

Александр
Михайлов

Письмена
времени

Избранное
Завершение
риторической
ЭПОХИ



Время – движущееся подобие вечности



Платон



Александр
МИХАЙЛОВ

Избранное

**Завершение
риторической
эпохи**



Издательство Санкт-Петербургского университета
2007

Серия основана в 2004 г.
Главный редактор и автор проекта
«Письмена времени»
С.Я. Левит

Составители серии
С.Я. Левит, И.А. Осиновская

Редакционная коллегия серии:
Л.В. Скворцов (председатель), В.В. Бычков, Г.Э. Великовская,
И.Л. Галинская, А.Я. Гуревич, Л.Т. Мильская, Ю.С. Пивоваров,
Г.С. Померанц, Р.В. Светлов, А.К. Сорокин, П.В. Соснов

Составитель тома: С.Ю. Хурумов
Комментарии и реконструкция сносок: А.В. Маркин, Н.С. Павлова
Ответственный редактор: Т.И. Голощекова
Художник: П.П. Ефремов

Михайлов А.В.

М69 Избранное. Завершение риторической эпохи. — СПб.: Изд-во
С.-Петербург. ун-та, 2007. — 480 с. (Серия «Письмена времени»)
ISBN 978-5-288-03935-5

Александр Викторович Михайлов — известный филолог, культуролог, теоретик и историк литературы. Многообразие работ ученого образует реконструируемое по мере чтения внутреннее единство — космос смысла, охватывающий всю историю европейской культуры. При очевидной широте научных интересов автора развитие его научной мысли осуществлялось в самом тесном соотношении с проблемами исторической поэтики и философской герменевтики. В их контексте он разрабатывал свою концепцию исторической поэтики.

В том включена книга «Поэтика барокко», главные темы которой: история понятия и термина «барокко», барокко как язык культуры, эмблематическое мышление эпохи, барокко в различных искусствах. Кроме того, в том включена книга «Очерки швейцарской литературы XVIII века». Главные темы работы: первая собственно филологическая практика Европы и открытие Гомера, соотношение научного и поэтического в эпоху Просвещения, диалектические отношения барокко и классицизма в швейцарской литературе.

© С.Я. Левит, И.А. Осиновская, составление серии, 2007

© Н.А. Михайлова, правообладатель, 2007

© С.Ю. Хурумов, составитель тома, 2007

© А.В. Маркин, Н.С. Павлова, комментарии, 2007

© Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007

Время и безвременье в поэзии немецкого барокко

Три слова меня страшат: Всегда, Всечасно и
Вечно — быть Потеряну, Погублену, Прокляту.

Йоанн Шеффлер, «Ангелус Силезиус»
(III, 192)

Немецкая поэзия XVII века и немецкие поэты XVII века хорошо знают, что такое время, они знают ему цену, они знают время как суровый бич, наступающий виновного и губящий невинного человека, они знают время как ускользающий в небытие миг и знают время как слово разверзающегося перед человеком бытия, открывающее вечность. Жизненный опыт во времени заставляет видеть безвременье: холод и голод, мор и истребление, судорожными волнами прокатываясь по Германии, отнимают у человека устойчивость и прочность его существования и если еще оставляют его жить, то не дают ему *пребывать* — во внутреннем средоточии, стремятся лишить его сущности — существенности. В нестройной череде выпавших на долю человека испытаний время есть время, подстерегающее человека, ловящее его и губящее его: все совершающееся уже само по себе есть порождение Времени.

Андреас Грифиус, силезский поэт, совесть Германии в этот тяжелый век, в своем прекрасном, хорошо известном сонете «Слезы отечества, год 1636» писал так (перевод Льва Гинзбурга):

Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе.
Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,
Ревущая труба и ненасытный меч
Похитили наш труд, вконец нас одолели.
В руинах города, соборы опустели,
В горящих деревнях звучит чужая речь.
Как пересилить зло? Как женщин оберечь?
Огонь, чума и смерть... И сердце стынет в теле.
О скорбный край, где кровь потоками течет!
Мы восемнадцать лет ведем свой страшный счет.
Забиты трупами отравленные реки.

