. Я. В. Указ. соч. — С. 65.

ствуется с верой в неведомого бога, женское равноправие превращается в фарс, собственность добывается, существует морской разбой. Государство обречено на гибель. Напомню, что проблемы социальных преобразований и требование справедливости иногда в период предромантизма облекались в немыслимые формы, опирались на мистические и разного рода догматические учения.

Можно также предположить, что Гейнзе написал свой роман в полемике с романом развития или романом воспитания. Ярким примером последнего был роман Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1794—1796). И. В. Гете резко отозвался о романе И. Я. В. Гейнзе, но и автор «Ардингелло» тоже не остался в долгу, высказав свое отрицательное отношение к «Вильгельму Мейстеру».

Роман И. Я. В. Гейнзе был задуман как роман развития и в некотором роде таковым и является. Он поднимает важные вопросы об искусстве и жизни, и эти мысли даны в развитии. Изменяется и облик главного героя — он вырастает, и изменяются его планы на жизнь. «Удары, наносимые мне судьбой, не убивают, а возвышают меня; чем сильнее сопротивление, тем полнее и напряженнее жизнь клокочет во мне. Я уже готов был предаться наслаждению и покою, и тут-то впервые и начинается моя работа. Взоры мои устремлены в новую жизнь, и ее высокое волнение захватывает все мои чувства. Хорошо, что не ребенком я вступаю в нее! Жизнь юноши — любовь, жизнь мужчины — разум и дело»¹. Переход героя от занятий искусством к политической деятельности обусловлен его возмужанием и серьезными изменениями в психологии. Герой И. Я. В. Гейнзе близок по духу штюрмерам — это «бурный» гений, готовый к любым испытаниям и авантюрам. Герой И. Я. В. Гейнзе — «настоящий могучий гений», импульсивный и энергичный, он преисполнен могучих страстей, он благороден и смел. Это герой, помещенный в мир фантазии, где могут быть оправданы самые немыслимые поступки. Еще не исследованы связи этого романа И. Я. В. Гейнзе с творчеством немецких романтиков — А. фон Арнима и К. Brentano, Т. Э. А. Гофмана и Л. Тика. А связи эти так же важны, как рассуждения автора об искусстве в период перехода к ненормативной эстетике.

Роман «Ардингелло» вписывается в контекст предромантизма своими смелыми размышлениями о нравственности и морали, любви и влюбленности. Он дает ориентиры для дальнейшего развития индивидуального сознания героя — активного человека, для которого муки сомнений связаны не с выбором профессии и занятий, а с разными возрастами и разным опытом. Поэтизация природы составила полезную основу для расширения границ знания о человеке, природе, истории.

¹ Гейнзе И. Я. В. Указ. соч. — С. 66.

Образ разбойника в романе К. А. Вульпиуса «Ринальдо Ринальдини» характерен для готического романа. Как правило, разбойники в произведениях Э. Рэдклифф — отрицательные персонажи и добавляют много драматизма и динамики в сюжет и судьбы героев. Например, встреча с разбойниками в Апеннинах в «Удольфских тайнах» чуть не стоила жизни главной героине, но именно в этом эпизоде, хорошо озвученном воём ветра и бури, объявляется неожиданно пропавший из замка верный слуга Лодовико.

В немецком предромантизме хорошо разработана тема благородных разбойников, вступивших на опасный и полный испытаний путь в результате каких-то таинственных действий со стороны родственников, желающих расправиться с неудобными соперниками в любви или возможными наследниками титула и собственности. Но объяснение подобной таинственности не только в этом. Готический роман, правда, не всякий, соприкасается с так называемой массовой литературой, полной интриг, тайн, авантюр и приключений. Кроме того, это жанр *romanse*, и требования жанра сосредоточены на динамике и драматизме событий и героев.

Некоторые разбойники вошли в сознание читателя совершенно независимо от этих требований и стали архетипическими персонажами, как, например, Корсар, Дубровский, Робин Гуд, Карл Моор, Ринальдо Ринальдини.

Автор романа «Ринальдо Ринальдини» Кристиан Август Вульпиус (1762—1827) был одним из популярнейших писателей своего времени. К тому же он был связан семейными узами с великим И. В. Гете — его сестра Христиана была женой автора «Фауста». Судьба отца К. А. Вульпиуса не была счастливой — он не окончил университет и занимал мелкие должности при канцелярии веймарского герцога. Родство с И. В. Гете позволяло ему иногда пользоваться преимуществами своего положения при устройстве на очередную должность. Кристиан Август был старшим в семье, где было еще девять детей, и после смерти отца в 1786 г. он, по существу, стал главным в доме, на него пали все заботы о младших братьях и сестрах. Он хорошо знал интересы детской аудитории и в соответствии с возрастом предлагал им для чтения те или иные произведения. Неслучайно среди любимых произведений К. А. Вульпиуса были «Гец фон Берлихинген» и «Страдания юного Вертера» И. В. Гете, «Разбойники» Ф. Шиллера. Позднее историческая тема и тема разбойников прочно войдут в его творчество. Он оказался очень плодовитым писателем и сочинял не только романы, но и драмы, комедии, эссе и очерки. Среди известных произведений К. А. Вульпиуса — «Суворов и казаки в Италии» (1802), «Прекрасная Шарлотта, страшная атаманка» (1809), «Карл XII при Бендерах. Историческая драма» (1810).

«Ринальдо Ринальдини» был написан в 1798 г. в самый пик моды на романтические и готические истории. В русском переводе

роман вышел в 1802—1804 гг. и получил одобрение публики, что послужило поводом опубликовать его вторым изданием спустя 12 лет.

Главный герой в начале романа находится в меланхолическом состоянии духа, что, несомненно, свидетельствует о его влюбленности, о которой он беседует с одним из своих товарищей. Завязка романа таинственна и загадочна. Ринальдо исполняет романтическую балладу, что мало соотносится со статусом свирепого атамана разбойников, наводящего ужас на все окрестности.

Ринальдо — не обычный разбойник, получающий удовлетворение от своей кочевой и полной опасностей жизни. Его влечет к людям незаурядным и загадочным. Так, встретив старца, оказавшего ему гостеприимство, он интересуется его жизнью и ожидает услышать обычные в таких случаях жалобы и сетования, но в ответ слышит следующее: «Кто в силах обходиться малым, тот не терпит нужды»¹. Ринальдо способен на авантюры, он бесстрашен и неумолим. Он может отдать распоряжение расправиться со своим же товарищем, за ничтожную провинность приговорив его к смерти, несмотря на то, что окружающие просят о пощаде. Из самых, казалось бы, безнадежных ситуаций он выходит победителем и избегает наказания или смерти. Случай помогает ему во всем — и в любви, и в разбойничьих нападениях. Он многолик и в жизни, и в своих авантюрах. Ринальдо появляется под разными именами и титулами — граф Дальброго, граф Мандокини, рыцарь де ла Чинтра, барон Тагнано.

Ринальдо — великолепный актер, легко играющий любую роль и естественно бросающий ее ради другой. Он хорошо разбирается в психологии людей и совершенно свободно чувствует себя в любой обстановке — в лесу или средневековом замке. Но главное, он жизнелюб, которому, однако, иногда свойственны приступы меланхолии и сомнения. Кажется, что в его душе идет постоянная борьба между прошлым и настоящим. Он хочет оставить свое ремесло, и в то же самое время он получает удовольствие от собственной власти над людьми. Ему импонирует, что жители окрестных деревень боятся одного его имени, и он охотно разыгрывает их, рассказывая о собственных похождениях и выдавая себя за атамана конкурирующей с ним банды.

Однако было бы неправильным сказать, что Ринальдо одинок в своих мечтаниях и планах. С ним рядом неотступно следует случай, судьба, рок. К. А. Вульпиус подчеркивает в судьбе героя роковые случайности, иногда объясняющие его удачные авантюры, иногда проливающие свет на дальнейший ход событий. Он, своеобразный философ и мыслитель, так рассуждает о жизни и смерти: «Вход в жизнь — единая тропа, на которую равно вступают и

¹ Вульпиус К. А. Ринальдо Ринальдини. — М., 1995. — С. 16.

короли, и нищие. А вот для выхода есть множество ворот»¹. С темой судьбы, или рока, благоприятствующей герою, связана не менее важная тема избранничества, возникающая последовательно и настойчиво на протяжении всего романа. Ринальдо благодаря своим незаурядным способностям является избранником тайных и могущественных сил — мистической масонской организации во главе со старцем из Фронтейи. Старец на самом деле — сын сестры турецкого султана, он же князь Никанор, который поражает Ринальдо своими поразительными знаниями и способностями. Кстати, именно со старцем связаны удивительные совпадения и случайности в жизни разбойника. Так, он встречает девушку, которая произвела на него неизгладимое впечатление и неожиданно исчезла в хижине отшельника. У Ринальдо несколько возлюбленных — Роза, Олимпия, Лаура, Виоланта, Дианора.

В романе К. А. Вульпиуса своеобразно воплотились два архетипических образа — Дон Жуан и Фауст, но с существенными дополнениями. Фауст — старец из Фронтейи — обладает огромными знаниями и могуществом и настолько убежден в силе своих возможностей, что может управлять судьбой и жизнью. Никанор проигрывает битву жизни собственному сыну, но сам по себе это тип индивидуалиста, подчинившийся власти невидимых и странных людей, занятых преобразованием человечества.

Ринальдо в облике Дон Жуана близок традиции и легенде, но в своих мыслях и мечтах он стремится к тихой уютной семейной жизни. Этим идеалам соответствуют две его избранницы — Роза и Дианора.

В романе К. А. Вульпиуса отчетливо выступают черты готики — здесь есть руины средневековых замков, пустынные места, дикие леса. Герой размышляет, но и автор включается в его размышления. «То, что Ринальдо оказался в затруднительном положении, легко понять. Он долгое время стремился поближе познакомиться с этим человеком, а теперь страстно желал никогда бы его не знать. Так у человека всечасно возникают желания, исполнение которых приносит ему нередко горькие тревобления, которых он не мог себе представить»².

Структура книги весьма прихотлива и своеобразна. Главный ее пафос — полнота и радость жизни, несмотря ни на какие условия — трагические и драматические. Ринальдо переживает гетевскую радость жизни и бытия, ощущение огромного мира, обещания счастья. Видимо, близость к И. В. Гете с его колоссальной жизненной энергией сказалась в этом произведении. Весьма своеобразен и характер поэтических отрывков, включенных в ткань романа. Философские размышления имеют здесь несколь-

¹ Вульпиус К. А. Указ. соч. — С. 16.

² Там же. — С. 85.

ко мистический и метафизический стиль. «Мои понятия о счастье, — говорит Ринальдо, — лежат вне окружающего нас человеческого мира. В этом мире вообще нет и не может быть полного взаимопонимания. Любая беседа — сплошное недоумение, но это, пожалуй, и к лучшему, иначе она была бы столь однообразной и утомительной, как монастырский хор. Лучшим прекраснейшим единомыслием могут обладать лишь души и духи»¹.

Эмоциональная атмосфера как нельзя лучше соответствует тому богатому декоративному, поистине театральному фону, на котором разворачивается действие, стремительное, непредсказуемое, с приключениями, переодеваниями и преследованиями. Тон монологов тоже весьма разнообразен и держит читателя в постоянном напряжении и ожидании чего-то захватывающего. Сам Ринальдо поражает своей сентиментальностью и романтичностью. Это проявляется в его отношениях с женщинами и со старцем. В финале романа Ринальдо выходит из комнаты со слезами на глазах. Его длинный, очень эмоциональный монолог выдает в нем душу чувствительную и тонкую. «Господин барон! Прикажите подать мне коня. Я уезжаю от вас с теплым чувством. Вы же помните, что говорили обо мне, еще не зная меня. Ах, что почувствовал я, когда услышал, что вы говорите! У атамана разбойников есть сердце, и он умеет быть благодарным. Всего доброго! Моя несчастная судьба гонит меня из всех прекрасных мест, от всего миролюбивого. Увы! Там, где пребывают прекрасные благородные души, я могу быть только в мечтах. Но таким образом я всегда с вами. Пожалейте меня, но не проклиняйте. Подарите мне, если смеее, вашу дружбу и прощайте»². Ринальдо, несомненно, открывает галерею романтических скитальцев, среди которых первое место принадлежит Мельмоту.

Конец романа несчастливый — в этом его отличие от готических и романтических произведений, но, как бы в угоду читателям, К.А. Вульпиус несколько разбавляет неприятное впечатление от финала появлением экскурсовода, который водит посетителей по древнему замку: «Видите? Это замок графини Мартаньи, несчастливицы, полюбившей атамана разбойников Ринальдини. Вот башня, с которой он спустился, когда его искали. Вот здесь, на этой стороне башни, вы видите крест, выбитый в камне, а здесь, где мы стоим, под камнем лежит Ринальдини. Землю разровняли, могильный холм не возвышается над его останками, а труп его покоится в неосвященной земле. Замок этот необитаем, разрушается и станет наконец могильным холмом несчастного человека. Мир праху его, да обретет душа его покой»³.

¹ Вульпиус К.А. Указ. соч. — С. 86.

² Там же. — С. 389.

³ Там же. — С. 413.

Рассказ экскурсовода усиливает достоверность истории атамана разбойников с несчастной судьбой. Комментарии автора также подчеркивают правдивость происходящего. Нередко автор обращается к читателю, убеждая его или напоминая ему о том, что подземные ходы замка, в которых оказался Ринальдини, хорошо ему знакомы и нет необходимости их опять подробно описывать. В романе существуют два временных пласта — один обращен в прошлое, другой — в настоящее. Первый по стилю напоминает легенду, второй — рассказ современного экскурсовода, повествующего не о вымышленном, а о реальном.

«Буря и натиск» — одно из ярких явлений предромантической эпохи в Германии. Оно включало в себя рейнский кружок, Союз поэтов «геттингенской рощи» и «швабскую группу». Рейнское объединение, связанное с историческим ядром национальных земель, группировалось вокруг И. В. Гете в Страсбурге. Штюрмеры были по своей природе космополитами. Они призывали соотечественников не замыкаться в узких рамках национальной культуры и обратить внимание на достижения французских и особенно английских просветителей. Их кумирами были С. Ричардсон, Г. Филдинг, Э. Юнг, Л. Стерн и Ж. Ж. Руссо. Из философов необходимо отметить И. Г. Гаманна и Й. К. Лафатера. Первый привнес в трактовку интуиции, чувства, оригинального гения распространившийся в то время в Германии мистицизм. Второй больше прославился теорией физиогномики, занимающейся установлением различий характеров людей по их внешнему виду.

«Фауст» Ф. М. Клингера и концепция inferнального. Новое в образе Фауста. Фридрих Максимилиан Клингер (1752—1831) — драматург и романист, активный представитель «Бури и натиска». Он родился во Франкфурте-на-Майне в семье канонира. Отец рано умер, и будущему писателю была уготована полная лишений жизнь. В 1755 г. он создает трагедию из рыцарских времен «Отто», навеянную «Гецем фон Берлихингеном» И. В. Гете, а также социальную драму «Страдающая женщина». В 1776 г. Ф. М. Клингер публикует самые знаменитые свои произведения «Близнецы», «Буря и натиск». Последняя дала название целому движению.

«Близнецы» — трагедия, действие которой разворачивается в Италии. В основе сюжета тема враждующих братьев, отстаивающих свои права на наследование герцогского титула и владений. Братья-близнецы Фернандо и Гвельфо олицетворяют противоположные человеческие и нравственные качества. Фернандо труслив и коварен, но он родился первым и потому считает себя единственным наследником. Решительный и смелый Гвельфо не согласен с существующим порядком вещей, он не останавливается ни перед чем, чтобы доказать свои притязания, убивает брата и сам погибает от руки отца. Монологи Гвельфо очень темпераментны, полны риторики и патетики. В сюжете содержатся явные

шиллеровские мотивы, связанные с борьбой братьев друг против друга. Гвельфо — пример отчаянного индивидуализма и бунтарства, рождающегося из его индивидуалистических порывов и безудержного стремления добиться цели любыми способами. Тираниборчество будет основой характера штюрмерских героев.

В драме «Буря и натиск» разыгрывается трагедия, сходная отчасти с трагедией Ромео и Джульетты. Действие происходит в Англии. Влюбленные принадлежат к двум враждующим аристократическим семействам. Каролина увезена отцом в Америку, куда отправляется на поиски девушки любящий ее Карл. Он вступает добровольцем в армию Вашингтона и участвует в войне за независимость. В Америке Карл находит Каролину и свое счастье. Как и герой предыдущей драмы, Карл отличается дикостью и необузданностью нрава, крайним индивидуализмом и порывистостью в словах и действиях.

В стиле штюрмерства создаются пьесы Ф. М. Клингера «Новая Аррия» (1776), «Симсон Гризальдо» (1776), «Стильпо и его сыновья» (1776). За эти пьесы, резко осуждавшие весь строй жизни, религии, старые порядки, враги Ф. М. Клингера окрестили его «взбесившимся Шекспиром». С 1780 г. до самой смерти писатель живет в России, где находится на государственной службе. Он сопровождает Павла I во время путешествия в качестве ординарца, становится Главноначальствующим Пажеского корпуса, после смерти Павла — директором Первого кадетского корпуса, попечителем Дерптского университета и учебного округа, получает чин генерал-лейтенанта. В 1820 г. Ф. М. Клингер выходит в отставку. В России написаны его социально-философские романы и другие произведения, в том числе 11 пьес и два романа: «Золотой петух» (1785) и «Бамбино» (1786), драмы из русской истории «Фаворит» (1820) и «Ориантес» (1821). Ф. М. Клингер сближается с членами «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». Небезынтересно отметить, что перевод «Фауста» появился в России в 1913 г. (перевод А. Лютера).

В 1780-х гг. Ф. М. Клингер обращается к жанру социально-философского романа, выдержанному в традициях Просвещения, в частности Вольтера и Д. Свифта. Это «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (1791), «История Рафаэля д'Аквиласа» (1793), «Путешествие перед потопом» (1795), «История немца, нашего современника» (1798).

Наиболее известным остается роман о Фаусте, в котором ощущается влияние штюрмерства и прослеживаются некоторые реформаторские идеи, связанные с мечтой о справедливом обществе и человеке. Роман своеобразен по своей структуре и проблематике. Он состоит из пяти книг и заключения. Уже в названии подчеркивается динамика жизнеописания Фауста. Ф. М. Клингер допускает ряд вольностей в трактовке готовых сюжетов. Так, он

связывает искания своего героя с открытием книгопечатания и желанием с помощью знания подчинить своей воле дьявола. Фауст объединен с конкретным историческим Фустом, первопечатником, сподвижником И. Гутенберга.

Фауст Ф. М. Клингера — не просто ученый, желающий самоотверженно служить науке во имя истины, свободы, облегчения участи людей. Фауст стремится к освобождению людей от неволи, зла, угнетения и поэтому вступает в сговор с Сатаной. О бедствиях людей он узнает во время путешествия по разным странам. Главными тиранами и угнетателями Фауст считает французского короля Людовика XI, Папу Римского Александра VI, кардинала Чезаре Борджа, английского короля Ричарда III. Сатана постоянно внушает ему мысль о безысходности положения и невозможности что-либо изменить. Сатана — олицетворение косности и мрака, это дух сомнения и отрицания, разрушающий веру в добро и правду.

«Долго сражался Фауст, — пишет Ф. М. Клингер, — с мыльными пузырями метафизики, блуждающими огнями морали и призраками богословия, но найти твердые, незыблемые основы для мышления своего ему не удалось. Тогда, негодуя, бросился он в темную бездну магии, надеясь силой вырвать у природы тайны, которые она с таким упорством скрывает от нас. Первое, чего он достиг, было замечательное изобретение книгопечатания, но второе было ужасно. Его искания и случай открыли ему страшную формулу, с помощью которой можно вызывать дьявола из ада и подчинять его воле человека. Однако, опасаясь за свою бессмертную душу, которую всякий христианин бережет, хотя и мало знает о ней, Фауст не сразу решился на этот опасный шаг»¹.

Двойственность натуры Фауста подчеркивается контрастом между его благородными чертами лица, располагающими к счастью, и опасными природными качествами — гордым стремительным духом, чувствительным пламенным сердцем и огненным воображением. Такому человеку легко сойти с дороги счастья, потому что он вечно не довольствуется настоящим, замечает недостаточность достигнутого, и самый миг наслаждения кажется ему несостоятельным. Ф. М. Клингер, давая характеристику своему герою и подготавливая читателя к тому, что Фауст вступит в сговор с дьяволом, метафорически объясняет его иллюзии: «Фауст часто обнимал облако вместо супруги громовержца»². Напечатав Библию в своей типографии, Фауст не находит ей сбыта — он и его семья нищенствуют. Его смятению соответствует экстатическое состояние природы: «Черная мгла окутала землю. С севера доноси-

¹ Клингер Ф. М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. — М., 1961. — С. 25.