Но что позор и смерть, что голод и беда,
Пожары, грабежи и недород, когда
Сокровища души разграблены навеки?!

(I, 37)

Стихотворение Грифиуса «О гибели города Фрайштадта» начинается так (в переводе Льва Гинзбурга):

Что мне узреть дано среди руин и праха?
Глазницы голода, сырые космы страха
И мертвый лик чумы...

А затем поэт говорит: *«Так что же, крепость стен — не хранит? И нет избавителей? И помощь вся вышла, и малые стены рухнут вместе с великими? Да, да, вот конец, который сразит во прах все, что пока стоит. [...] Так, в положенное время, мир великий, скошенный серным жаром громов, испепелится и прейдет. [...] Все, чем смертный утвердил себя в веках, губит один час. О тщеславие мира! — продолжает поэт. — Как же человеку пребывать, если до времени гибнет то, что подразделяет время».*

Вот здесь поэт и называет ту «точку», которая есть сердцевина всего исторического опыта века. Мы скажем так: *время кончается раньше времени*; время как разделение происходящего, случающегося, как мера, счет, превращается в *безвременье*. Все вещи, люди и их творения, весь мир, малый и большой, гибнет и рушится, — но между концом вещей и положенным концом времени остается пустота: гибнущее гибнет *до* времени. Эта открывающаяся пустота есть *время*, где нет *времени*.

Такое представление *о времени* возвращается снова и снова в немецкой поэзии эпохи барокко. В статье невозможно подробно и полно показать всю внутреннюю дифференциацию этого представления о времени, а можно только выяснить самую общую его направленность.

Исторические судьбы самого *времени*, как это *время* сказывается в мировосприятии, в философии и поэзии, и жизненный опыт — изначально слиты в одном потоке. Те события истории, неожиданность которых потрясает человека, вместе с тем далеко не просто *не-ожиданны*: они есть выявление, и выявление действительно неожиданное, скрытого роста *времени*, живущего в человеке, его мировосприятии и его созидании мира, в его отношении к миру как неизменному божественному порядку или как к «ничьему» миру, подлежащему изменению и овладению со стороны человека.

Несчастья Тридцатилетней войны и судьбы, испытываемые традиционным представлением о времени, самим *временем*, — они дополняют друг друга, находясь в отношении «предустановленной гармонии», сущность которой, однако, заключена в решительной

дисгармонии. Голод и сытость, болезни и здоровье, нищета и богатство, порядок и разруха, грех и добродетель — все это, в неисчерпаемости жизненных переплетений, есть *язык времени* — для человека в эпоху барокко. Но *язык времени* есть и язык исторических событий, уносящих человека в своем вихре, то есть исторических бед и *напастей*, и вместе с тем язык исторических судеб — судеб самого в конечном счете *времени*. Время и безвремя — это окружение человека в XVII веке. Время и безвремя окружают человека и являются границами его существования. Человек расположен между временем и вечностью. Но именно поэтому подлинной границей для человека является не время и вечность, а безвремя. В безвремя сливаются воедино время и вечность. Смерть отдельного человека — от вечности. Вечность есть рай и ад, вечное блаженство и вечные муки. В смерти человек умирает для вечной жизни или вечных мук. Пока человек живет на этой земле, он еще не знает, что ждет именно его: но он как бы может — до поры до времени — выбирать свою судьбу, даже если его судьба уже и предрешена. Он может еще выбирать, пока еще не знает своей судьбы. Поэтому у него есть крайние возможности для выбора — вечное блаженство или вечные муки. Уже поэтому жизнь на земле не есть окончательная и подлинная жизнь, но только в смерти решится, что будет окончательно, что будет подлинно. Поэтому только смерть может открыть ворота для настоящей жизни, но может и навеки закрыть их. «Здесь над вами — то, что вечно смеется. Здесь под вами — что вечно горит и трясется. Вот — мое царство. Выбирайте то, чем хотите обладать» (Вечность в трагедии А. Грифиуса «Екатерина Грузинская»). «Дай мне, Господи, узнать конец мой и продолжение дней моих, какое оно, чтобы я знал, каков век мой» (Псалтирь, глава 38, стих 5).