² Там же. — С. 26.

лось завывание бури, тучи заволокли полную луну, все в природе пришло в смятение»¹. На языке природы объясняется конфликт героя с самим собой и типичное для штюрмерского мировидения индивидуалистическое восприятие реальности. «Великолепная ночь, чтобы сбить с толку взволнованное воображение. Все еще колеблется стрелка весов. На одной чаше легко подпрыгивает религия и ее опора — страх перед будущим. Другая чаша перевешивает, на ней жажда независимости и знания, гордость, сластолюбие, гнев и горечь. Но мысль о вечности и муках ада страшит ум Фауста»².

Темные и светлые силы борются за душу Фауста. Появляется призрак Гения человечества, который хочет спасти Фауста. Фауст Ф. М. Клингера — это сильная, волевая и гордая натура, он неукротим в своей любви к знанию, к наслаждениям и свободе. Его не удовлетворяют смирение, покорность в страдании, скромность и самопознание, мирная смерть и блаженство за пределами земной жизни. Его не устраивает предложение Гения человечества: «Силам души моей нужен простор, а за содеянное ими пусть отвечает тот, кто дал их мне»³.

Клингеровский Фауст сильно отличается от своего архетипа. Он осознает тщетность своих усилий, его силам и порывам нужен простор, и путешествие раздвигает границы его мира. Воображение писателя поистине неистощимо в изображении символической и масштабной сцены адского пира, на котором председательствует Сатана. В этом эпизоде Сатана значительно превосходит мильтоновского Сатану. Он квалифицирует изобретение книгопечатания как начало опасного развития человечества, считая, что яд знаний скоро поразит все сословия. «Безумие, сомнение, беспокойство и новые потребности распространятся повсюду, и я уже сомневаюсь, — признается Сатана, — сможет ли мое необъятное царство вместить всех, кто испытает на себе действие этой сладкой отравы»⁴.

Сатана уверен в греховности людей и в их неспособности творить добро. Он не без хвастовства рассказывает о своих великих достижениях в соращении людей. Сатана предсказывает судьбу цивилизации, предвидит открытие Нового Света, активную роль женщин в жизни общества и полное забвение религии и морали. «И когда они вообразят, — предрекает Сатана, — что они выбрались к свету, вот тогда я жду их сюда! К тому времени они уже отбросят религию, как старый ненужный хлам, и из ее зловонных остатков отольют новый чудовищный сплав мудрости и суеверия, мистики и поэзии. Тогда я и жду их сюда»⁵.

¹ Клингер Ф. М. Указ соч. — С. 31.

² Там же. — С. 32—33.

³ Там же. — С. 11.

⁴ Там же. — С. 37.

⁵ Там же. — С. 39.

В романе Ф. М. Клингера разыгрывается грандиозное представление. Все inferнальные силы участвуют в сказочном спектакле, где символические фигуры разных человеческих пороков и добродетелей выступают в определенной последовательности под руководством опытного режиссера Сатаны. «Тут на сцену явилась Мораль, нежное, эфирное создание, закутанное в покрывало, ежесекундно, как хамелеон, менявшее свой цвет. Пышно и богато одетая Культура указывала ей путь. Порок и Добродетель вели ее под руки и танцевали с ней трио. Потом в образе обнаженной сладострастной женщины явилась Поэзия. Она исполняла вместе с Чувственностью очень сложный соблазнительный и символический танец, а Фауст аккомпанировал им на флейте»¹. Показательно, что Фауст участвует в этой адской вакханалии на равных, хотя и не сразу принят в сонм злых духов. Дерзновенные намерения Фауста подчинить себе дьявола объясняют отношение к нему inferнальной силы.

В романе Ф. М. Клингера зло многолико и настолько распространено, что трудно определить причины, его вызвавшие. Но при перечислении пороков, существующих в разных европейских государствах, Ф. М. Клингер постоянно сопоставляет их с немецкими. Родина беспокоит его больше, чем другие страны. Сатана не просто персонифицированное зло, он символическое воплощение порока, восхваляющее свои деяния. Его главные победы — искушение Евы, предательство Иуды, убийство Урии Давидом, идолопоклонство Соломона. На адском пиру появляется дьявол Левиафан, который якобы устроил это представление по приказу Сатаны. Левиафан слыл среди дьяволов основателем наук, но он отличался еще тщеславием и лживостью. Но главное — он присвоил себе чужие успехи и достижения. На самом деле автором гигантского грандиозного зрелища Ф. М. Клингер называет реально существовавшего поэта, умершего в бедности М. Эттенхубера (1722 — 1782). По красочности и зрелищности балет в аду превосходит все описанные вакханалии. Эта сцена напоминает лучшие образцы драматических спектаклей. Чувствуется, что хозяин преисподней — владыка над силами ада, но вместе с тем каждый из присутствующих не статист, а действующее лицо.

В структуре романа эпическое повествование часто прерывается драматическими диалогами и сценами. Дьявол умен и рассудителен, он философ и наблюдатель жизни и человеческой природы. Пафос романа заключается в том, чтобы увидеть подлинное лицо человека, познать его суть и натуру. Дьявол появляется в образе человека. Он глубоко уверен в том, что именно этот облик больше всего соответствует представлению человека о себе самом, хотя он и не признает этого. «Может быть, мы только тогда, —

¹ Клингер Ф. М. Указ. соч. — С. 42.

признается дьявол, — становимся настоящими дьяволами, когда принимаем ваш образ; никакая иная маска не подходит к нам лучше, чем эта. Разве это не ваш обычай — скрывать то, что есть на самом деле и изображать то, чем вам никогда не быть?»¹ Дьявольские силы могут соперничать с человеком в знании жизни, и неслучайно главной целью Левиафана становится ознакомление Фауста с разными странами и народами.

Левиафан принимает облик богатого и знатного путешественника, чтобы сопровождать Фауста в его странствиях по Европе. Знатный чужестранец — тайный посол его императорского величества — путешествует, чтобы изучить положение Германии. Действительно, в какой бы стране ни находились Фауст и Левиафан, постоянно возникает образ Германии и намеки на ее социально-политическую ситуацию. Во 2-й книге Фауст и Левиафан посещают Священную Римскую империю, которая на деле оказывается «огромным растерзанным телом, лишенным головы и разума»².

Каждая из сцен символически обозначает какую-нибудь сторону немецкой жизни, неприглядной и фальшивой, поскольку люди погрязли в грехе и пороке. За дворянскую грамоту бургомистр готов продать свою жену и не заботится о ее репутации. Бургомистра больше всего волнует соперничество буржуа и аристократии. Но и в семье Фауста тоже все далеко не благопристойно. За богатые платья и драгоценности его жена совершенно забывает о путешествии Фауста и о нем самом. Судьи покупаются. Решив дело в пользу бедного друга Фауста, судья хочет посмотреть на полученные им за это деньги, полюбоваться ими, но обнаруживает мышей и крыс, что свидетельствует о вмешательстве дьявола. В ужасе он собирается спастись в знаменитой Мышиной башне на Рейне — башне, воспетой в рейнских легендах и балладе Р. Саути. Не меньшие страсти кипят и в клерикальной среде. Фауст совращает монахиню — сестру Клару — при прямом попустительстве настоятельницы, которая стремится сохранить свою неограниченную власть в монастыре. В этом ей, разумеется, помогает дьявол. Из повествования следует, что зло овладело умами и чувствами людей и проникло во все сферы их деятельности. Дьявол только направляет Фауста по тому или иному пути, а тот использует возможность, чтобы получать наслаждение и радоваться свободе.

В 3-й книге происходит серьезное изменение в восприятии Фаустом мира и людей. Он знакомится с бессердечным гурманом-епископом, который довел бедного крестьянина Ганса Рупрехта до самоубийства. Предромантические тенденции проступают в сцене пира у епископа, когда вместо телячьей головы появляется голова Ганса. Фауст проникается мрачной злобой к людям. Он

¹ Клинггер Ф. М. Указ. соч. — С. 53.

² Там же. — С. 62.

получил хороший урок, столкнувшись с самыми низменными пороками и несправедливостью, познав падение человека. В начале романа Дьявол открывает Фаусту путь к познанию людских пороков и вселенского зла. Путешествуя вместе с дьяволом, Фауст не всегда пользуется его помощью. Иногда он самостоятельно предпринимает определенные шаги, позволяющие ему постичь глубину человеческой низости.

Итак, жена Фауста до его путешествия хранила ему верность и не роптала на бедность. Дьявол сумел внушить ей любовь к драгоценностям и золоту. Когда Фауст возвращается, он видит, что жена его стала совсем другим человеком, но навещает он ее без вмешательства дьявола. «Фауст чувствовал себя в своей стихии. Фанатизм заронил в человеческие души искры самых диких страстей, и Фаусту достаточно было немного раздуть их, чтобы они вспыхнули ярким пламенем. Он летел от победы к победе, только изредка пользуясь услугами дьявола»¹.

В романе Ф. М. Клингера присутствуют идеи, волновавшие его современников. Фауст увлекается физиогномикой, но дьявол быстро разуверяет его в возможностях постичь свойства человеческой души, которая спрятана «глубже, чем центр земного шара»².

Четвертая книга посвящена путешествию Фауста во Францию эпохи Людовика XI. Она начинается с описания поведения короля и его двора, напуганных грозящим им адом и пытающимся откупиться, приобретая индульгенции. Фаусту все больше и больше открывается мир, погрязший в беззаконии и страшных грехах. Даже религия теряет власть над мирскими преступлениями. Она не может помочь человечеству осознать грехи и не совершать их. Без нравственности и морали люди поддаются власти жестокого Сатаны, который видит, что они превратились в рабов природы и рабов своих страстей и безграничных желаний и готовы разорвать друг друга в клочья. Фауст поражен сценами насилия и несправедливости. Он посещает Лондон, где оказывается свидетелем страшных убийств малолетних принцев, осуществленных по приказу герцога Глостера, затем путь его лежит через Милан во Флоренцию и, наконец, в Испанию времен инквизиции. «Дьявол прекрасно видел, как сильно поражали Фауста все эти сцены, в какую ярость они его приводили и как постепенно при виде этих злодеяний все больше притуплялось его нравственное чувство, и решил на десерт показать Фаусту двор папы римского Александра VI»³.

Дьявол полагал, что огромное количество несправедливости, зла и жестокости уничтожит в душе Фауста нравственные основы. Но этого не произошло.

¹ Клингер Ф. М. Указ. соч. — С. 128.

² Там же. — С. 130.

³ Там же. — С. 155.

Смысл жизни Фауста заключается в познании мерзостей человеческого существования, в том числе и на основе личного опыта. Герой так и не выходит из своего индивидуалистического заточения — сначала он был в мире знаний книжных, в мире интеллекта, теперь он свое существование абсолютизирует. У него возросли ненависть к людям, скептицизм ко всему окружающему. Но вместе с тем у него поднимается глухой ропот против несовершенства и ограниченности своих физических и моральных сил. Все эти результаты основаны на его личном опыте. Сам он сильно изменился. Вначале ему казалось, что он всегда способен наслаждаться жизнью, не задумываясь о последствиях ни для себя, ни для других. Теперь его ум притупился, а сердце очерствело. Он утратил способность понимать, что «собственная душа должна придать опыту определенную окраску, и, следовательно, он зависит прежде всего от того, чего стоим мы сами»¹.

В 5-й книге романа Фауст видит во сне Гения человечества. Призрак Гения человечества появляется в начале и в конце романа. Он хотел спасти Фауста, но тот отвечал, что силам его души нужен простор, а за содеянное им пусть отвечает тот, кто дал их. В финале романа призрак Гения человечества возникает во сне Фауста, когда героя уже невозможно изменить.

Фаусту снится, что около границ Италии Гений человечества предпринимает попытку построить на цветущем острове небывалый мир. Разные народы борются с бурей, чтобы достичь этого острова. Гений набросал план огромного строения, и все работают над его созданием. Но появляются несметные орды, ведомые тремя отрядами. Первый — насилие, закон; второй — суеверие, фанатизм, властолюбие, величие, третьим руководит предводитель с кубком, наполненным одурманивающим напитком.

Созидательные силы терпят поражение от сил старого несправедливого мира. Фауст погибает в неравной борьбе с силами, препятствующими прогрессу и процветанию. Над входом в храм, символизирующим историю цивилизации, была надпись: «Смертный! Если ты смело боролся и стойко терпел, то войди и узнай свое призвание»². Перед Фаустом ворота закрылись. Он увидел три большие скалы — Терпение, Надежду и Веру. У Фауста неожиданно вырастают крылья, он поднимается и низвергается в пропасть. Проснувшись, он видит призрак отца, который напоминает ему о том, что он так и не реализовал своей мечты и желаний.

Мотив сна — очень распространенный прием готического романа в предромантическую эпоху. В отличие от функционального сна-пророчества — расшифровки судьбы героя, сон в «Фаусте»

¹ Клинггер Ф. М. Указ. соч. — С. 181.

² Там же. — С. 158.

проникнут глубокой философией. В этом символическом сне отражены история цивилизации, разрушение эллинской культуры, смена язычества христианством, будущее человечества. Главный герой сна — Гений человечества, появившийся еще в начале жизненного пути Фауста, когда он только готовился к сделке с дьяволом. Утопическая картина строительства и борьбы в символической форме отражает две стороны человеческого бытия — созидательную и разрушительную. Эти две стороны содержатся и в человеческой природе.

Суд над Фаустом — финальная фаза его жизненного пути. Он так и не разгадал тех загадок, которые пытался решить с помощью дьявола. Но и Сатана признал свое поражение. «“Равных ему (Фаусту. — Н. С.) и папе нет в аду”. После этих слов Сатаны тень Фауста начала чернеть. Человеческий облик стал исчезать. Мрачная, отвратительная, бесформенно расплывшаяся оболочка покрыла его душу. Фауст еще неистовствовал, ярость разбрасывала пылающие искры, которые были видны сквозь туманную ткань оболочки и озаряли ее. Левиафан заревел: “Я снова схвачу его, я отомщу ему за то, что он заставил меня вступить на ненавистную землю и пребывать в еще более ненавистной Германии”»¹.

Особенностью романа является его мозаичность, калейдоскопичность и достаточно рыхлая структура. Совмещение и разведение различных временных пластов, авторские комментарии и портреты исторических персонажей содержат немалую долю иносказания и аллегории. Роман этот философский и документальный, фантастический и исторический, сатирический и разностилевой. Очень тесно проблематика романа соприкасается с современными идеями: так, видно отношение Ф. М. Клингера к Ж. Ж. Руссо, которому он был верен всю жизнь, к Й. К. Лафатеру, которого он высмеял, а самое главное — роман с наибольшей полнотой выразил идеи штурмерства, особенно связанные с борьбой против угнетения за свободу индивида, и был как бы эмблемой апостолов свободы — молодежи, группировавшейся вокруг движения «Буря и натиск».

Фауст хотел понять причину «нравственного зла», постичь связь между настоящим и будущей жизнью человечества. Ф. М. Клингера интересует проблема назначения человечества, и он, критикуя тиранию и различные формы угнетения, мечтает о создании «условий, достойных человека». В основе рассуждений Фауста в начале его жизненного пути лежала универсальная проблема: почему умные, способные и благородные люди везде прозябают в нищете и небрежении, тогда как подлецы и дураки богаты, счастливы и окружены вниманием и почетом. «Правда, мудрецы и проповедники легко устраняют это сомнение, но они обращаются только

¹ Клингер Ф. М. Указ. соч. — С. 204.

к рассудку, в то время как повседневная жизнь продолжает оскорблять чувства»¹.

Связь с Ж. Ж. Руссо совершенно очевидна. Его тезис «Человек раньше чувствует, а потом начинает понимать и рассуждать» разделяет и Ф. М. Клингер. Фауст — «бурный» гений, он решил свой собственный опыт положить на алтарь знаний и сделать недоступное доступным людям. В этом смысле его дерзновенные мечты сродни мечтам покорителя Эблиса Ватека. Только у У. Бекфорда владыка преисподней победил гордого сластолюбца, а у Ф. М. Клингера признал свое поражение.

Просветительские идеи также не позабыты в этом произведении. Эпилог содержит значительную порцию морали. «Итак, пусть каждый исполнится терпением и пусть никто не дерзнет, жертвуя своим покоем на земле, проникнуть в тайны, которые человеческий дух не может и не должен постичь. Дух человека бродит во тьме, он сам для себя загадка»².

Первая пьеса Ф. М. Клингера «Отто» (1775) была подражанием «Гецу фон Берлихингену», потом последовала «Страждущая женщина» (1775). Весной 1776 г. писатель переезжает в Веймар, где жили И. В. Гете, К. М. Виланд, М. Г. Р. Ленц, И. Г. Гердер, но осенью того же года покидает город, оскорбленный холодностью И. В. Гете, который вначале относился к нему благосклонно. Ф. М. Клингер пишет пьесы «Стильпо и его сыновья» (1776), «Сын богов в изгнании» (1777), комедии «Принц Зайденвурм» (1777) и «Дервиш» (1778), сатирические романы-сказки «Новый Орфей» (1779), «Смычок принца Формозо» (1779), сатирический роман «Плимплампласко» (1779, в соавторстве с Й. К. Лафатером и Са-разином).

Умер Ф. М. Клингер в 1831 г. Оценить его творчество однозначно нельзя. При всей близости к просветительству оно все-таки отражало в большей степени идеи штюрмерства, питало их и воздействовало на умы современников, особенно молодежи. «Фауст» — действительно оригинальное художественное произведение, открывшее широкие возможности для трансформации готового архетипа романтиками и позже писателями XX в.

Рыцарская драма И. В. Гете «Гец фон Берлихинген». 1770-е гг. — важный этап в истории штюрмерства. Именно в эти годы предромантические тенденции в творчестве И. В. Гете проявились наиболее ярко, хотя, может быть, не вполне последовательно. В его «Письмах из Швейцарии» (1779) показано, что природа не просто поражает величием и разнообразием, но внушает возвышенные чувства, воздействует на духовный мир любого человека, будь то художник или обычный смертный. Интерес к горному пейзажу

¹ Клингер Ф. М. Указ. соч. — С. 27.

² Там же. — С. 205.

показателен для всех предромантиков, увидевших в нем предпосылки состязательности с творениями Бога. Горные вершины рождали в душе желание приблизиться к недостижаемому, постичь неведомое, далекое, заманчивое. «Горы то круглы, то остры, то поросли лесом, то без всякой растительности, и из всей этой общей массы порой вдруг выделяется смелая гордая вершина, между тем как скалы скрываются в глубине, в пустых бездонных пропастях.

Эта теснота произвела на меня глубокое впечатление спокойствия. Высокие наслаждения всегда возбуждают в нас успокаивающее чувство. Проникнутая им душа сознает все свое величие. Как прекрасно это чувство, когда оно наполняет душу, не переходя через край! Душа моя и глаза вполне созерцали это зрелище, и так как я чувствовал себя совершенно чистым, то ни одна фальшивая нота не мешала этому очарованию. Видимое мною могло действовать на меня во всей своей полноте. Если сравнить с этим чувством наши ничтожные погони за мелочами жизни, когда мы напрягаем все силы, чтобы поймать их и создать себе счастье и покой собственными усилиями, то вот когда должно обнаруживаться все ничтожество наших стремлений»¹. Данное описание природы подтверждает суждение о том, что созерцание горных круч и пропастей возбуждает в душе человека не только трепет и восторг, но и желание постичь величие духа, наполнившего этот мир. Человек становится чище и восприимчивее к злу и несправедливости и хочет преодолеть их собственными силами. Индивид приобретает большую самостоятельность и ответственность.

Драма И. В. Гете «Гец фон Берлихинген» была написана в 1773 г. Действие ее происходит во время Крестьянской войны, феодальной раздробленности и междоусобных войн. Между епископом и рыцарями разных земель постоянно возникают конфликты, которые порождают новые столкновения, уже между самими рыцарями. Фигура императора в тени, это внесценический персонаж, о котором многие рассуждают, но никаких действий с его стороны не следует. О сложной обстановке в Германии говорит Гец фон Берлихинген — честный и благородный рыцарь, живущий по собственным правилам и пониманию долга: «...скрываясь за спиной императора, они (князья. — Н. С.) громко говорят о спокойствии и безопасности государства, попирая тем временем низшие со словия. Я готов побожиться, что многие из них благодарят Бога за то, что турок держит императора на привязи»² (здесь и далее перевод Н. Гербеля).