Такая ситуация, когда человек расположен между временем и вечностью и между двумя крайними возможностями вечного, быть может, еще не характерна и не специфична именно для XVII века. Но если вспомнить, что такая ситуация уже совершенно не характерна и не специфична для человека XX века, то становится очевидно: между XVII и XX веком проходит резкая грань и эта грань или полагает конец некоторой традиционной «ситуации» человека, или преобразует ее в ситуацию новую и уже несовместимую с прежней. А для XVII века характерна и специфична именно традиционность ситуации человека, но сама традиция не есть беспрестанное воспроизведение одного и того же, а есть внутренний рост — внутренний рост *времени*. Для традиционной ситуации XVII века характерно и специфично то, что эта традиционная ситуация склоняется к своему закату. В XVII веке уже близок конец такой ситуации, когда человек помещен между вечным блаженством и вечными муками и, находясь между ними, должен между ними выбирать.

Вечность — это будущее, которое ждет человека. Но поскольку вечность ждет человека, поскольку вечность близка — жизнь коротка, а смерть не медлит, — то вечность *уже тут*, и человек как бы уже не во времени, а в пространстве расположен между двумя противоположными возможностями вечного. Уже здесь, в этой жизни, на этой земле, человек касается вечности, он может и в самом реальном смысле прикоснуться к ней, а если он не хочет этого, то сама вечность коснется его. Но как время на этой земле превращается для человека в пустую личину времени — в бевремение *напастей* и подстерегающих человека неожиданностей, так и вечность в своей неизведанности превращается во всегда неожиданное и неверное бевремение: и так, как опустошенность от времени, она касается человека в этой его жизни. Но для XVII века характерно и другое, как сказано: близок исторический час, пробивший для самой вечности; вечность в ее двух возможностях, выбираемых человеком и обретаемых им в смерти, сама стоит *накануне своей гибели*.

Время человеческого выбора — перед лицом вечности — есть *hohe Zeit* — «высокое время», «крайнее время», «последнее время» — «без пяти двенадцать»: когда человек почти уже опоздал и только хаос бевремения еще медлит. Опаздывает человек, и опаздывает время, — но это потому, что наступил последний час. Таково историческое «ощущение» времени: наступил последний час времени — *последнее время* времени. *Hohe Zeit* — значит «пришла пора», близка грань, за которой встает бевремение вечности.

«Воспрянь, ленивая душа, восстань / Беги прочь от своей гибели // Твой сон есть смерть / Твой покой гибель / Твоя жизнь сновидение / Ожидание-опоздание // Время не ждет / Воспрянь и прочь беги» (Л. фон Шнифлис).

«Ты видишь, человек, как непрестанно, здесь и там, прощаются с нами то один, то другой: У смерти не может быть иного хода, но в конце концов она откажет в жилье всем нам, всем живущим. Так обдумай хорошо, — *in Zeit*, — “во времени” пока длится время, пока оно еще длится, — и беги покойного сна, пробудись немедленно, мгновенно...» (Симон Дах).

Эти духовные поучения, при всей своей простоте, остро выражают ситуацию человека: и при всей своей «наивности», как может показаться теперь, они не просто говорят и свидетельствуют об определенной ситуации, но устраивают мир человека в определенном направлении: они «толкают» — или «подталкивают» — человека *к концу*; поэзия будит человека, она *будит* его в самом дословном смысле: если есть еще что-то в жизни само собою разумеющееся, не размытое потоком времени в его гибельности, то поэтическая проповедь зовет человека от времени к вечности, от жизненного сна к пробуждению перед лицом смерти, она пытается человека пробудить — от существования непосредственного к существованию как

осмысленному и разумному выбору — еще *не* подлинному, но выбирающему *подлинную* жизнь. Переход от сна жизни к бодрствованию — есть переход мгновенный. Только так можно приобщиться к вечности: через мгновенное потрясение всего существа (всей «души»); когда человек внезапно откроет свои слипшиеся от сна глаза, он увидит вечность; но *если* он их откроет — это уже будет слово вечности, обращенное к нему.

* * *

Однако стихия растущего и близящегося к своей гибели времени погружает в себя не *неизменного человека*, но человека, сущность которого тоже растет и изменяется вместе с несущей его стихией. Поэтому, говоря о «ситуации человека», нужно помнить, что сама ситуация не стоит на месте. Если человек помещен между временем и вечностью — в безвременьи, — то этот человек — человек точно так же исторически реализовавшийся, как самое время и самое безвременье.

Человек эпохи барокко не знает еще того абсолютного отождествления себя самого со своим «я», которое стало разуться само собою в позднейшую эпоху. Но он, если упростить, есть для себя еще в значительной мере третье лицо, некий «он», неотрывный от наблюдающего его «я» и сопряженный с ним. Но вот эпоха барокко со своим хаосом, со своим бурлением и есть такое сновидение, из которого человек вышел как бы и освежившимся — и отождествившимся с самим собою, и примирившимся. В этом сновидении, которое не было легким, человек наблюдал себя со стороны, как это иногда бывает в снах. Есть, стало быть, два «я» — непосредственное «я» человека и наблюдающее «я». Эти два «я» — не какие-то абстрактные два слоя «я», но между ними есть полярность, есть противоположность активности и созерцательности, есть даже противоположность между «я» как логической функцией и «я» как реальностью, но тем не менее эти два «я» трудно различить: с ними происходит круговращение, они меняются местами, и в напряжении, создающемся между ними, пролагает себе путь историческая тенденция, которая стояла как раз в постепенном осознании человеком своего «я» как некоего особого мира, некой самооценности, наконец, некоторой неисчерпаемой самоуглубленности в богатстве своего психологического «я» как души. Душа — мир, опрокинутый внутрь человека и заново построенный изнутри души. Человек в эпоху барокко очень хорошо постигает свое «я», и в продолжение мистической традиции говорит об *Ichheit* — об «яйности» и о «ячестве», в самой жизни он даже не прочь настаивать на особых правах своего «я». Однако если судить, по крайней мере, по немецкой литературе, он никогда еще не подозревает о некоей замкнутости «я»

как мира в себе, о его отомкнутости от остального мира, он так или иначе сознает свою «индивидуальность», но его индивидуальность никогда не понимается им как некоторое самоостановление субъективного «я»: это всегда олицетворение и воплощение *общего* — каких-либо социальных или духовных *сил*. Правитель олицетворяет собою государственность, духовное лицо представляет духовное начало, все они, государь, полководец, священник, купец и т.д. находят свое место в социальном порядке и олицетворяют одну из его сторон: *индивидуальную выраженность общего*. Безусловно, тут есть напряженность между общим, стихийным и индивидуальным, поскольку общее *заостряется* в индивидуальной репрезентации, за которой стоит так или иначе реализованная полнота конкретного человека, полнота его как человека мыслящего и чувствующего; но связь между полюсами еще не рвется. С другой стороны, стремление сохранить строгость порядка в условиях жизненного хаоса и разрухи ведет к тому, что порядок сохраняется хотя бы по своей видимости ценою того, что из порядка выбрасывается очень и очень многое: мир порядка держится силой на мире *странного*: выброшенные из иерархии порядка люди ведут странное существование бродяг без постоянного жилья и пристанища, и здесь тоже вызревает свое «я» и своя субъективность — все это странное входит в мир порядка лишь *вторично*: как именно *странное*.

Всякая индивидуальность, всякое «я» помещает себя на некоторое поле объективной меры. Оно еще не измеряет себя мерою самого же себя. У Йоанна Шеффлера ангелы и серафимы — это «Вы», это некая неразличимая сумма и внутренне тоже неразличимых «ты»; Бог у Шеффлера — всегда «Он», а человек — «я», «ты», «человек».

Прочь, прочь, о, вы, серафимы, вы не утешите меня,
Прочь, прочь, о, вы, *святые*, и кто покажется из вас на глаза —
Мне не нужно вас: я один бросаюсь
В несотворенное море простого божества.