¹ Гете И. В. Письма из Швейцарии // Собр. соч.: В 10 т. — М., 1893. — Т. 1. — С. 345.

² Гете И. В. Гец фон Берлихинген // Собр. соч.: В 10 т. — Т. 2. — С. 19.

Один из рыцарей, Вейслинген, используя преимущества дружбы с Гецем, решает порвать с епископом и не поддерживать его в конфликте с князьями. Вейслинген попал в плен к Гецу и находится в его замке. Когда-то они были друзьями, но потом оказались в разных лагерях. Во время войны рыцарские замки все время переходят из рук в руки или рушатся под натиском неприятеля. У Вейслингена замок в очень романтической местности: «Внизу протекает Майн, над ним покато возвышается гора, покрытая засеянными полями и виноградниками, на вершине замок. Здесь река делает изгиб под скалою, и притом возле самого замка, так что окна главной залы возвышаются прямо над водою, представляя великолепный вид на несколько часов езды»¹.

Вейслинген сватается к сестре Геца Марии, которая любит его и согласна стать его женой. Вейслинген радостно приветствует свою невесту, брак с которой выгоден и Гецу, поскольку старые друзья теперь снова вместе. Монолог Вейслингена и многочисленные сцены и эпизоды с частой и мгновенной сменой места действия весьма напоминают шекспировские драмы. «Я чувствую себя свободным, как на чистом воздухе, — признается Вейслинген, — я не увижу больше Бамберга (город, где происходит действие. — *Н. С.*) и прерываю все позорные связи, которые меня только унижали. Мое сердце переполнено, здесь не существует мучительных стремлений преступного честолюбия. Только тот счастлив и велик, кто способен не повелевать, а повиноваться, чтобы быть кем-нибудь»².

Однако патетические тирады Вейслингена не более чем пустые слова. Он слишком непостоянен в своих привязанностях и дружбе. Как только меняется положение Геца и его судят за противоправные действия, которые, по сути, таковыми не являются, Вейслинген опять переходит на сторону епископа и женится на обольстительной и бессердечной Адельгейде, забыв про свои обещания Марии. Мария скоро выходит замуж за Франца фон Зикингена, который является верным соратником Геца. Франц сразу же приходит на помощь Гецу, когда узнает о вероломстве и измене Вейслингена. Он считает Геца слишком честным и благородным: «Ты никогда не хотел воспользоваться преимуществом, которое правый имеет над клятвопреступником. Их действия (Франц имеет в виду действия князей, которые постоянно воюют друг с другом и не заботятся о благе родины. — *Н. С.*) покоятся на несправедливости и не нам потворствовать им. Они постоянно употребляют во зло повеления императора — ты смело можешь требовать большего, так как этого слишком мало»³.

¹ Гете И. В. Указ. соч. — С. 25.

² Там же. — С. 26.

³ Там же. — С. 62.

Верность императору и желание ему служить никогда не оставляли героя, но о намерениях императора читатель не может знать, поскольку император слишком слаб и не имеет полноты власти. Можно только догадываться, что люди, подобные Гецу фон Берлихингену, ему оченьгодились бы в период междоусобных войн. Гец уверен, что поступил правильно, вступившись за своего рейтара. На суде Гец обращается к своему обидчику Вейслингену, который, по сути, предал его: «Не носи ты на себе изображения императора, которое я чту даже в самом непристойном виде, я заставил бы тебя подавиться словом “разбойник”. Я стоял всегда за правое дело. Не из подлого корыстолюбия и не из желания отнять землю у незащищенных крестьян выступил я, а чтоб освободить моего рейтара и защитить свою собственную шкуру. Какую вы тут видите несправедливость?»¹.

Обращение к историческому прошлому дает возможность И. В. Гете говорить о насущных проблемах современности. По сути дела, в Германии ничего не изменилось и по-прежнему стоит первостепенная задача объединения страны. Главный герой наделен благородными рыцарскими качествами, он яркая сильная личность и готов защищать себя и свою семью от наступающих на замок врагов. Его верная жена Елизавета всегда с ним, она помогает ему переживать трудности и опасности. Но Гец — индивидуалист, который пытается навязать обществу свои собственные жизненные принципы. Так, он становится пленником под рыцарское слово и не думает использовать свои преимущества с целью получить свободу. В заключительном монологе завершается развитие характера Геца: «Наступают времена лжи, ей дана полная свобода. Бездельники будут управлять, коварствуя, а честные станут попадать к ним в сети. Дай мне глоток воды! Божественный воздух! Свобода! Свобода»².

Елизавета называет его честным благородным человеком и проклинает век, который отвергает его, а его соратник Лерзе предрекает горе потомству, если оно не оценит Геца.

Сцены из рыцарских времен будут популярны в эпоху романтизма. Г. фон Клейст, например, напишет великолепную пьесу «Кетхен из Гейльбронна». В рассматриваемый нами период — в конце XVIII столетия, когда предромантические элементы лишь давали о себе знать в движении «Буря и натиск», обращение к историческому прошлому имело свои задачи и цели. В данном произведении сделан сильный акцент на исключительной личности, способной увлечь других людей, хотя ее нравственный кодекс приходит в явное несоответствие с теми переменами, которые уже начались в обществе. Образ Вейслингена — тому подтверждение. Он легко из-

¹ Гете И. В. Указ. соч. — С. 60.

² Там же. — С. 80.

меняет своему слову, если ему это выгодно, он готов не только на компромиссы, но и на предательство. Гец всегда честен и не боится принять смерть за свои принципы. Вместе с тем он живет в своем мире, не считаясь с реальными обстоятельствами, от которых зависит его судьба. Крестьянская война оказывается здесь фоном драматического действия, но она, несомненно, понадобилась И.В. Гете для того, чтобы воскресить в памяти современников далеко не однозначные события, связанные с верой и моралью, нравственностью и честью, а главное — напомнить о том, что в Германии существуют проблемы не менее важные, чем много лет назад.

Природа и искусство в романе И. В. Гете «Страдания юного Вертера». Характерно, что движение штюрмеров способствовало развитию категории чувствительности. Общение с природой способствует пониманию чужих бед и горестей. Оно становится своего рода ферментом для появления сочувствия, верности и истинной любви, которая не требует ничего и находит радость даже в страдании. Неслучайно роман И. В. Гете «Страдания юного Вертера» в заглавии содержит ключевое слово, называющее новое качество героя.

Роман о Вертере, «мученике мятежном», породил огромное количество подражаний в литературе и в жизни (включая самоубийства). По структуре это исповедальный тип романа. Герой пишет письма своему другу Вильгельму и не получает от него ответа. Но это и не предусмотрено автором. Письма порой напоминают дневники. Они отражают впечатления от увиденного, регистрируют эмоциональное состояние героя, помогают читателю разобраться в калейдоскопе чувств и чувствований и мыслей, которые текут свободно и непринужденно, повинаясь естественному ходу событий и изменений природы. В таком состоянии единения с природой герою не нужны книги. Он не нуждается в наставлениях, ободрении, воодушевлении, «сердце его достаточно волнуется само по себе»¹ (здесь и далее перевод Н. Касаткиной). Вертер — глубокая натура, он прекрасно разбирается в собственных чувствах и быстрой смене своих настроений. Он знает, что ему свойственно переходить от уныния к веселости, от нежной грусти к мечтаниям и пагубной пылкости. Перед нами типичный герой штюрмерского движения — неслучайно он стал архетипом, воплотившим в себе калейдоскопичность переживаний романтического мечтателя и зыбкость страстей «бурного» гения. Вместе с тем многое в нем непонятно для него самого, и он считает подобное непонимание уделом человечества. Письма Вильгельму — это только предлог найти собеседника. При всем стремлении к уединению Вертер тем не менее не чуждается людей и их общества. Он

¹ Гете И. В. Страдания юного Вертера. — М., 1981. — С. 15.

всего анализирует свои и чужие поступки и оценивает характер своих писем.

Вертер остро чувствует красоту дикой природы. Философ и эстет, он видит природу так, как видит художник, и не хочет отступать от нее, ибо «она одна неисчерпаемо богата, она одна совершенствует большого художника»¹. Закономерно его движение от Гомера к Оссиану, от эпохи классической языческой древности к сумрачному героическому эпосу. У Вертера есть все предпосылки к такому переходу. Вначале он наслаждается тишиной и гармонией окружающего мира: «Каждое дерево, каждый куст распускаются пышным цветом, и хочется быть майским жуком, чтобы плавать в мире благоуханий и насыщаться ими.

Город сам по себе мало привлекателен, зато природа повсюду вокруг несказанно прекрасна. <...> Душа моя озарена неземной радостью, как эти чудесные весенние утра, которыми я наслаждаюсь от всего сердца. Я совсем один и блаженствую в здешнем краю, словно созданном для таких, как я. Я так счастлив, мой друг, так упоен ощущением покоя, что искусство мое страдает от этого»². Чем дальше Вертер отдаляется от природы и искусства, тем сильнее он погружается в мир чувств и страстей. От языческого растворения в природе он приходит к меланхолическому и мрачному ее созерцанию. Оссиан лучше всего отражает состояние его души.

Вертер весь растворен в ощущении полной гармонии с природой и наслаждении одиночеством. Его чувства непосредственны, он восторжен и импульсивен в раскрытии души своему другу: «Его собственное пылкое воображение превращает все кругом в рай»³.

Вертер отлично понимает, что правила в жизни и искусстве существуют, но они убивают ощущение природы, и поэтому большого художника и добропорядочного человека не получится, если следовать только правилам. Идущие от природы искренность и непосредственность восхищают и умиляют Вертера, склонного воспринимать их своим чувствительным сердцем.

Встреча с Лоттой великолепно драматизирована и напоминает хорошо сделанную пьесу. Природа, точнее, ландшафт с грозой и ливнем, открывает и завершает эту постановку. Драматургия подкрепляется эмоциональной атмосферой, в которую попадают все приехавшие на загородный бал. Музыка и перекрывающие ее раскаты грома, паника среди танцующих сменяются тишиной и умиротворением, которые привносит Лотта, затеявшая игру в счет. Ее чувства выражены в оде Ф. Г. Клопштока, но это произведение только упоминается, а не цитируется, как не приводятся разгово-

¹ Гете И. В. Указ. соч. — С. 61.

² Там же. — С. 10—11.

³ Там же. — С. 13.

ры о литературе. Выбор имен авторов и произведений свидетельствует об определенном настроении и характере героини, которая оценивает литературу с точки зрения ее приближения к реальности. Лотта живет богатой внутренней жизнью, но эту жизнь можно понять через литературу, через описания чужих чувств и страстей.

Размышления Вертера касаются души человека и его будущего. Он наблюдает в людях жажду бродяжничать, делать новые открытия, видеть огромные просторы и вместе с тем внутреннюю тягу «к добровольному ограничению, к тому, чтобы катиться по привычной колее, не оглядываясь по сторонам... Будущее та же даль! Необъятная туманность простерта перед нашей душой: ощущения наши теряются в ней, как и взгляды, и ах! Как же мы жаждем отдать себя целиком, проникнуться блаженством единого, великого, прекрасного чувства. Но, увы, когда мы достигаем цели, когда “там” становится “тут”, все оказывается прежним, и мы снова сознаем свое убожество, свою ограниченность, и душа наша томится по ускользнувшей усладе»¹.

Искусство отходит на второй план. Вертер объясняет это обстоятельство очень точно — его изобразительный дар слаб, он зыбок и туманен перед его духовным взором. Взгляд в самого себя, в глубину своих чувств заставляет Вертера забыть искусство подражания и попробовать понять других, например Альберта.

Альберт — полная противоположность Вертеру, и вместе с тем их объединяет огромная любовь и уважение к Лотте. Однако у них разная степень полноты жизни и чувства. Альберту свойственно говорить прописными истинами — с ним трудно не согласиться. Диалоги двух героев порой представляются монологами, исповедями себе — они говорят на разных языках, мысли и высказывания Вертера кажутся Альберту парадоксальными и неубедительными. Вертер приводит много примеров, доказывающих, что разум не всегда подчиняет себе чувство: когда «свирепствует страсть, разуму тесно в рамках человеческой природы»². Вертер ощущает изменения, происходящие с ним, и пытается объяснить их в понятиях, хорошо ему известных. Любовь к природе наполняла его восторгом и блаженством и превращала окружающее в рай. Теперь она стала источником мучений и, как демон, преследует его всюду. В природе Вертер стал видеть лишь катаклизмы и катастрофы, разрушительная сила сокрыта в ней, и Вертер воспринимает только ее.

Судьба героя складывается из нескольких жизненных этапов, которые имеют свой ритм, тональность и эмоциональную атмосферу. Сначала неторопливая размеренная жизнь в Вальхей-

¹ Гете И. В. Указ. соч. — С. 61.

² Там же. — С. 111.

ме, занятия искусством и общение с природой, которая возвышает его душу и заставляет забыть прошлые переживания и огорчения.

Встреча с непосредственными детьми и крестьянским парнем, влюбленным в свою хозяйку, — это ускорение темпа, но незначительное: характер жизни не изменяется, поскольку Вертер по-прежнему близок к природе и восхищен ее многообразием и могуществом, растворен в ее обаянии и величии.

Знакомство с Лоттой и бал озвучены грозой и сильным ливнем, которые символически передают чувства Вертера, его взволнованность, трагическое предчувствие беды. Темп быстрый и лихорадочный, правда, иногда смягченный литературными диспутами и сценами, в которых чувства получают поэтическое выражение.

Когда герой попадает на государственную службу, темп замедляется, и чувства Вертера как будто успокаиваются, чтобы снова вспыхнуть неистово и внезапно при известии о свадьбе Лотты и Альберта. Государственная служба сравнивается с кукольным театром. О ней говорится в уничижительном тоне — среди чиновников и бюргеров «бурному» гению не место. У него иссушена душа, о чем он сообщает в письме к Лотте. Когда у Вертера назревает конфликт с посланником, герой видит общество состоящим лишь из пустых и мелочных людей, занятых сплетнями и мерзкими пересудами. Так конфликт героя с самим собой перерастает в конфликт с миром. Вертер истолковывает свое положение метафорически. Он перечитывает любимого Гомера, песнь о том, как Улисс был гостем радушного свинопаса.

Однако духовная жизнь Вертера проходит в ускоренном темпе. Посещение родных мест — паломничество в страну знакомую и теперь совсем чужую (там срубили любимые деревья) — увеличивает разлад героя с окружающим миром. Перемены происходят и в самом Вертере. Воспоминания о Лотте дают на какое-то мгновение ощущение счастья, но потом сменяются грустными мыслями. Язык размышлений Вертера — язык Оссиана. «Оссиан вытеснил из моего сердца Гомера, — признается Вертер. — В какой мир вводит меня этот великан! Блуждать по равнине, когда кругом бушует буря и с клубами тумана, при тусклом свете луны, гонит души предков, слушать с гор сквозь рев лесного потока приглушенные стоны духов из темных пещер и горестные сетования девушки над четырьмя замшелыми, поросшими травой камнями, под которыми покоится павший герой, ее возлюбленный!»¹

Книги и природа говорят на языке сердца Вертера, они объясняют то состояние души, которое свойственно ему в данный момент. Последний этап его жизни как бы замедляется. Мелькают в

¹ Гете И. В. Указ. соч. — С. 190.

сознания картины прошлого и настоящего, освещенные чувством к Лотте.

Одна из частей называется «От издателя к читателю». К голосу Вертера, повествовавшего о своих чувствах и состояниях, присоединяется голос постороннего, который пытается рассказать о последних днях жизни героя. Он показывает Вертера как бы извне того мира, в котором он постоянно находился — мира чувств и эмоций, страстей и страданий. «Тоска и досада все глубже укоренились в душе Вертера и, переплетаясь между собой, мало-помалу завладели всем его существом. Душевное равновесие его было окончательно нарушено. Лихорадочное возбуждение потрясло весь его организм и оказывало на него губительное действие, доводя до полного изнеможения, с которым он боролся еще отчаяннее, чем со всеми прежними напастьми. Сердечная тревога подтачивала все прочие духовные его силы: живость, остроту ума; он стал несносен в обществе, несчастье делало его тем несправедливее, чем несчастнее он был»¹.

Нетрудно догадаться, что характер Вертера получает свое дальнейшее развитие и эволюция его убыстряется по мере приближения героя к гибели. Эпизод, в котором так понравившийся Вертеру крестьянин убивает другого из-за ревности, играет роль своеобразного катализатора событий. Издатель использует документы, доказывающие, что Вертер был на стороне убийцы и даже защищал его перед атаманом и Альбертом. Вертер увидел в этом событии намек на собственную судьбу. Состояние Вертера становится трагическим. Издатель показывает читателю несколько писем, в которых отразились страдания и муки несчастного Вертера, целиком поглощенного своей любовью к Лотте. Теперь Вертер понимает свое состояние и пытается соотнести его с состоянием природы. Ночной ландшафт со стремительными потоками и ревом ветра как нельзя лучше соответствует душевному кризису, произошедшему в душе Вертера. Символически это эмоциональное состояние передано через поразительную по своему драматизму мизансцену. Вертер стоит над утесом и думает о том, как сбросить с него в пропасть все свои муки и страдания. Он произносит странную фразу: «Я не мог сдвинуться с места, не мог покончить разом со всеми муками! Я чувствую, срок мой еще не вышел»².

Герой начинает бояться себя, но принимает решение покинуть мир. Прощальное письмо к другу свидетельствует о его решении. Обычный диалог обогащается за счет чтения Оссиана в переводе Вертера. Лотте и Вертеру опять в который раз не хватает слов, чтобы передать свои чувства. Чужие страсти переполняют их, и

¹ Гете И. В. Указ. соч. — С. 217.

² Там же. — С. 230.

они воспринимают их как выражение собственных. Поэтический язык помогает понять жизнь и человеческие страдания.

Роль издателя в романе весьма своеобразна. Он появляется в тот момент, когда герой не может адекватно реагировать на окружающее и не видит себя. Издатель становится участником трагических событий: он находит письма и записки, оставленные Вертером, он вступает в диалог с читателем и пытается найти причины всего происходящего не только с Вертером, но и с Лоттой и Альбертом. Трагедия касается всех действующих лиц. Страдания Вертера содержат удивительную энергию разрушения и нарушения равновесия в отношениях между людьми. Страдают и Лотта, и Альберт. Правда, последний обладает выдержкой и терпением, уверенностью и убежденностью в своей правоте. Альберт, несмотря на свое благоразумие и терпение, предостерегает Лотту от последствий пагубной страсти. Издатель объясняет то, чего не мог понять Вертер и не мог видеть Вертер, поскольку он видел все через любовь к Лотте. Духовная близость героев тоже должна была быть прокомментирована посторонним лицом, и таким посторонним комментатором явился издатель. Духовная драма Вертера — в его бурной и непреодолимой страсти, в его натуре, не склонной к компромиссам и сделкам с собственной совестью. Он честен и прям, простодушен и наивен, бескорыстен и неумолим, но он вносит дисгармонию в семейство, казавшееся таким счастливым.

Последняя книга, которую он читает накануне самоубийства — «Эмилия Галотти» Г. Э. Лессинга. Смятенность чувств и крайнее возбуждение проявляются в последнем поступке Вертера, когда он нарушает слово, данное Лотте, и приходит раньше сочельника. Бурная любовная сцена окончательно укрепляет героя в его решении — он не может и не должен больше жить и искушать себя.

Вертер, несомненно, открывает галерею романтических героев — бесприютных скитальцев Рене и Гарольда, бегущих от самих себя и не достигающих цели. Но он, пожалуй, единственный, кто объясняет свое состояние и чувства, апеллируя к литературе и заимствуя из нее наиболее яркие и емкие метафоры и символы, расшифровывающие мельчайшие нюансы в его поведении. Общение с природой в конце концов убивает в нем художника, поскольку он сначала чувствует, а потом уже понимает и думает. Он отходит от подражания и от естества, а приходит к необходимости познать душу и духовный мир свой и человека, близкого ему, но недоступного. По существу, И. В. Гете атомизирует, обнажает фактуру страсти, выделяет разные ее этапы, что потом блистательно сделает Стендаль в своем трактате «О любви».

Конец «Вертера» удивительно созвучен «Человеку чувства» Г. Маккензи и обобщает тот же самый эмоциональный опыт, в котором нравственное чувство поглощает и любовь, и душевный

покой, и духовную близость. Поразительное сходство героев связано с развитием сентиментализма в германских странах, менее скованных правилами нормативной поэтики, чем романские страны. Отличие заключается в том, что герой Г. Маккензи впервые попробовал расширить свой индивидуальный эмоциональный опыт за счет растворения в общественном, коллективном опыте, но это привело его к гибели.

Эстетика Иоганна Готфрида Гердера

Еще в 1959 г. В. М. Жирмунский отмечал, что «значение Гердера для развития европейской исторической, в частности историко-литературной, мысли XIX века до сих пор оценено недостаточно»¹. Это справедливо и сейчас, потому что И. Г. Гердер в просветительской идеологии и культуре сыграл роль возмутителя спокойствия, и его можно по праву считать пионером в разработке многих теорий, особенно теорий языка, искусства, поэзии, национального характера. От него ведут начало сравнительное искусствознание и литературоведение.

И. Г. Гердер (1744—1803) родился в семье сельского учителя, причетника лютеранской церкви в Восточной Пруссии. Получив должность надзирателя в школе в Кенигсберге, он поступил в университет на богословский факультет. И. Г. Гердер интересовался главным образом философией и литературой, слушал лекции И. Канта, подружился с философом И. Г. Гаманном. Английская эмпирическая философия, которой увлекался И. Кант, была близка и И. Г. Гердеру — в ней он видел известную оппозицию рационализму Г. В. Лейбница и Х. Вольфа. Но философия и эстетика И. Г. Гердера формировались под сильным влиянием Ж. Ж. Руссо. В руссоизме его привлекали сентиментальная идеализация простоты патриархальных нравов и критика рассудочной цивилизации, культ чувства, демократические симпатии.

После окончания Кенигсбергского университета И. Г. Гердер был пастором и учителем в Риге в течение пяти лет — с 1764 по 1769 г. Здесь И. Г. Гердер смог познакомиться с положением латышского и эстонского населения Прибалтики и почувствовал специфику жизни в городе, сохранявшем остатки самоуправления и политической независимости, присущие старым ганзейским городам. В это время И. Г. Гердер заинтересовался историей России и личностью Петра I.

Две стороны деятельности И. Г. Гердера — пасторская миссия и учительство — поразительно сочетались в его таланте просвети-

¹ Жирмунский В. М. Вступительная статья к «Избранным сочинениям» Гердера. — М., 1959. — С. XII.

теля и наставника, что сказалось в его умении собирать вокруг себя не менее талантливых учеников и последователей, среди которых, несомненно, первое место принадлежало И. В. Гете. Первые литературно-критические работы И. Г. Гердера «Фрагменты о новой немецкой литературе» (1767—1768), «Критические леса» (1769) подтвердили его своеобразную позицию в философии и эстетике немецкого Просвещения и зарождающегося предромантизма.

Путешествие за границу из Риги в Нант (1769), посещение Греции, Франции, Голландии и Бельгии — очень важный этап в жизни и творческой биографии И. Г. Гердера. Это было серьезное вхождение в большую жизнь после академической и замкнутой атмосферы ученичества и службы. В путешествии складывается мировоззрение «бурного» гения, молодого штурмера, который, увидев Париж, понял, что всегда существовали две культуры — культура верхушки и народная, и что зачастую «верхушечная» культура долго сохраняет подражательность, в то время как народная питается чувством и непосредственностью видения. Руссоизм помогает И. Г. Гердеру углубить представление о старых патриархальных цивилизациях, критиковать сословность в культуре. Другое очень важное открытие, сделанное И. Г. Гердером во время странствий, заключалось в признании им самобытности и своеобразия национальной культуры, развивавшейся в определенных условиях. Новые идеи, подкрепленные увиденными национальными пейзажами, будут способствовать пересмотру отношений современной культуры с античной, что немаловажно для предромантизма.

В 1770 г. в Страсбурге И. Г. Гердер познакомился со студентом Страсбургского университета И. В. Гете. Эта встреча сыграла огромную роль в формировании новых отношений И. В. Гете с У. Шекспиром и «Песнями Оссиана», в его переоценке Библии.

Штурмерские идеи формировались в 1770-х гг. под воздействием И. Г. Гердера и И. В. Гете. Сборник «О немецком характере и искусстве» (1773), в котором были напечатаны статьи И. Г. Гердера, И. В. Гете и Ю. Мезера, свидетельствовал о зарождении интереса к национальной культуре и литературе, национальному характеру и истории.

В 1771—1776 гг. И. Г. Гердер состоял на службе в Бюккебурге в качестве придворного пастора в резиденции одного из многочисленных князей раздробленной Германии. Он опять оказался в замкнутой атмосфере крошечного городка. Это период смятенности и душевного дискомфорта, но вместе с тем и счастливая пора в его жизни. Он женится на Каролине Флаксланд, образованной девушке, восторженной его поклоннице. После смерти И. Г. Гердера она взяла на себя труд отредактировать собрание его сочинений и стала автором первой биографии писателя.

В 1776 г. благодаря содействию И. В. Гете И. Г. Гердер получает должность суперинтенданта Веймарского герцогства и до конца жизни остается в Веймаре.

1780-е гг. ознаменовались для И. Г. Гердера изучением Б. Спинозы и осознанием философской концепции тождества бытия и Бога, серьезными занятиями естественными науками и выработкой идеи воспитания гуманистической личности. Написанные в 1799—1800 гг. философские работы И. Г. Гердера «Метакритика» и «Каллигона» направлены против философской системы И. Канта, в частности идей, изложенных в «Критике чистого разума» (1781) и «Критике способности суждения» (1790).

Разногласия И. Г. Гердера с веймарскими классицистами определялись не только его позицией по отношению к И. Канту, но и его пропагандой скандинавской мифологии как наиболее близкой германским народам. Кроме того, И. Г. Гердер отстаивал в своих воззрениях мораль как своеобразный показатель исторического развития нации, одним из первых придя к историческому пониманию искусства.

В 1760-х гг. И. Г. Гердер выступает в своих критических произведениях продолжателем Г. Э. Лессинга, хотя делает ряд критических замечаний и поправок к «Лаокоону». «Фрагменты о новой немецкой литературе» (1767—1768) полемически направлены против «Литературных писем» Лессинга, а «Критические леса» (1769) — это своеобразный диалог с «Лаокооном».

Продолжая и развивая мысль Г. Э. Лессинга о разграничении живописи и поэзии, И. Г. Гердер акцентирует внимание на силе слова и энергии как свойствах поэзии, воздействующих на «низшие душевные способности» — чувство и воображение. Последнему придавали особое значение в период предромантизма английские сентиментальные поэты и поэты «кладбищенской школы». И. Г. Гердер различает идеалы красоты, существовавшие для античных и эпических поэтов (Оссиана, Д. Мильтона, Ф. Г. Клопштока). Для античных авторов идеал красоты неизменен. Для эпических авторов он историчен. И. Г. Гердер обосновал зависимость литературы от естественной и социальной среды, специфических условий данного исторического периода. Динамика и сила чувства противопоставляется описательной поэзии, построенной на основе эстетики рационализма. Наибольший интерес представляет для нас толкование в трудах И. Г. Гердера понятий художественного вкуса и развития человеческой души. Для него понятие идеала универсально и одновременно исторично. Оно тесно связано с понятием вкуса, который меняется в зависимости от времени и от обычаев народа. И. Г. Гердер отличает вкус первобытных народов и цивилизованных, вкус народов Севера и Востока. Воспитание, профессиональная деятельность и общественная среда также углубляют эти различия вкусов.

Изначально эстетическая система И. Г. Гердера строилась на достижениях английских эмпириков-сенсуалистов. В основе ее — ощущения. Зрение рационально, оно холодно и поверхностно. Слух и осязание стоят ближе к вещам и предметам. Особенно интересно представление И. Г. Гердера о скульптуре как искусстве осязания, без которого невозможно полностью оценить греческие шедевры.

Во «Фрагментах о новой немецкой литературе» И. Г. Гердер выдвигает очень важную концепцию языка, которая помогает ему не только раскрыть сущность и происхождение поэзии, но и понять механизм литературного творчества. Язык является формой человеческой мысли, зависимой от нравов и мышления разных народов, следовательно, это историческая категория, определяющая границы человеческого мышления. Предромантический характер логики мышления И. Г. Гердера выражается в постановке вопроса об основных ступенях развития языка — языка первобытных и цивилизованных народов. Первый отличается эмоциональностью, чувственной конкретностью, образностью и певучестью. Второй — это язык прозы, которому свойственны обилие абстрактных понятий, правильный синтаксис, логика изложения. Книжный язык становится предметом особой критики И. Г. Гердера. Он больше всего осуждает современный французский язык, что также свидетельствует о критике им классицистических позиций, особенно сильных во Франции.

Именно И. Г. Гердер, обратившись к истории языка, утверждал необходимость относиться к языку не просто как к системе знаков, отражающих абстрактные понятия, но обратить внимание на эмоциональность слова, что импонировало поэтам «Бури и натиска». В 1770—1772 гг. он написал трактат «О происхождении языка», где связал развитие языка с эволюцией мышления «как продукта душевных способностей человека»¹. Это важное открытие И. Г. Гердера стало основой философии языка не только немецких ученых В. Гумбольдта и Я. Гримма, но и русского ученого А. А. Потебни.

Рассматривая современную немецкую поэзию, И. Г. Гердер верно указывает на ее подражательный характер и отмечает невозможность подражать чужим иностранным образцам, поскольку любая литература развивается в определенных исторических условиях, свойственных тому или иному народу.

Критические произведения И. Г. Гердера 1770-х гг. явились подготовкой к сборнику «Народные песни» (1778—1779; вторая редакция сборника «Старинные народные песни»). Он рассматривает жанровое многообразие поэтических произведений разных народов: поэзию древних скальдов, испанские романсы, латышские,

¹ Жирмунский В. М. Указ. соч. — С. XXIV.

украинские песни и другие поэтические жанры, которые раньше не привлекали внимания ученых. Особое место в воззрениях И. Г. Гердера занимает интерпретация Библии, ее образности и творчества немецких подражателей. Вслед за англичанином Р. Лотом И. Г. Гердер исследует Библию как высокохудожественное произведение, а Ветхий Завет — как национальную еврейскую поэзию, созданную патриархальным народом.

Оценивая во «Фрагментах...» античную поэзию, И. Г. Гердер полагает, что античная культура не должна считаться универсальным образцом для подражания. К этому времени подобная точка зрения появляется в предромантической литературе Англии и Франции. Главное для И. Г. Гердера — национальное своеобразие литературы, к которому нужно подходить с позиций создавшего ее народа. Здесь кроется самое важное достижение гердеровской эстетики. В диалоге с Винкельманом он, нисколько не умаляя его заслуг, тем не менее высказывает мнение, что у греков были великие предшественники — восточные культуры, среди которых наиболее значительны египетская и вавилонская. И. Г. Гердер также настаивает на непрерывности истории цивилизации. Латинскую литературу он не только рассматривает как достижение мировой культуры, но и видит в ней сильный фактор в замораживании национальной литературы, видимо, потому что латинский язык, на котором изучали классику, был к тому времени уже мертвым языком. Его вытеснил энергичный национальный язык, в котором не было искусственности, как в латыни — языке образованного элитарного слоя общества, несколько изолированного от остальных людей.

В сборнике «О немецком характере и искусстве» (1773) была помещена статья И. Г. Гердера «Извлечения из переписки об Оссиане и песнях древних народов». «Северный Гомер» был переведен на немецкий язык М. Дэнисом в 1768 г. Для И. Г. Гердера — это произведение народного творчества, исполненное необыкновенной силы, непосредственности и искренних чувств. Оно свидетельствует о том, что поэтический дар существовал у северных народов не в меньшей степени, чем у романских. С «Песнями Оссиана» И. Г. Гердер сравнивает английские баллады, немецкие народные песни, песни различных северных народов. Разговор о «Песнях Оссиана» — лишь предлог, чтобы в сравнительно-историческом ключе поднять вопрос о происхождении народных песен, их ритмической и мелодической основе и специфике национального колорита. В самом предпочтении И. Г. Гердера подлинной народной поэзии намечается переход от рационализма к чувству и воображению, что было характерно для предромантического искусства. Сравнительно-исторический метод позволил И. Г. Гердеру сопоставить средневековую английскую и немецкую поэзию (статья «О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии», 1777).

Природное, естественное, будучи признаком народности и патриархальности искусства, кроме того, является важным качеством, которое помогает общечеловеческому утвердиться в сознании народов. Народная поэзия предполагает наличие нескольких вариантов произведения, потому что песни исполнялись разными певцами и в разных местах. Народная песня как понятие толкуется И. Г. Гердером довольно широко. Он имеет в виду песни и первобытных народов, и современных дикарей, и те фольклорные песни, которые наряду с первобытными сохраняют свою искренность и простоту, эмоциональность и внутреннюю энергию. Теория собирания народных песен сложилась у И. Г. Гердера под впечатлением концепции Гомера как народного сказителя патриархального общества.

В 1773 г. была издана первая редакция составленного И. Г. Гердером сборника «Старинные народные песни». Часть английских баллад была заимствована им из сборника «Памятники старинной английской поэзии» Т. Перси. Братья Т. и Д. Уортоны первые в период предромантизма сделали попытку написать историю европейской поэзии, считая колыбелью и источником ее поэзию провансальских трубадуров. Влияние предромантизма сказалось в интересе И. Г. Гердера к книге Д. Малле «Введение в историю Дании» (1755), открывшей ему памятники древней северной поэзии. В первой редакции были также поэтические фрагменты из пьес У. Шекспира, немецкие песни и баллады, прибалтийские песни (латышские, литовские и эстонские), лапландские, эскимосские и древнеисландские песни. Вторая редакция была более полной, она вышла в 1778—1779 гг. под названием «Народные песни», а после смерти И. Г. Гердера сборник получил название «Голоса народов в песнях». Переводы в большинстве своем выполнены самим И. Г. Гердером. Главное достоинство книги не просто в представлении неизвестных песен, но в знакомстве с бытом и обычаями, пословицами и поговорками, стилем исполнения песен разных народов. И. Г. Гердер представил на суд своих соотечественников и славянские песни (эпические песни южных славян в переводе де Фортиса). Из немецких песен особо можно выделить произведения старинных поэтов XVII в. Большое влияние оказали «Народные песни» И. Г. Гердера на И. В. Гете и Г. А. Бюргера. Последний советовал немецким поэтам отказаться от ученой поэзии и вернуться к песням и балладам. Балладу Г. А. Бюргера «Ленора» переводил В. Скотт.

Романтики А. фон Арним и К. фон Brentано продолжили работу по собиранию немецких народных песен, начатую И. Г. Гердером, издав в 1805—1807 гг. «Волшебный рог мальчика». «Шакунталу» Калидасы перевел в 1791 г. Г. Форстер. В 1802—1803 гг. И. Г. Гердер открыл Восток для немецкой литературы. В частности, он издал цикл староиспанских романсов о Сиде. В 1791 г. он

издал антологию «Из восточных стихотворений». В том же году вышла «Греческая антология». Арабских и персидских поэтов переводил Ф. Рюккерт.

В период предромантизма в Германии зарождается интерес к кумирам прошлого, по своему пафосу и характеру соответствующим движению «Бури и натиска». Первым среди иностранных авторитетов был У. Шекспир, и глубина интереса к этому драматургу свидетельствовала о кардинальности происходящих в общественном и индивидуальном сознании перемен.

И. Г. Гердер дал блистательную характеристику Шекспиру, рассказав своим соотечественникам об истории драмы. Синтез различных элементов в драматургии У. Шекспира он объяснил национальными признаками: «До Шекспира не было хора; но были государственные действия и кукольный театр; и вот из них-то, из этой плохой глины он вылепил изумительное создание, которое мы видим перед собой, которое живет и дышит! Перед ним был характер его народа и его родины, тоже лишенный простоты, сложное сочетание разных сословий, убеждений, народов, разных образов жизни, различной речи — бесполезно было бы сожалеть о прошлом; и вот он создал одно великолепное целое из всех этих людей и сословий, народов и наречий, королей и шутов, шутов и королей. Перед ним была история, фабула, действие — и дух их тоже был не прост; и Шекспир взял историю такой, какой она предстала перед ним, и силой своего творческого гения соединил самые различные вещи в одно чудесное целое, которое мы могли бы назвать если не действием в греческом смысле слова, то действием, как это называли в Средние века, или же на языке Нового времени, происшествием (evenement), великим событием»¹.

Говоря о генезисе греческой драмы, И. Г. Гердер совершенно верно определил характер ее взаимоотношений с природой. Он полагал, что «искусственный характер их (греков) правил совсем не был искусством — он был самой природой!»². Но и у Шекспира философ отметил то же самое качество — он никому не подражает, а следует природе. Отметим, кстати, что И. Г. Гердер, вероятно, одним из первых предугадал развитие категории традиции, что потом сказалось на трактовке традиции у Т. С. Элиота. В этом его величайшая заслуга. Но не менее важное открытие делает он, анализируя пьесы У. Шекспира: «Величайшее мастерство Шекспира в том, что он всегда был слугой природы и ничем более. Когда он обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени! Из всех возможных мест и эпох каждый раз,

¹ Гердер И. Г. Шекспир // Избр. соч. — М., 1959. — С. 12.

² Там же. — С. 5.

как будто повинуюсь железному закону необходимости, выступает именно такое время и место, которое наиболее сильным и идеальным образом отвечает чувству, наполняющему действие, именно такие обстоятельства, которые при всей своей смелости и необычности более всего способны поддержать иллюзию истинности, и именно при смене времени и места, которой он так свободно распоряжается, поэт громче всех возглашает: “Это не поэт! Это творец! Это история вселенной!”¹.

Точка зрения И. Г. Гердера на У. Шекспира была подготовлена предромантической английской критикой, особенно Э. Юнгом. Идеи английского предромантизма активно воспринимались в Германии благодаря И. Г. Гаманну и Г. В. Герстенбергу. Герстенберг в своем «Опыте о произведениях Шекспира и его гении» высказал суждение, которое потом будет звучать в статье И. Г. Гердера о У. Шекспире. Шекспир — оригинальный гений, он следует природе, а не правилам, судить его нужно не по греческому образцу, а по тому, как его произведения соотносятся с национальной спецификой, характером, временем, историей, обществом. По образцу У. Шекспира написан «Гец фон Берлихинген» И. В. Гете. И. Г. Гердер критикует современную французскую драму за подражательность и следование образцам греческой трагедии, тогда как она создана в иных исторических условиях и, следовательно, должна воспринимать готовые сюжеты иначе, чем это было в прошлом.

Свободное перемещение героев из одного места действия в другое характерно для штурмерской драмы. Отдавая должное открытиям У. Шекспира, исходя из такого качества шекспировской драматургии, как наполнение действия чувством, И. Г. Гердер намечает пути развития немецкой литературы. Развитие чувствительности в немецком сентиментализме — прямой результат своеобразного прочтения У. Шекспира в духе нового времени, чужой страны.

И. Г. Гердером владела идея создания истории человечества, всемирной истории с учетом национального своеобразия каждого описываемого народа. Морализаторская тенденция у И. Г. Гердера очень заметна. Он осуждает порабощение европейцами патриархальных народов и уничтожение их самобытной культуры, высказывает пессимизм в отношении современной бумажной цивилизации. Он опирается на достижения современной науки, когда пишет о развитии человечества. Природные условия для философа становятся определяющим фактором различий в культуре и истории. И. Г. Гердер выстраивает систему взаимоотношений различных этапов в развитии человеческой цивилизации и считает каждое звено необходимым в общей цепи эво-

¹ Гердер И. Г. Указ. соч. — С. 15.

люции. Одним из первых философов-просветителей он выступил против европоцентризма, полагая, что нельзя учитывать только достижения европейской цивилизации.

Эстетика Фридриха Шиллера и предромантическая концепция поэзии

Тенденции в философии, эстетике и литературе, наметившиеся в 1770—1780-х гг., были тесно связаны с подготовкой и проведением Французской революции, которая обозначила новую ступень в европейском сознании. Отличительной особенностью предреволюционных десятилетий было то, что в них накапливались силы, которые не всегда получали возможность проявить себя достаточно полно и отчетливо. Прежде всего это касалось развития чувствительности, которое по-разному происходило в различных странах Европы. Кроме того, активно пропагандировался культ индивида, который не был гражданином отдельно взятой страны, членом семьи или определенного класса, но существовал в прямом контакте с целым миром.