(I, 8)

Бог и человек — это края поля общей меры. Человек экстаичен, и Бог экстаичен. Но их отношение в экстазе таково, что Бог ищет человека и находит в человеке свой конец, хотя, с другой стороны, у Бога нет конца, а человек ищет Бога и находит Его, и даже в своем экстазе перелетает через Бога, и доходит до пустыни сверхбожества. Человек у Шеффлера немислим без Бога, но и Бог немислим без человека, поскольку существование Бога находится в «корреляции» с существованием человека. Но каких бы экстазов ни достигал шеффлеровский человек, он все же никогда не способен из самих недр своей *unio mistica* с Богом говорить, например, о Боге как инобытии «я»; напротив, чего может достигнуть

человек, так это того, чтобы стать «иным Бога», инобытием Бога, Ander-Ег, Ино-Он. И здесь уже никакой речи нет о «я», наоборот, самая «существенность» мистической «яйности» состоит в этом достижении «Ино-Он».

«Я», «ты», «человек» — «почти» тождественны. «Ты» — это форма более интенсивного, подчеркнутого обращения к человеку. «Ты» и «я», следовательно, «почти» синонимы. Но важно знать, что первичнее и изначальнее. «Первичнее» в известном смысле «ты» и «человек»; «я» у Шеффлера говорит из глубин мистического единения, а «ты» — это человек в его «экзистенциальной ситуации», человек перед выбором, в «реальной» жизни, в «реальной» действительности. Это — «ты», перед которым является императив долженствования: *что* он должен стать и *как* должен становиться; это — «ты», которое должно отказаться от ограниченности и конечности своей «яйности».

Но очевидно, что полюса напряжены до крайности, и один из полюсов — это «я», а другой полюс — мир или Бог. И ясно, что «ты», или «человек», должен уже обладать значительной внутренней насыщенностью — всем индивидуальным, специфическим, характерным, неповторимым, психологическим — всякой *субъективностью*. Между «я», которое поглощает Бога, становясь инобытием Бога, и таким «я», которое весь мир превращает в инобытие «я», исторически еще очень большой промежуток, но чисто формально он уже не очень велик. Субъективность человека в эпоху барокко — это бутон, который вот-вот должен распуститься, в котором уже заключен готовый цветок. Предел «субъективности», возможный для эпохи барокко, по-видимому, отмечен таким восклицанием в сонете Грифиуса, описывающим страх, тоску, как основное состояние человека: «С тех пор, как свет титана освещает с небес мой бледный лик, мне не было еще дано ни дня, когда бы я не испытал страх» (I, 10), — здесь поэт как бы касается сферы интимного чувства и *поверяет* его читателю, но, с другой стороны, Грифиус, желая сказать о долготерпении человеческой души, пишет так: «О, зеркало терпения среди небывалых мук!» (I, 13). Точно так же в хаотической и неустановившейся индивидуальности, какую знает XVII век, в этой индивидуальности с ее шатаниями и бестолковым топтанием на месте (как это известно из биографий поэтов этого времени и из созданных ими биографий героев), уже заключена и «душевность» XVIII века, достигающая экзальтированного психологизма на поздних этапах истории пиэтизма, заключен и рационализм философов XVIII века вплоть до Мендельсона и Лессинга, заключена игривость рококо — все то, что потом существует «как бы» по отдельности и требует нового своего собирания и нового возведения к истокам, что и произошло в эпоху Фихте и романтизма.

Но субъективность, если она заключена в нераспустившемся бутоне, еще не знает сама о себе: ей «замена» — полярность «я» и мира (или Бога) на поле общей связующей их меры. Если полярность напряжена, то мир уже противоположен «человеку», но мир не перестает быть решительно *иным*. Мир «объективен», но «я» еще не субъективно, и поэтому мир еще не может переживаться — *erlebt werden*, то есть строиться и воспроизводиться изнутри «я». Но должна происходить встреча между «я» и «миром» — «на нейтральной почве». Такой почвой является для XVII века образ: образ как Bild и эмблема, роль которых растет по мере напряжений полюсов к концу века. «Образ» — это «третья действительность», в том смысле, что в нем нет ни человека как такового, ни действительности как таковой, но есть образ-образец, в котором сконципирована действительность с характерной двуслойностью реальной «экзистенциальной ситуации» («я» как «ты») и морального должествования (как это мы видели у Шеффлера, только здесь в секулярных формах). Для эмблемы характерно то, что образ опосредуется словом (*inscriptio* — надпись), а единство образа-слова влечет за собой необходимость его экспликации: *subscriptio* — подпись, слово-ответ на слово-вопрос, заданный в *inscriptio*. Целый смысл мелькает между тремя элементами, весь скрыт в треугольнике опосредований, где все элементы подобраны так, чтобы, дополняя друг друга, не давать однозначной и банальной разгадки, где все говорит *иное*, где заключен союз человеческого и божественного, человеческого и природного.