Ф. Шиллер описывает вышеперечисленные особенности в своих философских сочинениях этого периода. В работе «О возвышенном» он различает чувство красоты и чувство возвышенного: «Природа даровала нам двух гениев в качестве спутников жизни. Один, общительный и милый, сокращает нам своею веселою игрою трудный путь, делает для нас легкими оковы необходимости и ведет нас радостно и шутливо до опасных мест, в которых мы действуем, как чистый дух и должны сложить с себя все телесное, т. е. до области познания истины и осуществления долга. Здесь он покидает нас, ибо его область — один лишь чувственный мир, за пределы которого его земные крылья не могут перенести его. Но вот приближается другой гений, серьезный и молчаливый, сильной рукою переносит он нас через головокружительную бездну. В первом из этих двух гениев мы узнаем чувство красоты, во втором — чувство возвышенного»¹.

Красота у Ф. Шиллера есть выражение свободы, но той свободы, которая не возвышается над природой, а наоборот, органично связана с ней. Комментируя свои суждения об отличии красивого и возвышенного, Ф. Шиллер полагает, что человек ощущает себя свободным в красоте, ибо чувственные побуждения не противоречат закону разума. Но человек ощущает свободу и в возвышенном, ибо чувственные побуждения не подчиняются никаким законам, кроме своих собственных.

¹ Шиллер Ф. О возвышенном // Статьи по эстетике: В 7 т. — М., 1950. — Т. 6. — С. 512.

Чувство возвышенного по своему характеру смешанное, оно соединяет ужас с радостью, страдание с восторгом, но в духовном плане оно предпочтительнее всякого наслаждения: «Возвышенный предмет бывает двоякого рода. Или мы его относим к нашей силе восприятия и оказываемся не в состоянии создать себе его картину или понятие о нем, или же мы относим его к нашей жизненной силе и рассматриваем его как силу, по сравнению с которой наша сила обращается в ничто»¹.

В красоте разум и чувство согласованы, в возвышенном они не сочетаются, и именно это противоречие двух начал — разума и чувства — создает особую прелесть, производящую на нас сильное впечатление. Физическое и моральное начала здесь разделены. Ф. Шиллер сравнивает это разделение с разложением белого цвета на цвета спектра.

Нарушение гармонии человека с миром приводит к разрушению границ морали и духовности, усиливает его отчужденность и страдание. В начале пьесы «Разбойники» Карл Моор посылает письмо своему отцу, но оно попадает в руки его злобного и завистливого брата Франца, который, по всей вероятности, списан с Эдмунда из шекспировского «Короля Лира».

Семейные узы порваны, а вместе с ними распадаются естественные человеческие чувства — привязанность, благодарность, преданность. Моор осознает, что в естественных взаимосвязях ему места нет, и поэтому апеллирует к сверхъестественному миру, считая себя падшим ангелом, которому дозволено все. Осуждая гнусных фарисеев, он будет не доискиваться правды, а добиваться ее, но добиваться не словом, а делом. Его ремеслом становится месть.

Разбойники говорят о своей миссии в чисто штюрмерских понятиях. Они воображают себя таинственным властным инструментом силы, которая больше человеческого общества и человеческого закона. Они идут даже дальше в своих рассуждениях и называют себя достойным орудием в руках Провидения. Показательно, что Моор считает Робина Гуда лишь сказкой для детского воображения. Он действует исключительно из чувства мести за свое достоинство.

Карл Моор больше всего рассчитывает на самого себя, но вместе с тем он чувствует себя зависимым от своих подчиненных. Парадокс его поведения заключается в том, что, бунтуя, он не ставит целью провозгласить свою независимость от каких-либо человеческих связей, но стремится найти способ вернуть отца. Он своего рода блудный сын, желающий вернуться к отцу и получить у него прощение. В четвертом акте он именно так эмоционально формулирует свое желание. В одной из отредактированных версий

¹ Шиллер Ф. Указ. соч. — С. 512.

пьесы, предназначавшихся для постановки, Ф. Шиллер думал о том, чтобы дать пьесе название «Блудный сын».

Однако отношения отца и сына имеют еще и параллельный уровень. Карл является отцом для своих разбойников, он добился авторитета в мире, где существуют иные законы и взаимоотношения. Даже при своем бунтарском настрое Карл понимает, что из его поступков не вытекают никакие естественные следствия. Он считает, что закон никогда не создавал великих людей, а вот свобода порождает колоссов и экстремалов. К сожалению, это не то, чего хочет Карл. Маленькое сообщество разбойников, которое он вокруг себя создал, запрещает ему создать новую семью, женившись на Амалии. Карл вынужден использовать свою свободу как экстремал, убивая Амалию и сдавшись властям. В результате зрителю трудно вывести из пьесы определенную мораль.

Существует два различных варианта последней сцены «Разбойников». В оригинальной печатной версии пьесы убийство Амалии представляется как исключительное («Он заплатил свой долг сполна», — признает один из разбойников). Первая реакция разбойников на предложение Карла сдаться враждебная: «Он безумен, его нужно заковать в цепи». Вторая, окончательная реакция тоже враждебная, но выражает дистанцированность от его действий и поступков: «Пускай идет. Он хочет положить свою жизнь за тщеславное восхищение им».

В любом случае альтернативная версия в высшей степени сентиментальна. Доказывает ли Карл свою преданность делу разбойников или действует по их же правилам — так или иначе индивид возвращается в то сообщество, в котором он был лидером. Драма сентиментальная, или чувствительная, должна была пробудить у зрителя стремление к справедливости и восстановлению естественных, а не искусственных связей. Жест трагического отчаяния, на который идет Карл, символичен — он остается цельной личностью.

В просветительской традиции восприятие выстраивает мост между субъектом и объективным миром. Для писателей-сентименталистов эти мосты становятся тропинками к универсуму, поскольку восприятие стремится возвыситься до того, что Ф. Шиллер называл «пониманием всей природы». Просветители верили, что конец восприятия заключен в знании, полном понимании субъектом законов и явлений природы. В сентиментализме знание раскрывает свое эротическое измерение по мере того, как субъект продвигается к постижению целого мира: «Если бы каждый индивид любил всех людей, тогда он бы обладал всем миром. Единство создания впитывается личностью»¹. У истоков такого философствования Ф. Шиллера стоят Г. В. Лейбниц и интуитивист

¹ Brown M. Preromanticism. — Stanford; California, 1991. — P. 110.

Д. Беркли. Если барьеры между субъектом и объектом разрушены, то результат может обернуться неозмпиристическим поглощением субъекта в океане реальности. Ф. Шиллер обозначает это следующим образом: «Мы сами становимся воспринимающим объектом»¹. Подобное развитие чувствительности свидетельствует о том, что в отношениях между субъектом и объектом просветители не смогли до конца разобраться.

Разбойник, кажется, судьбой предназначен для того, чтобы быть кульминационной фигурой в сфере чувствительности. Человек чувства живет в пограничном мире — на границе между собой и другим, субъектом и объектом, печалью и радостью, и его свобода вызывает к строгому закону как своеобразной тени, которая его преследует. Карл Моор завладел европейским воображением, что явилось знаменем времени. Показательно то, что Ф. Джеймсон, современный критик и философ, написал о шиллеровских «Письмах об эстетическом воспитании человечества»: «Глубокая оригинальность Шиллера, которая оставит след в истории философии от Гегеля до Фрейда, состоит в том, что он перенес понятие разделения труда, экономической специализации из социальных классов на функционирование сознания, которое предполагает превосходство одной ментальной функции над другими, духовное перерождение, являющееся точным эквивалентом экономического отчуждения во внешнем мире»². В этом заключается значительное проникновение в глубь романтической психологии.

Разработка темы разбойников в предромантическую эпоху отличается от реализации этой темы во времена Робина Гуда, когда духовные силы пребывали в гармонии с полностью интегрированным обществом. Не может быть отчуждения, если не существует первоначальной формы человеческих взаимосвязей, которая может стать объектом разрушения. Нельзя все списывать на Просвещение или романтизм. Даже в Просвещении оставалось много нерешенных вопросов в интеллектуальной и духовной сфере, и не следует однозначно утверждать, что все темные иррациональные моменты были освещены рациональным блеском Просвещения.

Не случайно в авторецензии на «Разбойников» Ф. Шиллер писал: «Ужаснейшее из его (Моора. — *Н. С.*) преступлений — следствие не столько дурных его страстей, сколько нарушения равновесия хороших. Предавая гибели целый город, он с громадным энтузиазмом отдается спасению Роллера; так как он сильно привязан к любимой девушке, чтобы найти в себе силу расстаться с ней, он убивает ее; так как он слишком благороден в помышле-

¹ Шиллер Ф. Указ. соч. — С. 510.

² Brown M. Op. cit. — P. 112.

ниях, чтобы быть рабом людей, он становится их губителем; всякая низменная страсть чужда ему, личное ожесточение против сурового отца вырастает в бешеную ненависть ко всему роду человеческому»¹. Карл неукротим в своих чувствах. Он чрезвычайно эмоционально выражает свои мысли, используя метафоры и гиперболы в своих тирадах. Он понимает весь ужас преступлений, которые творят разбойники. Своему сподвижнику Карл говорит: «Брось этот страшный союз! Узнай глубину бездны, прежде чем прыгнуть в нее. Послушай меня! Меня — и беги отсюда поскорей»². Не случайно Карл сравнивается с метеором или с исчезающим солнцем. Он весь энергия и мщение.

Франц противопоставлен ему нерешительностью, слабостью. Франц пытается объяснить свое поведение воспитанием и чрезмерно развитым воображением, чему в немалой степени способствовали няньки и мамки. Ф. Шиллер усложняет характер Франца развернутыми ремарками, показывающими ход его мыслей и специфику поступков. Он сопровождает свои рассуждения важным замечанием: неспособность Франца к решительным действиям — это трусость или содрогание возвращающейся человечности. Автор «Разбойников» предлагает зрителя самому разобраться в характере Франца.

Наибольший интерес представляют размышления Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795—1796). Главным здесь является тезис о взаимоотношениях античной и современной культур с природой. У греков не было сентиментального вкуса, столь характерного для Нового времени. Это связано с тем, что в своей любви к вещи они не делали разницы между естественными и искусственно созданными человеком предметами. Природа близка и понятна им, но их не занимает моральное чувство: «У греков культура не выродилась настолько, чтобы отвернуться от природы».

Природа как бы лишилась человеческого существа, и только за его пределами в неодоушевленном мире человек встречается с ней, жаждая правды и простоты. С природой утрачен естественный контакт, и именно противоестественность наших отношений, быта и нравов заставляет нас искать правду и простоту, ибо неистребимая потребность в них заложена в сердце каждого человеческого существа. В физическом мире человек может получить удовлетворение своего желания, но в духовном мире этого не происходит. Чувство, возвращающее нас к природе, имеет несколько эгегический оттенок, поскольку оно напоминает исчезнувшую пору детства. «Наше детство, — пишет Ф. Шиллер, — есть единствен-

¹ Шиллер Ф. Авторецензия на «Разбойников» // Статьи по эстетике: В 7 т. — Т. 6. — С. 542.

² Там же.

ный остаток неизуродованной природы, встречаемый нами в цивилизованном человечестве, потому неудивительно, что каждый след природы вне нас ведет нас к нашему детству»¹.

Наивное и сентиментальное характеризуют разные типы культуры и разные типы взаимоотношений с природой. Это важно для предромантизма, который, с одной стороны, осудил копирование древних и приветствовал национальное и уникальное, а с другой — призвал к следованию природе. Элегические настроения были неизбежны: они были тесно связаны с эволюцией культуры и морали, вскрывали подвижность и противоречивость человеческого сознания и чувства, обогащали чувствительность и способствовали наиболее полному постижению того, что лежит за границами сознания.

¹ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Статьи по эстетике: В 7 т. — Т. 6. — С. 428.

Своеобразие исторического развития Америки

Америка развивалась отлично от Европы. Это была страна, которая за короткий срок добилась невероятных экономических успехов, страна безграничных возможностей, где вновь прибывший европеец ощущал себя жителем другой планеты. Аборигены в Америке — индейцы, имевшие богатую многовековую историю и культуру, — были оттеснены мощной волной завоевателей из разных стран Европы, которые пытались их поработить и уничтожить их национальные традиции. Освоение огромного пространства неиспользованных необработанных земель и огромные богатства были мощным резервом для быстрого обогащения. Граница между освоенными и неосвоенными землями создавала ситуацию соположения двух образов жизни, двух типов характеров. Романтика неисследованных территорий культивировала мужество, отвагу, авантюрный дух и напористость, уничтожала склонность к самоанализу и смятенности духа, раздвоенность души. Гордость и самолюбование, уверенность в том, что Америка все может, не способствовали возникновению предромантических тенденций, не говоря уже о сентиментальности и меланхолии, к которым были склонны многие европейские народы.

Пуританство внесло моральные коррективы в нравственные устои американской нации, которая формировалась в период Войны за независимость, укрепившей американцев в вере в свои силы и светлое будущее. Произведения Н. Эмеса («Мысли о прошлом, настоящем и будущем государстве Северной Америки» («Астрономический дневник», 1758), Ф. Френо и Х. Г. Брэкенриджа («Восходящая слава Америки», 1772) свидетельствовали о безоблачном будущем американской нации, которой суждено стать оплотом демократии и силы во всем мире. Эта пропагандистская идея до сих пор имеет место быть и способствует установлению однополярного мира. Но именно в XVIII в. такие идеи были впервые озвучены и распространены среди народа, они легли в основу национальной идеи. Особенно интересно отметить тот факт, что сами европейцы смогли первыми взглянуть на Америку извне и оценить ее возможности как уникальные и многообещающие.

Сент Джон Кревкер и его видение культурной эволюции. Американскость глазами европейца

Французский интеллектуал С.Д. Кревкер (1735—1818) в 1750 г. эмигрировал в Англию, а затем в Канаду. В 1755 г. он служил во французской армии в качестве картографа. Когда войны с французами и индейцами были в полном разгаре, С.Ж. Кревкер покинул Канаду и в 1759 г. перебрался в Нью-Йорк. Работая в Новой Англии, он обосновался в графстве около Нью-Йорка и женился. В течение девяти лет С.Ж. Кревкер занимался фермерской деятельностью и написал «Письма от американского фермера» (1782). Во время революции он покинул нью-йоркский дом, был обвинен в шпионаже и в 1780 г. вынужден был отплыть в Англию, оставив рукопись «Писем» у издателя.

После войны за независимость С.Ж. Кревкер вернулся в Нью-Йорк в качестве французского консула и узнал о смерти жены. Он взял трех своих детей во Францию и с 1790 г. прожил оставшуюся жизнь на родине.

В третьей главе своих «Писем» С.Ж. Кревкер пытался объяснить развитие американского общества, а потом и развитие цивилизации. Он хотел сопоставить просветительские теории происхождения общества и эволюции человека с реальностями Америки. С.Ж. Кревкер считал и верил, что развитие цивилизации в Америке в краткой форме повторяет развитие цивилизации в мире. Он полагал, что социоэкономическая стадияльная теория цивилизации (которая предполагала эволюцию человечества через этапы собирательства и охоты, затем обработки земли и фермерства и на финальной стадии торговли) была повторена в географии Америки как единая прогрессивная теория, распространявшаяся от фронта на восточное побережье. Эта географическая стадияльная теория американской цивилизации была принята Т.Джефферсоном, Б.Рашем, маркизом де Кастелло и другими влиятельными интеллектуалами, чтобы стать доминирующей парадигмой американской цивилизации в XIX столетии. В 1893 г. Ф.Д. Тернер обновил эту парадигму и дал ей новую жизнь в своем «фронтирном тезисе» американской истории».

С.Ж. Кревкер первым обеспечил интеллектуальное оправдание жителю фронта как герою. Он пытался примирить французские теории дегенерации человека в Америке с патриотической гордостью, которую ощущал, идентифицируя себя с американцами. Все его современники считали, что большинство людей, которые удалились в леса к дикарям, постепенно деградировали, хотя этот процесс иногда занимал период формирования одного поколения. С.Ж. Кревкер был убежден в том, что так оно и есть, и таким образом он следовал теории Т.Гоббса о том, что человек в естественном состоянии отличается крайней воинственностью и аг-

рессивностью. В то же время он пытался показать, что человек в естественном состоянии находился в героических условиях и что человечество на таком уровне двигалось к следующей стадии: от охоты к фермерству (С. Ж. Кревкер опускал стадию земледелия в развитии цивилизации). Хотя С. Ж. Кревкер утверждал, что большинство американских жителей фронта деградировали после их ухода из цивилизованного состояния в варварство и дикость, он также допускал, что некоторые этого избежали. В дальнейшем фронтирмены считались более цивилизованными, поскольку фронтир постоянно продвигался на запад. Используя компаративистский метод, многие ранние английские и американские писатели провозгласили, что индейцы пребывали на той культурной стадии, которая соответствовала героическим векам Греции и Рима. С. Ж. Кревкер полагал, что на фронтире и белые, и индейцы жили в героическую эпоху общественного развития.

В соответствии со стандартами литературной теории XVIII столетия героическая эпоха была не только эпохой героических деяний, но и великой эпохой риторики, поэзии и легенд. В XVIII в. героическая эпоха ассоциировалась с поэмами Гомера и Ветхим Заветом. Итак, фронтирмен был естественным субъектом для героизма и эпики. С. Ж. Кревкер подготовил интеллектуальную основу для идеи благородного фронтирмена, что само по себе было важным вкладом в будущую американскую литературу. Более того, житель фронта, который раньше в философии и истории культуры рассматривался лишь как пасынок цивилизации, мог быть героем. Д. Ф. Купер создал настоящего героя фронта в лице Кожаного Чулка — Натти Бампо, который явился новым типом в мировой литературе и был, несомненно, инспирирован теориями С. Ж. Кревкера.

Следует подробнее остановиться на третьем письме от американского фермера, озаглавленном «Что такое американец?». Начинается письмо с того, что автору хотелось бы объяснить появление у англичанина, ступающего на американскую землю, чувства необыкновенного волнения. Ему действительно будет приятно, что он живет в то время, когда Америка открыта и обустроена. Он с гордостью отметит, что его соотечественники сделали многое для процветания американской нации, что они принесли с собой английский национальный гений и таланты, с помощью которых им удалось преодолеть трудности и построить цивилизованное общество.

Когда перед изумленным взором европейца раскроются все достижения американцев в виде прекрасных дорог, возделанных полей, лугов и садов, мостов и домов там, где недавно были дикие леса и полное безмолвие, он, несомненно, поймет, что ступил на новый континент. Новое общество предлагает ему постичь то, чего нет в привычном для него Старом Свете. Здесь нет ари-

стократических семей, королей, епископов, придворных, нет поражающих воображение изысканных предметов роскоши. Но нет и той силы, которая дает огромные преимущества меньшинству, право предпринимателям крупного бизнеса эксплуатировать тысячи рабочих. Богатые и бедные так далеко не отстоят друг от друга, как в Европе. «Мы народ производителей, разбросанных по огромной территории, связанных друг с другом прекрасными дорогами и судоходными реками, объединенных гибкими узами мягкого правительства, уважающего законы без превышения власти, потому что они справедливые. Мы воодушевлены тем, что промышленность не ущемлена и не ограничена, потому что каждый работает на себя. Если путешественник проедет через наши сельскохозяйственные районы, он увидит не враждебные замки и гордые поместья, контрастирующие с глинобитными хижинами и жалкими строениями, где люди и скот помогают друг другу сохранить тепло и обитать в дыму, нищете и унижении. Приятное единообразие достойной конкуренции проявляется во всех наших краях... Путешественнику понадобится немного времени, чтобы он привык к нашему словарю, который беден словами, обозначающими достоинство и честь»¹.

Следующее желание нашего путешественника, по утверждению С. Ж. Кревкера, будет узнать о том, откуда пришли эти люди. Они являются смесью англичан, шотландцев, ирландцев, голландцев, немцев и шведов. Только восточные провинции состоят из чистокровных потомков англичан. Некоторые переселенцы высказывают пожелание, чтобы и они смешались бы с другими народами. Но С. Ж. Кревкер не согласен с такой точкой зрения. «Я уважаю их за то, что они сделали, — пишет он, — за аккуратность и мудрость, с которыми они обустроили свои территории, за обходительность манер, за их раннее пристрастие к письму, их древнему колледжу, первому в этом полушарии, за их промышленность, которые для меня, фермера, являются критерием всего. Они никогда не были просто переселенцами, которые на неблагодарной земле за короткий срок достигли многого. Не думаете ли вы, что монархические принципы, которые превалируют в других правительствах, очистили их от всех грязных пятен? Их истории доказывают обратное»².

С. Ж. Кревкер со свойственной европейцу широтой мышления охватывает довольно большой круг проблем, имея в виду преимущество европейского видения. Он, например, совершенно правильно оценивает положение вещей в Америке, не имевшей длинной истории развития, не знавшей классических стадий эволюции цивилизации. Он справедливо отмечает мультикультурность

¹ An Early American Reader. — Washington, 1993. — P. 118.

² Ibid. — P. 119.

американской нации, различие между восточными и остальными провинциями и считает, что эта мультикультурность мешает американской культуре в короткий срок проникнуть не только в частное, но и в общественное сознание, ибо этот процесс несоизмерим по темпам с быстрым развитием хозяйства и промышленности.

В грандиозном американском раю бедняки со всей Европы встретились при разных условиях и обстоятельствах. Две трети из них, полагает С. Ж. Кревкер, не имели родины. Если человек лишен крова, работы, если он голодает и нищенствует, разве он вправе называть страну, в которой живет, своей родиной? С. Ж. Кревкер использует замечательную метафору для обозначения изменившегося состояния иммигрантов: здесь они стали людьми, а в Европе они были бесполезными растениями, ожидающими подкормки и благодатных ливней. Кстати, это не единственная метафора, к которой прибегает С. Ж. Кревкер в своем «Письме третьем от фермера».

С. Ж. Кревкер описывает национальную идентичность американскости, исходя из следующих особенностей. Американец — новый человек, который оставляет позади свои старые предрассудки и манеры, принимает новые из нового стиля жизни, который он приветствует, новое правительство, которому он подчиняется, и новый статус. «Он становится американцем, принимая всю нашу *alma mater*. Здесь индивидуальности всех наций переплавлены в новую расу людей, чей труд и процветание вызовут однажды огромные перемены в мире. Американцы — западные пилигримы, приносящие с собой искусства, науки, навыки и способности, которые раньше получили развитие на Востоке, и они завершат этот великий круг»¹.

С. Ж. Кревкер совершенно справедливо отмечает черты каждой нации, составившей американскую расу, но он никогда не забывает подчеркнуть единство американского народа, его целеустремленность и наличие конкретных задач, стоящих перед ним. Для нас это третье письмо важно, потому что благодаря ему можно понять специфику эволюции американского предромантизма. Он не мог развиваться по европейской модели как система определенных концепций, базирующихся на традиции, преемственности литературных вкусов, способности к рефлексии и сочувствованию. Американское общественное сознание изначально не располагало к сентименту, оно выковывалось в ходе освободительной революции и подпитывалось американской исключительностью и географическими особенностями американского континента, о которых так тонко и глубоко судит европеец С. Ж. Кревкер. Необходимо отметить, что отдельные элементы культурных традиций,

¹ An Early American Reader. — P. 120.

завезенных из Европы, могли оставаться не востребуемыми в Америке, поскольку ее занимали другие проблемы. Однако нельзя не признать, что заимствование чужих идей и образов могло происходить незаметно для широкой публики, да и читательской аудитории как таковой в Америке долго не существовало.

Джоэл Барлоу и его размышления об эпической поэзии

Среди удачливых подражателей европейским образцам был и Д. Барлоу (1754—1812). Он родился на ферме в штате Коннектикут, посещал Йельский колледж и был членом коннектикутского общества писателей, в которое входили Т. Дуайт, Д. Трамбл, Д. Хамфриз и др. Как и они, Д. Барлоу служил в армии капелланом и был школьным учителем. Когда его друзья по коннектикутскому обществу стали более религиозными и консервативными, он проделал обратную эволюцию, сделавшись деистом и радикалом. Живя в Европе, в частности в Англии, он занимался предпринимательством в сфере недвижимости. Деятельность его была разнообразна. Президент Ч. Мэдисон даже направил Д. Барлоу в Польшу на переговоры с Наполеоном о заключении мирного договора, где поэт и умер.

Еще в юности он пытался создать американскую эпическую поэму «Видение Колумба» (1787), которая после нескольких редакций была издана в 1807 г. как «Колумбиада». Из его прозаических произведений следует назвать «Совет привилегированным орденам» (1792—1794) — своеобразный ответ Э. Берку на его «Размышления о революции во Франции» (1790), в котором он провозгласил конец аристократии и основам социальной иерархии.

«Мучной заварной пудинг» (1796) — это ирои-комическая поэма, во многом заимствовавшая тон «Похищения локона» (1712) А. Поупа, рассказывающая о простых мальчишеских радостях, испытанных героем в провинциальной колониальной Америке. Д. Барлоу полагает, что подлинными основами цивилизации, общественного порядка и религии могут служить только природа и удовольствия сельской жизни. Пороками цивилизации Д. Барлоу считает аристократические вкусы и ценности, уводящие людей в ложном направлении, и показывает, как нужно вернуть истинно демократическую основу культуры.

Поэма «Мучной заварной пудинг» состоит из трех песен (кантос). Ей предпослано шуточное предисловие, объясняющее замысел автора. «Простота диеты, способствующая счастью индивида или процветанию нации, более важна, чем мы воображаем. Рекомендую сей важный объект рациональной части человечества, желал бы сделать это так, чтобы завоевать благосклонное

внимание. Я уверен, что это один из тех предметов, в которых пример имеет больше значения, чем самые убедительные аргументы или самые прекрасные обаяния поэзии. Голдсмитовская “Покинутая деревня” (1770), хотя и обладает этими двумя преимуществами в большей степени, чем какое-либо произведение такого рода, не отменила существования в Англии покинутых деревень»¹.

Д. Барлоу переносит метафору диеты на взаимоотношения людей, которые предпочитают простую пищу и, следовательно, воспримут его аргументы в пользу домашних добродетелей. Его читатели должны понять его желание не отягощать их духовную пищу слишком изысканными рифмами и ритмами. Эпиграф из Горация (*Arg Poetica*, line 343) «Тот, кто сочетает приятное с полезным, получит всеобщее одобрение» как нельзя лучше проясняет замысел поэта. Начав с шуток по отношению к гордому слогу эпической поэзии, Д. Барлоу, по собственному признанию, берет никем не тронутую тему. Поэт призывает Музу отказаться от предрассудков и одобрить его выбор такой низменной задачи — воспеть мучной заварной пудинг. Как бы дразня своих читателей, Д. Барлоу обращается к давно забытым временам открытия Америки и первого года, принесшего урожай зерна и спасшего людей от голода.

У Америки свой отсчет времени и собственные представления о радостях бытия. Этот пудинг символизирует довольство и домашний уют, прелести сельской жизни, в которой лишь эхом проносятся вселенские события и приметы мировой цивилизации. Две исторические стадии развития цивилизации представлены Д. Барлоу в шутиливом и комическом тоне. Мелькают мифологические и героико-эпические образы из античности и Средних веков, и на этом фоне воспроизводится в мельчайших деталях процесс приготовления в домашних условиях мучного заварного пудинга. Масса из теста уподобляется острову, а влитое молоко сравнивается с приливом морским, что создает дополнительный комический эффект. Однако предмет поэзии не должен рассматриваться как вульгарный и недостойный внимания — ведь каждый видит красоту и поэзию по-своему. Д. Барлоу ратует за простоту и искренность нравов. Поэтому он без смущения говорит о том, что миску с пудингом можно поставить на колени и получить удовольствие от этой простой и здоровой пищи.

Приготовление пудинга — это только предлог, чтобы познакомиться европейца с местными обычаями и традициями, зародившимися совсем недавно. Так, Д. Барлоу вспоминает о Дне папы — 5 ноября, когда проходят антикатолические демонстрации в Новой Англии и сжигают статую папы. У Д. Барлоу есть ссылки и на

¹ An Early American Reader. — P. 131.

индейскую мифологию, соотносимую с египетской и античной. Д. Барлоу считает своим предшественником в ирои-комической поэме А. Поупа и часто цитирует его произведения, в частности «Эссе о критике» (1711).

Концепция естественного и искусственного в природе у Р. Биверли. Еще С. Ж. Кревкер восхищался огромными природными ресурсами Америки, которые доступны каждому. Он сопоставлял условия в Европе и Америке и отдавал предпочтение американскому воздуху, огромным территориям, дикой природе, которая манит своими тайнами и загадками.

Среди последовательных поклонников завоевания природы и ее богатств были и ее защитники. Одним из них был Р. Биверли (1673—1722), который в 1705 г. опубликовал «Историю и настоящее состояние Вирджинии», где большое внимание обратил на цивилизованную природу — сады. Это произведение построено на противопоставлении изобилия дикой природы, ее разнообразия и величия (так, автор восторгается количеством видов сельди в реках и озерах) и особого обаяния сада, где человек прежде всего обращает внимание на богатство цвета, изысканность запаха и бесхитростную прелесть звуков. Р. Биверли, описывая красоту сельской местности, особенно подробно рассказывает о пересмешнике, пение которого очаровывает путешественника мелодичностью и заставляет его забыть все неприятности и тяготы бытия.

Подлинную поэзию природы Р. Биверли видит в естественности жизни животных. Особое место уделяется рыбным запасам Америки и тому, как разные народы используют это богатство. Подробно говорится о сезонах, когда появляются разные виды рыб, о том, как ведут себя птицы и человек. Автора поражает также бесконечное многообразие и непрерывность природных процессов, которые никогда не могут быть утомительными и неприятными для людей. В описании дикой природы Р. Биверли опирается на огромные знания местных условий, климата и степени освоения обширных территорий континента.

Лирические произведения Филипа Френо

Природа Нового Света становится источником серьезных философских раздумий, размышлений о религиозных проблемах и предметом особенного поэтического восхищения в лирических произведениях Филипа Френо (1752—1832).

Показательно стихотворение «Жимолость» (1786). Вначале Ф. Френо рассматривает жимолость как метафорический образ быстротечности и хрупкости бытия человека, затем поэтическое воображение переносит героя в райский сад и напоминает о грехопадении. Запретный плод райского сада — знание. Ф. Френо пола-

гает, что опыт и знания приходят к человеку только в старости, хотя она связана с увяданием и угасанием энергии и силы.

Цветам суждено увянуть: безжалостные морозы и осеннее ненастье не пощадят хрупкой красоты цветка жимолости. Последнее четверостишие Ф. Френо свидетельствует о почти элегическом настроении поэта, сравнивающего судьбу человека с судьбой цветка — различие лишь во времени, но время может победить только поэт и его воображение, подобно тому, как он может победить и смерть.

С большой любовью и уважением Ф. Френо говорит о маленьком насекомом из семейства цикад, похожем на кузнечика. Он подробно описывает его зеленый наряд, маленькую головку, его жилище на кончике листка, его незатейливую пищу — капли росы. Насекомое весь день молчит и только ночью начинает издавать звуки, похожие на грустную песенку. Ф. Френо явно вступает в диалог с английскими романтиками, которые представляли птиц и растения посредниками в общении человека с природой. Насекомое очень дорого поэту — оно рассказывает ему о приближении зимы с «ее старыми морщинами». Эта метафора содержит напоминание о будущей старости, об утрате остроты ума и впечатлений, тусклости чувств. Но пока песенка поется, ничего плохого не случится — уверяет поэт.

Поэзия Ф. Френо лишена сентиментальности, однако она по-своему романтична, так как устанавливает контакт с живой природой. Поэт понимает ее, помогает ей сохранить свою красоту и неповторимость в его стихах. Так, в стихотворении «О пчеле, пьющей из бокала вина и утонувшей в нем» Ф. Френо мифологизирует историю пчелы. Бокал сравнивается с озером, его край — с берегом. Бахус, оказывается, искушает не только людей, поощряя удовольствия, но и маленькую пчелу он тоже приглашает вкушать наслаждение. Пчела слишком увлеклась и поплатилась жизнью. Поэт пишет шуточную эпитафию: «Делай, как знаешь, твоя воля — моя. / Насладись без страха — / И твоей могилой будет этот стакан вина, / Твоей эпитафией — слеза. / Иди. Займи свое место в лодке Харона. / Мы скажем твоему улью, что ты умерла на плаву»¹ (подстрочный перевод мой. — Н. С.).

Американское отношение к дикой природе сходно с английским чувством сожаления о том, что природа приносится в жертву промышленности и истребляется в процессе хозяйственной деятельности человека. Но есть и серьезное отличие. Англия занимает небольшое пространство острова, которое осваивалось и культивировалось в течение столетий в условиях определенной государственной системы и развитого общественного сознания, контролируемого здравым смыслом и моральной философией. Поко-

¹ An Early American Reader. — P. 570.

рители Дикого Запада выполняют культурную цивилизаторскую миссию в отношении народов, заселяющих огромные неисследованные пространства. Природа и климат различны, различны и степени экономического и культурного развития, а также понятия и представления о государственности и демократии в Англии и Америке.

Интерпретация природы, категорий возвышенного и прекрасного в «Заметках о штате Вирджиния» Томаса Джефферсона

В гуще политических и идеологических споров, среди бурных общественных событий мелькали, как вспышки молний, отдельные проблески духовной жизни. Эстетические потребности общества были очевидны. В частности, они проявились в том, что на американской почве возникла предромантическая эстетическая категория возвышенного. Как ни странно, эта категория родилась из пристального внимания к природе со стороны человека, не склонного к сентименту и чувствительности. В чем-то американские описания горных пейзажей и пещер напоминают немецкую основательность в словесных картинах гор и водопадов.

Характерно, что категория «возвышенное» употребляется Т. Джефферсоном в его «Заметках о штате Вирджиния». Джефферсон (1743—1826) был сыном плантатора из Вирджинии, получил образование в колледже Уильяма и Мэри (1760—1762) и стал адвокатом. Он был избран в Палату представителей (1769), работал в Континентальном конгрессе, где создал проект Декларации независимости, затем был губернатором Вирджинии, после революции стал министром, сменив на этом посту Б. Франклина, был назначен Д. Вашингтоном первым американским государственным секретарем и был избран президентом на два срока (1800—1808). После ухода в отставку Т. Джефферсон основал университет в Вирджинии. Он и Д. Адамс умерли 4 июля 1826 г., спустя пятьдесят лет после подписания Декларации независимости.

В 1784 г. Т. Джефферсон написал «Заметки о штате Вирджиния» — своеобразные ответы на вопросы, посланные просвещенным американцам неким Барбом де Марбуа по заказу французского правительства. Т. Джефферсон посвятил целую главу каждому вопросу, в то время как другие отнеслись к этой просьбе довольно формально, сформулировав каждый ответ всего одним предложением. Он особенно подробно откликается на теории Ж. Л. Л. Бюффона и Г. Реналья, согласно которым человек в Новом Свете деградирует. Опираясь на знания в естественных науках, философии и литературе, Т. Джефферсон создает свою теорию, на-

стаивая, что необходимо учитывать конкретные условия существования отдельно взятой цивилизации.

В «Заметках о штате Вирджиния» он с большой любовью и тщательностью повествует о своеобразии американской природы, о ее живописности и неповторимой прелести. Главное внимание автор уделяет описанию горных цепей и водопадов, пещер, для чего он использует понятие «возвышенное». Многие открытия Т. Джефферсона оказались полезными для поколений художников, создававших пейзажи после знакомства с его произведением. Он даже был назван крупнейшим натурфилософом и моральным философом, что для молодой нации было крайне лестно.

Т. Джефферсон указывает на тот факт, что описанные им горные цепи и вершины, огромные реки Миссисипи и Святого Лаврентия существовали на картах европейцев, но их названия мало соотносились с конкретной географией местности и они никак не отражали того глубокого своеобразия и романтики, которые воспринимались лишь аборигенами и некоторыми из иммигрантов. Он воскрешает в памяти соотечественников поэтические названия гор и горных вершин, существующие в индейской мифологии. При описании водопадов и каскадов Т. Джефферсон использует огромные познания в области геологии и географии, что придает его картинам особенно внушительный и достоверный характер, тем более что автор настолько живо представляет себе их, что выступает в роли гида, опытного и патриотичного, к тому же не без некоторой доли литературных способностей. Он представляет точные данные о ширине, высоте и протяженности пещер, о температурных условиях, при которых сохраняются уникальные образцы природных материалов внутри пещер.

Подлинным шедевром природы Т. Джефферсон считает Естественный мост. Рассказывая о нем, он снова использует слово «возвышенное», которое в полной мере характеризует этот созданный природой мост, по виду необыкновенно романтический. Это гигантская арка над водным потоком, над ней растут деревья и кустарники, что придает мосту особенную декоративность и живописность. Величественность зрелища подчеркивается гармоничным сочетанием трех природных сред — воздушной, водной и горной. Все это соответствует представлению о возвышенном как производящем впечатление грандиозности, как о стихии, внушающей священный трепет и даже восхищение, что требует обязательного наличия сочувствующего и понимающего природу собеседника.

Романтизм — первый этап в развитии культуры, когда Америка заговорила о своей самобытности, придумывая себе историю (В. Ирвинг), о сосуществовании белых и индейцев (Д. Ф. Купер), о нетрадиционности развития страны с неограниченными возможностями. В XVIII в. калейдоскопичность жанров, частая их смена, тяготение к малым прозаическим и поэтическим произведе-

ниям отнюдь не означали того, что в специфической атмосфере становления демократии и политической нестабильности отсутствует осознание необходимости духовного развития. Привнесенная извне европейская традиция лишалась своей истории и интегрировалась в неоднородный местный материал. Неслучайно все признаки предромантического движения в Америке были размыты, поглощены конкретно-материальными заботами и тревогами.

В Америке роман был «выскачкой без родословной». В отношении романа существовали предрассудки, которые создавали неблагоприятные условия для развития этого жанра. По справедливому замечанию М. Кореновой, дочерей Колумбии предпочитали видеть с иглой и веретеном, а не в библиотеке, где они поддаются соблазну идти «по волшебным полям в бедлам романиста».

Переосмысление традиций европейского романа в творчестве Чарльза Брокдена Брауна

Ч. Б. Браун (1771 — 1810) был первым профессиональным американским писателем. Он родился в Филадельфии в семье купца-квакера. Работал некоторое время адвокатом, потом решил посвятить себя творчеству и создал четыре готических романа — «Виланд» (1798), «Артур Мервин» (1799), «Ормонд» (1799) и «Эдгар Хантли» (1799). Совершенно очевидно, что Ч. Б. Браун во многом зависел от английского готического романа У. Годвина и Э. Рэдклифф. Но его очень интересовали психологические проблемы, связанные с безумием, навязчивыми идеями, галлюцинациями, что позволяет его считать предшественником Э. По. Вместе с тем место действия его романов — Америка, и в этом смысле он сильно отличается от своих европейских коллег. Им восхищались В. Скотт, П. Б. Шелли, Д. Китс. Он создал шесть романов, много публицистических, литературных и политических статей.

Ч. Б. Браун учился в квакерской школе в классе Р. Прауда, который привил ему интерес к гуманитарным и естественным наукам. Позже он обучался в адвокатской конторе, где получил отвращение к юриспруденции. Ч. Б. Браун утверждал, что не может примирить юридическую практику со своими представлениями о нравственности.

В 1787 г. Ч. Б. Браун вступает в Литературный клуб и становится его президентом. Его литературная деятельность началась с серии эссе «Рапсодист» (1789). Руссоистские идеи нашли весьма своеобразное преломление в умонастроении Ч. Б. Брауна, что к тому же свидетельствовало и о специфике восприятия Ж. Ж. Руссо — писателя и философа — в Америке. Как и Ж. Ж. Руссо, Ч. Б. Браун полагает, что одна Природа, могучая и великая, может быть властительницей дум. Ч. Б. Браун был идеалистом по натуре, он был

равнодушен к материальному успеху, его привлекала лишь истина: «Истина есть для меня мерило характера каждого человека»¹.

Рапсодист бесцеремонно вторгается в природу. Он признает существование фантастических существ. Барьер между ним и миром духов рушится силой медитации. Однако вместо диалога с природой (как у Ж. Ж. Руссо) он замыкается на себе. Между тем ему не чужды просветительские идеи — он стремится к рационалистической ясности, к согласованию воображения с фактами. Черты романтического поэта: склонность к меланхолии, пессимизм, игра воображения — выявляют природу романтической сентиментальности, характерной для американской литературы. Целостность мировоззрения Рапсодиста основана на соединении несовместимых элементов — это в известной степени заменяет или компенсирует недостаток саморефлексии и зыбкость чувства. Безусловно, романтическая норма еще долгое время будет находиться в стадии становления. Религиозное воспитание, квакерское окружение, образование наложили серьезный отпечаток на мировоззрение Ч. Б. Брауна.

Например, ему был чужд свободный жизнерадостный дух античности, но и квакерство не погасило в нем творческого пыла и желания заниматься литературным трудом. В 1792 г. Ч. Б. Браун решает расстаться с адвокатской конторой ради литературной деятельности. Он знакомится с Э. Х. Смитом, который вводит его в литературный кружок Нью-Йорка. Кружок интеллектуалов «Дружеский клуб» интересовали научные и философские проблемы. Очевидно влияние на Ч. Б. Брауна К. М. Виланда, У. Годвина, М. Уоллстонкрафт. В кружке остро стояла проблема защиты прав женщины. Ч. Б. Браун полагает, что различие в положении мужчин и женщин обусловлено не только природой, но и обществом. В США женщинам живется легче, чем в Европе, что объясняется американской концепцией превосходства над остальным миром и отношением к собственности.

В 1797 г. писатель создает роман «Ски-Уок, или Человек, неведомый сам себе». По странному совпадению название романа Ч. Б. Брауна соотносится с романами Р. Бейджа, в которых ставится вопрос о «человеке, которого нет», потом о «человеке, каким он является», что опосредованно говорит о наличии аналогичной якобинской тенденции в жанре романа о современной жизни в Америке. Напомню, что Р. Бейдж — фабрикант и писатель — должен был привлечь внимание американских интеллектуалов именно тем, что смог совместить практическую и духовную деятельность. Далее следуют романы «Артур Мервин», «Виланд», «Эдгар Хайтли», «Клара Хауард». Показательно высказывание Ч. Б. Брауна о литературе. Он считает, что истинная литература должна развлекать

¹ История литературы США. — М., 1957. — С. 178.

воображение и совершенствовать сердце: «В своих литературных построениях я стремлюсь сделать мир немножко лучше, чем его нахожу; в социальных — довольствуюсь тем, что принимаю его таким, каков он есть»¹.

Герои Ч. Б. Брауна — люди, наделенные необыкновенными способностями: они могут общаться с невидимым миром, они слышат тайные голоса, принимая их за голос Господень. Его не суждено слышать всем, но он одновременно является выражением тайных помыслов человека. На уровне сознания герой защищен культурной оболочкой, но эти табу не могут быть выведены на уровень подсознания, и потому перед ним бессильны разум, знание, возвышенные мысли. Некоторые герои Ч. Б. Брауна (Плейель в «Виланде») не способны постичь великие тайны природы, так как не могут постичь даже самих себя. Несовпадение действительного и желаемого отчасти становится результатом самообмана.

Если взглянуть на американскую литературу последней четверти XVIII столетия, то можно заметить, хотя и в редуцированном виде, наличие важнейших компонентов европейского художественного сознания. Другое дело, что нельзя говорить о переходности периода, поскольку Просвещения как такового в Америке не было. Литературный процесс там был импульсивным с пропусками отдельных стадий. Тем не менее мы можем увидеть в американской литературе тему двойничества, так широко представленную в европейском романтизме; совершенно очевидно влияние Ф. Шиллера и Л. Стерна в трактовке темы преступления, в интерпретации добродетели и порока. Особенно любопытно выглядит спектр драматических компонентов в 1780-х гг. Например, отзвуки стернианства мы находим в пьесе У. Данлэра (1736—1839) «Отец, или Американский шендизм» (1789), следы явного влияния английского готического романа Э. Рэдклифф и М. Г. Льюиса — в пьесах «Фонтенвилльское аббатство, или Дух леса» (1824, анонимная драма) и «Таинственный монах» (1797) Д. Бодена, а шиллеровские «Разбойники» напомнили о себе в пьесе «Стойкий человек, или Прославленный рыцарь» (1797, анонимная драма). Характерно, что американская драматургия, ориентированная главным образом на английские образцы, приобретает популярность именно в 1790-е гг., когда в Англии был настоящий бум готической драматургической продукции.

Роман Ч. Б. Брауна «Виланд, или Трансформация» имеет подзаголовок «Американская история». Стихотворный эпиграф, предпосланный роману, заранее настраивает читателя на морализаторский лад. Если сойти с пути добродетели, то появится опасность лицемерия и двойного языка. Только путь к Богу ведет к добродетели, в то время как многие пути ведут к пороку.

¹ История литературы США. — С. 178.

Повествование в романе ведется от первого лица. Структура произведения чрезвычайно рыхлая и запутанная. В повествование главного героя постоянно вторгаются чужие рассказы, один герой перебивает другого и начинает новое повествование, новый рассказ, сентенции следуют одна за другой. Герой ищет доверенное лицо, чтобы излить свои страдания и нелегкие мысли. Описания криминальных историй сменяются моральными напутствиями, философскими размышлениями о природе человека и особенностях его психологии. Герой не вполне уверен, что его собеседник может до конца его понять. «Вы не полностью знаете причину моих бед, — признается рассказчик, — вы чужой в пучине моих несчастий. Ваши усилия доставить мне утешение должны обязательно закончиться провалом. Однако история, которую я собираюсь рассказать, вовсе не претендует на вашу симпатию... Ко всему, что должно случиться, я совершенно равнодушен. Мне больше нечего бояться. Судьба сделала это в самом худшем варианте»¹.

Убийство жены — самое тяжкое преступление героя, но он якобы слышал голоса, призывающие его пойти на это злодеяние, и успокаивает себя тем, что у него остались дети. Еще не все потеряно в жизни. Однако неумолимый голос свыше, явно символизирующий адские злые силы, приказывает ему принести новые жертвы — на этот раз дети должны разделить участь матери. Появление голоса сопровождается блестящим лучом света.

Чтение Библии не может внести порядок в разбросанные мысли героя. Он находится во власти иррациональных сил и не способен им противиться. Ч. Б. Браун убеждает читателя, что человек может и должен сопротивляться злу, но если он ступил на путь порока и греха, то будет и в будущем совершать эти проступки.

Теодор Виланд заявляет на суде: «Нет необходимости говорить о том, что Бог — объект моей самой возвышенной страсти, которую я всегда лелеял в его присутствии, единственное и прямодушное веление сердца. Я постоянно искал возможности узнать его волю. Все свои дни я потратил на то, чтобы найти эту божественную волю, но мои дни были печальны, потому что мои поиски не увенчались успехом. Я искал правильного направления. Я оборачивался в любую сторону, куда попадал луч света. Я не все знал, и моего знания всегда не хватало. Неудовлетворение поглощало мои мысли. Мои цели были чисты, мои желания неумны, но только недавно эти надежды были полностью осуществлены и желания исполнены»².

¹ Brown C. B. Wieland, or Transformation: An American Tale. — New York, 1898. — P. 5.

² Ibid. — P. 181.

Герой предается саморефлексии, размышляя о том, что лежит в основе порочных поступков человека, и приходит к выводу, что эгоизм и себялюбие — серьезные причины для уступки греху. При каждом новом стремлении оправдать голос свыше и его распоряжения герой убеждает себя, что ему нужно разрешение совершить тот или иной поступок.

«Из этих мыслей меня вывел луч света, проникший в комнату. Голос возвестил то, что я недавно слышал. Ты сделал хорошо, но не все еще сделано, жертва принесена не полностью: должны быть принесены в жертву твои дети — они должны исчезнуть вместе со своей матерью»¹.

На вопрос Клары, сестры Виланда, кто убил, дядя подал ей сверток бумаг и попросил почитать. Это чтение прерывается мыслями, точнее потоком мыслей героини. Клара пытается разобраться в разрозненных и неясных мыслях, потом снова берется за чтение. Автор записок уверен, что повеление свыше исходит извне и от реальных сил, а не от сверхъестественных. В каком состоянии человек совершает убийство или преступление? В состоянии безумия или аффекта. В доказательство приводится рассказ об одном родственнике, который во время прогулки над морем услышал чей-то голос и бросился со скалы в море. «Еще несколько слов, и я отложу свое перо навсегда. Всякое чувство исчезло в моей груди. Даже дружба улетучилась. Твоя любовь ко мне подсказала мне выполнить это задание, но я никогда не закончил бы, если бы это не было роскошью таким образом отпраздновать победу над врагами. Я как раз рассчитал остатки своих сил. Когда я отложу перо, светоч жизни исчезнет, мое существование закончится вместе с моей историей»².

В «Мемуарах Карвина, духовидца» Ч. Б. Браун описывает великолепную долину. Удивительная красота местности кажется волшебной сказкой или сном. Романтическая страна будит воображение и восторги.

В воздухе в это время носились идеи равенства, демократии. В романе появляются отзвуки знаменитой поэмы Д. Мильтона «Комус» (у Д. Мильтона — зачарованный лес, у Ч. Б. Брауна — зачарованная долина). Среди любимых писателей Ч. Б. Брауна были Д. Чосер, Т. Мор, Э. Спенсер, С. Ричардсон и особенно Ф. Шиллер с его «Духовидцем» и Ж. Ж. Руссо («Новая Элоиза»). Поэтому его отношение к природе весьма определено. Но понятно и другое — герою Ч. Б. Брауна необходимо вступить в диалог с ней. Задача писателя — «возбуждать и вводить в заблуждение любопытство без шокирующей веры»³.

¹ Brown C. B. Op. cit. — P. 173.

² Ibid. — P. 221.

³ Ibid. — P. 318.

Интерес Ч. Б. Брауна к паранормальным явлениям в человеческой психике был обусловлен стремлением автора внести разнообразие на сравнительно небогатое событиями пространство романа и вниманием к индивидуальности, интерпретации событий. Сентиментальность, рассчитанная на сочувствие и расположение партнера, невозможна в романе Ч. Б. Брауна. Герой «Виланда» живет одним стремлением — служить Богу и выполнить его предписания. Он принимает за Божий глас внутренний голос, приказавший ему убить жену и детей. Герой-индивидуалист, наблюдающий за собой, хотя и не очень внимательно, не претендует на утешение или сочувствие — он хорошо знает, что его собеседники привыкли скорее к вопросам, чем к ответам. Ясно одно — предромантические тенденции в Америке существовали очень разрозненно, а в ряде случаев умозрительно, между тем как романтическое движение выступало напористо и последовательно. За ним было будущее.

Предромантизм как система определенных признаков и характеристик формировался в Европе неравномерно. Будучи переходным периодом от Просвещения к романтизму, он тем не менее был вполне самостоятельным и обозначил конкретные проблемы.

Новое отношение к природе и культ естественных садов и парков сопровождалось активным английским влиянием. Так, во Франции садово-парковое строительство сосуществовало с регулярными искусственными парками. Движение предромантических тенденций в Англии проходило от садово-паркового строительства, живописи к литературе. Во Франции от живописи и садово-паркового строительства к литературе, сильно зависящей от классицистических правил и ограничений. В Германии предромантические тенденции связаны прежде всего с философией и эстетикой, затем с садово-парковыми новациями и литературой. Новое понимание природы породило идею естественного человека Ж. Ж. Руссо, одновременно поставило вопрос о связи древних и современных цивилизаций.

Переоценка искусства античности происходила в условиях оживления и формирования национального искусства. Античное нужно было противопоставить современному. В Англии, Германии и Франции эта проблема имела особый смысл, поскольку античность трактовалась не как незыблемый образец для подражания, а как законченная закрытая система, которой не нужно подражать — подражать нужно только природе. В Америке такой проблемы не существовало, поскольку развитие цивилизации здесь происходило совсем другим способом, и оглядываться на прошлое не имело смысла, ибо его просто не было.

Интерес к народному творчеству вытекал из предыдущего признака, так как народное искусство и фольклор составляли основу современного национального искусства. Вопросы теории литературы активно разрабатывались в Германии, где эти проблемы тесно соприкасались с политическими вопросами объединения страны. В Англии «спор древних и новых» тоже имел место в связи с интересом к культуре кельтских районов Великобритании, составлявших серьезную конкуренцию духовному развитию других частей страны.

Противопоставление примитивной и современной цивилизации происходило в условиях расширения основных территорий

государств и их имперских интересов на базе руссоистского представления о естественном человеке. Хотя в каждой из стран были свои философы и эстетики, ощущалось сильное влияние Англии, о чем свидетельствуют произведения многих писателей Франции, Германии и Америки. Но были и мыслители-универсалы. К ним относились И. Кант и Вольтер, Ж. Ж. Руссо и И. Г. Фихте, И. Я. Бодмер и Й. К. Лафатер. Деятели Просвещения и переходного периода, к которому относится предромантизм, объединяла общая задача — расширение границ познания, культ чувства, причем воображение как активное свойство разума могло также способствовать познанию и пониманию мира природы и человека. В Америке предромантические тенденции были слабы, разрознены и не представляли системы. В европейских странах тенденция к созданию системы существовала, и это сказалось в оформлении некоторых новых эстетических категорий, таких как возвышенное и живописное, или категорий, которые трактовались отлично от античных поэтик.

В Англии XVIII в. — это век романа. В Америке роман был «выскачкой без родословной», и поэтому развивались малые прозаические жанры. Американской литературе свойственна романтическая сентиментальность. В Европе сентиментализм был связан с культом чувства и развитием чувствительности, приведшей к пересмотру концепции индивида. Готический роман существовал в различных модификациях — исторический, роман ужасов и сентиментальный. Помимо причудливо сплетенного сюжета он предлагал психологическое исследование характера, и оно было принято во Франции, Англии, Германии. В Америке это была достаточно искусственная форма, но с великолепным потенциалом — глубоким проникновением в суть натуры человека и использованием мотива сна как определенной параллели к действительному миру. В английском готическом романе место действия — католические страны, в то время как в Америке это сугубо национальная атмосфера без апелляции к чужой среде. Всякого рода реформаторские и утопические идеи трансформации общества в более совершенное часто носили мистический и иррациональный характер. Национальное и чужое в этот период дестабилизации жанровых категорий так переплетались, что порой невозможно было их разъединить.

Оглядываясь назад, в прошлое, следует привести разрозненные идеи в систему. Это не значит, что у предромантизма плохое имя и репутация и что необходимо в который раз подвергнуть сомнению правильность выбора имени. Просто надо использовать неординарные методы исследования, для того чтобы установить типологические схождения и общности, не игнорируя национальной специфики и степени причастности каждой литературы и культуры к мировой цивилизации. Предромантизм — система пере-

ходного периода. Интеграция двух разных систем, принадлежащих предшествующей и последующей эпохам, происходила в условиях постепенного отхода от нормативной поэтики. Господствующей идеей этого периода является освобождение сознания от ограничений и условностей, что ведет к открытию новых потенциальных возможностей, устремленных в будущее, а не в прошлое. Меняются взаимоотношения различных элементов стиля, отношения автора и читателя. Устанавливается новая взаимосвязь категорий прошлого, настоящего и будущего. По справедливому замечанию М. Брауна, «после Славной революции наступил век С. Джонсона и Г. Уолпола, что явилось колыбелью Американской и Французской революций — будущее как результат, настоящее как опыт, прошлое как подготовка — они совпадают только в датах и в названии».

Литературные тексты входят в культурный контекст, создавая реальность, способствующую пониманию окружающей действительности. Прочитанные в разные века, они приобретают отличительные свойства определенного исторически обусловленного общественного сознания. Переходные эпохи — благодатное исследовательское поле, потому что здесь можно найти компоненты многих художественных систем и обнаружить возможности их интеграции даже в самые противоречивые и спорные феномены культуры, каким является предромантизм.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Термин «предромантизм». История термина.

Особенности европейского предромантизма как переходного этапа от Просвещения к романтизму.

Национальное своеобразие английского предромантизма.

Философско-эстетические основы английского предромантизма.

Основные манифесты английского предромантизма.

Кельтское Возрождение и его роль в формировании эстетики предромантизма.

Сентиментализм и культ чувства в эстетике переходного периода.

Сентиментальная поэзия в Англии (Д. Томсон).

«Кладбищенская» лирика (Р. Блэр, Э. Юнг, Т. Грей).

Готический роман и его модификации. Три типа романа.

Творчество Э. Рэдклифф.

Готический роман ужасов (М. Г. Льюис).

Фантастические мотивы в готическом романе Ч. Р. Метьюрина и М. Шелли.

Садово-парковое искусство в Англии в период предромантизма.

Ориентальные мотивы в английском предромантизме (У. Бекфорд).

Особенности русской готики.

Национальное своеобразие французского предромантизма. Предромантизм и классицизм.

Философско-эстетические взгляды Ж. Ж. Руссо.

Сентиментализм как компонент предромантизма.

Творчество аббата Прево. «Кливленд» и готика.

Английская живопись и садово-парковое искусство в период моды на английские парки.

Особенности восприятия готического во Франции.

Творчество С. Ф. Жанлис. Отношения С. Ф. Жанлис с Ж. Ж. Руссо и Вольтером.

Ориентальное во французской готике. «Влюбленный дьявол» Ж. Казота.

Творчество Ф. Г. Дюкре-Дюмениля. Оссианизм во французском исполнении.

Античность и французский предромантизм.

Руссоизм и полемика с ним. «Прогулки одинокого мечтателя» и «Исповедь» в контексте французского предромантизма.

Национальное своеобразие немецкого предромантизма

«Спор древних и новых» в период предромантизма.

Философия и мистика в немецком предромантизме.

И. Г. Гердер и его идея всемирной литературы.

Движение «Буря и натиск».

Творчество К. М. Виланда: предромантические тенденции.

Рейнские легенды и их роль в формировании эстетики немецкого предромантизма.

Тема разбойников и ее эволюция (К. А. Вульпиус и Ф. Шиллер).

Рыцарская драма «Гец фон Берлихинген» И. В. Гете.

Эстетика Ф. Шиллера. Его эссе о возвышенном, о наивной и сентиментальной поэзии.

«Фауст, его жизнь, деяния и нисхождение в ад» Ф. М. Клингера. Оригинальность трактовки образа Фауста.

Интертекст в «Страданиях юного Вертера» И. В. Гете.

«Мессиада» Ф. Г. Клопштока, ее новаторство и значение для немецкого предромантизма.

Особенности американского национального характера.

Концепция природы и человека в американском предромантизме.

Творчество Ч. Б. Брауна в контексте эволюции романа.

Подражание европейским образцам и отторжение от традиции в американском предромантизме.

Жанровое многообразие американского предромантизма.

Национальная поэзия Ф. Френо.

Взгляд на американскую идентичность со стороны европейской традиции (С. Кревкер).

Новые эстетические категории в интерпретации американцев («возвышенное» у Т. Джефферсона).

Английский предромантизм

- Льюис М.Г. Монах. — М., 2000.
Метьюрин Р.Ч. Мельмот Скиталец. — Л., 1997.
Рэдклифф Э. Итальянец. — М., 2003.
Рэдклифф Э. Удольфские тайны. — М., 2002.
Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастические повести. — Л., 1967.
Шелли М. Франкенштейн // Комната с гобеленами: Английская готическая проза / Сост., коммент. и вступ. ст. Н.А.Соловьевой. — М., 1991.

Французский предромантизм

- Дюкре-Дюмениль Ф.Г. Виктор, или Дитя в лесу. — М., 1821.
Жанлис С.Ф. Альфонс, или Побочный сын. — М., 1811.
Жанлис С.Ф. Линдана и Вальмир. Вольнодумство и набожность. — М., 1816.
Жанлис С.Ф. Меланхолия и воображение / Пер. Н.М.Карамзина. — М., 1816.
Прево А. История Кливленда, побочного сына Кромвеля. — М., 1791.
Руссо Ж.Ж. Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя // Избр. соч.: В 3 т. — М., 1961. — Т. 3.

Немецкий предромантизм

- Вульпиус К.А. Ринальдо Ринальдини. — М., 1995.
Гердер И.Г. Избр. соч. — М., 1959.
Гете И.В. Гец фон Берлихинген // Собр. соч.: В 10 т. — М., 1893. — Т. 2.
Гете И.В. Письма из Швейцарии // Собр. соч.: В 10 т. — М., 1893. — Т. 1.
Гете И.В. Страдания юного Вертера. — М., 1981.
Клинггер Ф.М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. — М., 1961.
Клопшток Ф.Г. Мессиада. — М., 1820.
Рейнские легенды / Изд. Е. Балабановой. — СПб., 1897.
Шекспир У. О народных песнях // American Reader. — Vol. 1. — New York, 1997.
Шиллер Ф. О возвышенном. Авторецензия на «Разбойников». О наивной и сентиментальной поэзии // Статьи по эстетике: В 7 т. — М., 1950. — Т. 6.

Американский предромантизм

- Brown C.B. Wieland, or the Transformation: An American Tale. — New York, 1898.

- Алексеев М. П. Ч. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Ч. Р. Метьюрин. Мельмот Скиталец. — Л., 1977.
- Аникст А. А. Гете и «Фауст». — М., 1983.
- Вацуро В. Готический роман в России. — М., 2002.
- Век Просвещения. — М.; Париж, 1970.
- Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. — М., 1966.
- Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб., 1996.
- Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. — Л., 1967.
- Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII в. / Под общ. ред. Н. П. Михальской. — М., 1980.
- Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Немецкая литература XVIII в. / Под общ. ред. Н. П. Михальской. — М., 1980.
- История зарубежной литературы XVIII в. / Под ред. В. П. Неустроева. — М., 1984.
- История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1988. — Т. 5.
- Левин Ю. Д. Оссиан в России // Д. Макферсон. Поэмы Оссиана. — Л., 1983.
- Лясковская О. А. Французская готика: Архитектура XI—XIV вв. — М., 1973.
- Поляков О. Ю. Развитие теории жанров в литературной критике Англии первой трети XVIII в. — М., 2000.
- Проблемы Просвещения в мировой литературе. — М., 1970.
- Себежко Е. С. Друг друга отражают зеркала... У. Бекфорд и его след в русской литературе. — М.; Калуга, 2002.
- Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. — М., 1988.
- Соловьева Н. А. Человек чувства, или Маккензи против Стерна // Вестник МГУ. Сер. Филология. — 2004. — № 1.
- Соловьева Н. А. Romance, history и novel как компоненты жанрового мышления в период формирования романа Нового времени // Другой XVIII век. — М., 2002.
- Addison A. Romanicism and the Gothic Revival. — New York, 1938.
- Arnaud P., Raymond J. Le Pre-Romantisme anglais. — Paris, 1980.
- Brown M. Preromanticism. — Stanford; California, 1991.
- Clark K. M. The Gothic Revival: An Essay in History of Taste. — London, 1962.
- Hurd R. Letters on Chivalry and Romance. — London, 1932.
- Kilgour M. The Rise of the Gothic Novel. — London, 1996.
- Punter D. The Literature of Terror: The Gothic Tradition. — London, 1999.
- Varma D. R. The Gothic Flame. — London, 1957.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Адамс Д. 251
Аддисон Д. 27, 33, 61
Александр VI, Папа Римский 211
Андерсен Г.Х. 191
Арбетнот Д. 187
Аристотель 9
Армстронг Д. 65
Арним А., фон 204, 233
Арно П. 4
- Байи Ж.С. 131
Байрон Д.Г.Н. 3, 56, 73, 96, 102, 103,
107, 113, 122, 128
Байт Ж.С. 131
Бальзак О., де 101, 116, 121, 178
Барлоу Д. 247, 248
Барри, дю, мадам 156
Бейдж Р. 111, 112, 145, 254
Бекфорд У. 15, 29, 101, 121—125, 127,
128, 218
Бёме Я. 134
Бен А. 15
Бенсвик У. 57, 59
Берк Э. 19, 20, 23, 38, 39, 59, 61, 66,
67, 87, 185, 247
Беркли Д. 60, 239
Берни Ф. 44, 87
Бернсторфф Г. 194
Бестужев-Марлинский А.А. 51
Биверли Р. 249
Блейк У. 12, 62, 69, 103
Блэр Р. 14, 31, 51, 56, 66, 68—71, 154
Боден Д. 255
Бодмер И.Я. 5, 20, 181, 183, 194, 195,
260
Болинброк Д. 13
Бомарше П.О. 7, 14
Бомон К. 148
Борджа Чезаре, кардинал 211
Браун М. 4, 144, 261
Браун Ч.Б. 253—258, 263
Брейтингер И.Я. 5, 20, 181
Брентано К., фон 188, 204, 233
Бретон А. 73
Бронте Ш. 74, 86
Бронте Э. 74, 86
- Брук Г. 53
Брэкенридж Х.Г. 242
Буше Ф. 154
Бэкон Ф. 11, 20, 142, 187
Бюргер Г.А. 233
Бюффон Ж.Л.Л. 251
- Ватто А. 154, 155
Вацура В. 4
Вашингтон Д. 210, 251
Вебер К.М. 184
Вергилий 66
Верне Ж. 155
Вершинин И.В. 4
Виланд К.М. 10, 14, 20, 182—187, 218,
254, 256
Винкельман И.И. 181, 185, 200, 232
Виолле де Дюк Э. 129
Вольтер 6, 152, 156, 158, 182, 210, 260
Вольф Х. 173, 174, 228
Вордсворт У. 39, 56
Вульпиус К.А. 7, 14, 205, 206, 208
Вулф В. 148
- Гайдн Ф.Й. 59
Гамильтон А. 121
Гамильтон М. 121
Гамильтон У. 122
Гаманн И.Г. 209, 228, 235
Гаскелл Э. 74
Гейне Г. 188
Гейнзе И.Я.В. 10, 14, 20, 199—204
Гейнсборо Т. 32
Геллерт Х.Ф. 181
Гельвеций К.А. 12
Гердер И.Г. 5, 15, 185, 218, 228—235
Геррес Г. 15
Герстенберг Г.В. 235
Гесснер С. 153
Гете И.В. 5, 10, 12, 14, 20, 24, 176,
178, 182, 183, 185, 198, 199, 204,
205, 207, 209, 218, 219, 221, 222—
227, 229, 230, 233, 235
Глюк Х.В. 187
Гоббс Т. 13, 19, 20, 22, 26, 27, 33, 36,
44, 142, 150, 160, 179, 243

Гоголь Н. В. 74, 121
 Годвин У. 73, 102, 103, 111, 112, 145, 169, 253, 254
 Гойя Ф. 114
 Голдсмит О. 7, 15, 19
 Гольбах П. А. 12, 148
 Гомер 15, 186, 223, 225, 232, 244
 Гораций 38, 76
 Готшед И. К. 180, 195
 Гофман Т. Э. А. 178, 204
 Грей Т. 25, 45—53, 70, 86
 Гримм Я. 231
 Грин Г. 88
 Гумбольдт В. 231
 Гусдорф Г. 3
 Гутенберг И. 211
 Гэмбол Р. 59
 Гюго В. 121

Д'Аламбер Ж. Л. 12
 Данте А. 203
 Данлэр У. 255
 Дарвин Ч. 11, 18
 Декарт Р. 9, 10, 62
 Делиль Ж., аббат 153, 154
 Деффан дю, мадам 77
 Джеймесон Ф. 239
 Джерард А. 20, 23, 40—44, 66
 Джефферсон Т. 243, 251, 252
 Джойс Дж. 148
 Джонсон С. 16, 54, 58, 70, 261
 Джоунз Э. 53
 Дидро Д. 6, 12, 15, 21, 23, 117, 139—141, 155, 178
 Дизани А. 155
 Диккенс Ч. 74, 86, 121, 178
 Дойл А. К. 88
 Достоевский Ф. М. 74, 121
 Доу А. 15
 Драйден Д. 66
 Дуайт Т. 247
 Дэнис М. 232
 Дюкре-Дюмениль Ф. Г. 14, 171, 173, 176, 177, 179

Еврипид 186

Жанлис С. Ф. 14, 146, 157—162, 171, 177, 179
 Жирарден Р. Л. де 157
 Жирмунский В. М. 197, 228
 Жуковский В. А. 51

Загоскин М. Н. 74, 124

Зайцев Б. К. 128
 Зеленко Т. В. 4
 Земмеринг К. 203
 Зукарелли Ф. 155

Инчболд Э. 112, 145
 Ирвинг В. 252
 Ирсли Э. 16

Йейтс У. Б. 74

Казот Ж. 15, 98, 130—133, 138, 165, 167, 171, 185
 Кант И. 19, 21, 24, 25, 141—145, 197, 228, 260
 Карамзин Н. М. 158, 159, 171
 Карлайл Т. 178
 Карлтон Д. 152
 Кастелло де, маркиз 243
 Каупер У. 56
 Китс Д. 86, 253
 Клейст Г., фон 197, 221
 Клиндер Ф. М. 5, 14, 209, 210—218
 Клопшток Ф. Г. 8, 10, 14, 153, 182—184, 193—197, 223, 230
 Коллинз У. 14, 15, 27, 31, 56, 71
 Колридж С. Т. 39, 56, 86, 87
 Комин М. 45
 Конгрив У. 7, 86
 Конде, принц 156
 Кондильяк Э. Б. 12
 Кондорсе Ж. А. Н. 131
 Конрад Д. 74, 78, 121
 Констебл Д. 32
 Коренева М. М. 253
 Корреджо А. 202
 Костров Е. И. 51
 Котман Д. 32
 Кребийльон К. П. 46
 Кревкер С. Ж. 243—246, 249
 Кром Д. 32
 Кромвель О. 163—165, 167, 168
 Крзбб У. 154
 Кук Д. 73
 Купер Д. Ф. 168, 244, 252
 Купер У. 18
 Кутузов М. И. 157

Лагарп Ж. Ф. 131
 Лажечников И. И. 74
 Ламартин А. 146
 Ла Меттри Ж. О., де 12
 Лафайет М., де, мадам 159, 161
 Лафатер Й. К. 209, 217, 218, 260

- Лафонтен А. 172
 Лейбниц Г. В. 143, 228, 238
 Ле Фаню Ш. 74
 Левин Ю. К. 52, 71
 Ленц М. Г. Р. 218
 Лермонтов М. Ю. 51, 121
 Лесаж А. Р. 187
 Лессинг Г. Э. 181, 185, 195, 227, 230
 Лиланд Т. 48, 73—75, 77
 Линней К. 18
 Локк Д. 12, 18, 20, 26, 27, 44, 61, 66, 143, 177, 179
 Лоррен К. 152, 154, 155, 201
 Лоу У. 68
 Лоут Р. 232
 Лукиан 182, 186, 187
 Луков В. А. 4
 Льюис М. Г. 4, 76, 86, 87, 96—101, 116, 255
 Лэм К. 116
 Людовик XI 211, 215
 Людовик XV 156
 Людовик XVI 9, 131, 156

 Маккензи Г. 7, 227
 Макферсон Д. 24, 32, 45, 49, 51—53
 Малларме С. 128
 Малле Д. 45, 52, 233
 Манн Г. 77
 Мариво П. 46
 Мармонтель Ж. Ф. 144, 152
 Мартин Б. 57, 182
 Мезер Ю. 229
 Менли М. 187
 Мерсье С. 123
 Мёрдок А. 73
 Милль Д. С. 12
 Мильтон Д. 14, 22, 34, 56, 65, 67, 103, 152, 181, 194, 195, 230, 257
 Мицкевич А. 121
 Моллет Д. 31, 56, 58, 59, 61, 177
 Монтегю Ц. У., леди 123
 Монтолье И. 172
 Мор Т. 203, 257
 Морган, леди (урожд. Сидни Овенсон) 113, 116
 Морланд Д. 32
 Морне Д. 3, 152
 Моро Л. Г. 155
 Мур Т. 51, 128
 Мэдисон Ч. 247
 Метьюрин Ч. Р. 113—121
 Мюллер Ф. 200, 203

 Наполеон Бонапарт 185, 247

 Нельсон Х. 122, 159—161
 Новалис 184, 193
 Ньютон И. 10—12, 20, 56—60, 62, 105, 153, 181

 Остен Д. 44, 73, 109, 112

 Павел I 210
 Парацельс 134
 Парнелл Т. 66
 Парни Э. Л. 51
 Паскуалес М. 130
 Перси Т. 32, 49, 102, 233
 Петефи Ш. 121
 Пикок Т. Л. 73
 Питт У. 75, 121
 Платон 143
 По Э. А. 51, 116, 121, 128, 253
 Помпадур А., маркиза де 152
 Потнищева Т. Н. 4
 Поуп А. 20, 27, 34, 48, 58, 66, 70, 154, 156, 247, 249
 Прауд Р. 253
 Прево А. Ф., аббат 14, 46, 86, 153, 162—169, 171, 179
 Пуссен Н. 152, 154, 201
 Пушкин А. С. 51, 121, 191

 Рамо Ф. 131
 Раш Б. 243
 Ребурн Д. 32
 Реймон Ж. 4
 Рейнольдс Д. 66
 Рибера Х. 114
 Рив К. 81—87
 Ричард III 77, 85, 211
 Ричард Львиное Сердце 188
 Ричардсон С. 12, 35, 70, 86, 158, 163, 181, 183, 194, 209, 257
 Робер Ю. 154, 155
 Роза С. 207
 Ронсар П. 152
 Руссо Ж. Ж. 3, 5—7, 10, 12, 14, 18, 19, 21, 25, 86, 88, 103, 130, 131, 141—153, 156—159, 162, 163, 169, 171, 179, 183, 184, 187, 209, 217, 228, 254, 257, 259, 260
 Рэдклифф Э. 4, 73, 76, 86—96, 99, 116, 164, 172, 205, 253, 255
 Рюккерт Ф. 234

 Саммерс М. 74
 Саразин 218
 Саути Р. 128, 188, 214

Сведенборг Э. 134
Свифт Д. 70, 182, 187, 210
Себежко Е. С. 4
Сегре Ж. 153
Седен М. Ж. 131
Сейер Ф. 53
Сент-Ламбер Ж. Ф., де 153
Сент-Ном Ж. К. Р., де, аббат 154
Сент-Пьер Б. 14, 145
Скотт В. 44, 74, 75, 79, 80, 86, 87, 96,
102, 110, 113, 233, 253
Смарт К. 14
Смит Ш. 18, 108—112, 178
Смит Э. Х. 254
Смоллет Т. 7, 177
Соловьева Н. А. 4
Спарк М. 73
Спенсер Э. 34, 37, 152, 187, 257
Спиноза Б. 160, 230
Стаббз Д. 32
Сталь де Ж. 162
Стендаль 227
Стерн Л. 15, 19, 113, 142, 162, 177,
178, 182, 183, 187, 209, 255
Стивенсон Р. Л. 74, 88, 104
Стиль Д. 27, 70
Струкова Т. Г. 4
Стюарт Д. 73, 121
Сэвидж Р. 59
Сю Э. 121

Теккерей У. М. 100
Тенсен К., маркиз, де 153
Тернер Д. М. 32, 59, 201
Тернер Ф. Д. 243
Тигем П., ван 3, 147
Тик Л. 184, 204
Тициан 202
Толанд Д. 13
Томсон Д. 11, 25, 27, 31, 32, 48, 54—
66, 71, 86, 153, 181, 183
Трамбл Д. 247
Тургенев И. С. 73, 74, 12

Уайатт Д. 122
Уайльд О. 73—75, 116
Уайт Д. 74—76, 84
Уилкс Д. 121
Уилсон К. 73
Уилсон Р. 32, 109
Уитмен У. 51
Уолстонкрафт М. 254
Уолпол Г. 7, 27, 29, 46—48, 76—82,
84, 86, 87, 94, 99, 123, 261

Уортон Д. 14, 34, 35, 67, 153, 233
Уортон Т. 20, 34, 35, 66, 67, 233
Уэст Р. 46

Фаулз Д. 73
Фенелон Ф. 156
Феоокрит 152
Филдинг Г. 70, 87, 112, 186, 209
Фихте И. Г. 260
Фишер Д. Э. 53
Флобер Г. 113
Флориан Ж. П. К. 154
Фонтенель Б. 153
Форстер Г. 233
Фортис, де 233
Фрагонар О., де 154, 155
Франклин Б. 251
Френо Ф. 242, 249, 250
Фуст 211

Халлер А. 153
Хамфриз Д. 247
Харви Д. 55, 66, 142
Хартли Д. 20
Хатчесон Ф. 139, 140
Хауард Д. Э. 53, 254
Херд Р. 8, 20, 23, 36—38
Хилл Д. 57, 77, 78
Хименес Х. Р. 114
Хогарт У. 66, 187
Холкрофт Т. 73, 83, 86, 112, 145
Хоум Г., лорд Кеймз 20, 40, 44, 52, 66
Хьюм Д. 53
Хэрон Р. 62

Чаттертон Т. 15
Черчилл У. 56
Чосер Д. 257

Шатобриан Ф. Р., де 162, 163
Шекспир У. 34, 41, 81, 86, 97, 152,
182, 187, 229, 233, 234, 235
Шелли М. 102—104, 107, 108
Шелли П. Б. 56, 96, 104, 253
Шенье А. 153
Шефтсбери Э. 13, 25, 30, 32, 41, 42,
43, 183
Шиллер Ф. 5, 7, 14, 19, 20, 176, 182,
183, 205, 236—240, 255, 257
Шоу Б. 73
Штадион Ф. 184

Эванс Э. 49, 51, 52

Эдвардс С. 59
Эджуорт М. 44
Эйкенсайд М. 14, 22, 34, 59—62, 66
Эйкин А.Л. 87
Элиот Дж. 121
Элиот Т.С. 234
Эмес Н. 242
Эпикур 143
д'Эрбелло 123
д'Юрфе 147

Эттенхубер М. 23

Юм Д. 19, 22, 26, 27, 34, 66, 67
Юнг Э. 13, 22, 35, 60, 61, 66, 69—71,
86, 87, 142, 153, 159, 194, 196, 209,
235

Якоби Ф. 200
Яков II 121

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
----------------	---

АНГЛИЙСКИЙ ПРЕДРОМАНТИЗМ

I. Своеобразие эстетики английского предромантизма	26
Философские основы эстетики английского предромантизма.	
Основные категории и понятия, динамика развития	26
Новая эстетическая теория	33
Шотландское возрождение	39
Кельтское возрождение	45
II. Сентиментальная поэзия первой половины XVIII в.	54
Джеймс Томсон	57
«Кладбищенская» лирика	66
Роберт Блэр	68
Эдвард Юнг	70
III. Судьба готического романа	72
Истоки готического романа	72
Гораций Уолпол — родоначальник готического романа ужасов	76
Исторический готический роман Клары Рив	81
Творчество Энн Рэдклифф	86
Концепция дьявольских сил и демонизма в романе	
Мэтью Грегори Льюиса «Монах»	96
Проблема ответственности творческой личности и концепция	
развития человечества в романе Мэри Шелли	
«Франкенштейн»	102
Сентиментальная готика Шарлотты Смит	108
Проблемы исключительной личности, времени и цивилизаций	
в романе Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот Скиталец»	113
Ориентальные мотивы в готической повести Уильяма Бекфорда	
«Ватек»	121

ФРАНЦУЗСКИЙ ПРЕДРОМАНТИЗМ

Своеобразие готики в архитектуре и литературе Франции	129
Жак Казот и французский готический роман	130
Красота абсолютная и красота относительная в эстетике Дени	
Дидро	139
Дисбаланс между разумом и духом в эстетике Иммануила Канта	
и Жан Жака Руссо	141
Жан Жак Руссо и новые образы природы	145

Пасторальный и готический пейзаж в искусстве XVIII в.	152
Оссиановские мотивы в творчестве Стефани Фелисите Жанлис ...	157
Готические мотивы и образы в романе Антуана Франсуа Прево	
«История Кливленда, побочного сына Кромвеля»	163
Сентиментальная готика Франсуа Гильома Дюкре-Дюмениля	171

НЕМЕЦКИЙ ПРЕДРОМАНТИЗМ

Истоки и своеобразие немецкого предромантизма	180
Кристоф Мартин Виланд и его отношения к античности	182
Рейнские легенды	188
Опыт новой эпической поэмы: «Мессиада» Фридриха Готлиба	
Клопштока и традиции Мильтона	194
«Буря и натиск»	198
Эстетика Иоганна Готфрида Гердера	228
Эстетика Фридриха Шиллера и предромантическая концепция	
поэзии	236

АМЕРИКАНСКИЙ ПРЕДРОМАНТИЗМ

Своеобразие исторического развития Америки	242
Сент Джон Кревкер и его видение культурной эволюции.	
Американскость глазами европейца	243
Джозл Барлоу и его размышления об эпической поэзии	247
Лирические произведения Филипа Френо	249
Интерпретация природы, категорий возвышенного	
и прекрасного в «Заметках о штате Вирджиния»	
Томаса Джефферсона	251
Переосмысление традиций европейского романа в творчестве	
Чарльза Брокдена Брауна	253
Заключение	259
Задания для самостоятельной работы	262
Рекомендуемая литература	264
Именной указатель	266

Соловьева Наталия Александровна –
доктор филологических наук, профессор
кафедры истории зарубежной литературы
МГУ им. М. В. Ломоносова. Специалист
в области зарубежной литературы XVIII–XX вв.
и сравнительного литературоведения.
Автор книг «Английская драма за четверть
века (1950–1975)», «У истоков английского
романтизма», «Путешествие в страну шедевров»
и статей по английской литературе.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПРЕДРОМАНТИЗМ

ISBN 5-7695-1736-0



Издательский центр «Академия»
www.academia-moscow.ru