Херберт Цисарж блестяще сформулировал основной метод поэтов эпохи барокко: «Каждая идея расплющивается в плоскость образа, какой бы абстрактной она ни была, а затем образ вдавливается в слова, какими бы конкретными они ни были». Эмблема не подавляет полярность жизненных противоречий, но она есть сцена, где человека и природу, человека и Бога играют слова и зрительный образ. Эмблема есть идеальный портрет. Структура эмблемы есть структура парадного портрета. Но вместе с тем в эмблеме приходят к выражению принципы самого мышления эпохи, которое можно назвать эмблематическим мышлением. Барокко все понимает в отражении и все охватывает только в отражении. Все уже заведомо существует как образ — как отражение. Жизнь есть сон: то, что человек смотрит в рамках более широких. Жизнь есть театр: нечто помещенное в рамки в пределах более широкого. Театр есть жизнь. Жизнь преломляется через структуру функций — через иерархию социального порядка, где каждая ступень «репрезентативна». Образ есть нечто обряженное, ограниченное, обрамленное. Эмблема есть окно, глаз, портрет, сцена.

Эмблема в полноте — в треугольнике своих составляющих элементов — есть наиболее совершенное и художественное проявление

эмблематического мышления, выявление структуры эмблематической мысли наружу.

Эмблема в полноте своих элементов есть обобщенный образ действительности. Как таковая, она имеет отношение ко времени, именно так, что она есть обобщенное выражение времени. Она выражает время так:

во-первых, эмблема есть нечто такое, что *«есть всегда»*, а именно: она *есть всегда* как вечный образец. Она дает вечный моральный символ того, что всегда было, есть и будет. Она построена на внутреннем представлении о морально-совершенном — идеальном — и здесь скрывает в себе концепцию исторического — как должностующего, а потому неизменного. Она дает нам один из полюсов барочного мировосприятия, потому что точно так же, как к субъективности индивидуальности, барокко внутри себя движется к постепенному постижению качественной стороны истории как роста или как наличия разных исторических *форм*. Эмблема, следовательно, останавливает историю и представляет в идеально-вечном как остановившийся аспект истории;

во-вторых, эмблема как символ вечного останавливает действительность, а следовательно, запечатляет и увековечивает нечто *мгновенное* и *мимолетное* — будь то мгновение в континууме реальной действительности или нет, что для эмблемы совершенно не важно. Поэтому эмблема, с одной стороны, есть нечто *просто* мгновенное, а с другой, как вечное, есть выражение вечного в мимолетном, или мимолетное явление вечности;

в-третьих, давая мимолетное явление вечности, изображая, следовательно, нечто такое, что есть всегда и чего, по букве, нет никогда, эмблема представляет нечто *повторяющееся*, но только повторяющееся не в реальной действительности, а в мифологически-символической. Как таковая, эмблема имеет отношение к *ритуалу* и есть нечто ритуальное. Эмблема есть определенный ритуал, а именно ритуал мимолетного явления вечности. В этом смысле эмблема есть формула, приведенная к совершенному порядку жизненного хаоса, и она имеет особые функции. Она не просто глаз, рамка, сцена, но еще и фасад. Приводя бушующий смысл жизни к однажды сложившейся структуре порядка, размеривая временное и строя третью действительность, эмблема сдерживает внутреннее волнение человеческого «я»; все беснование страстей она оставляет позади себя, а взор направляет к небу, к вечному, — итак,

в-четвертых, эмблема есть движение от времени к вечности, от времени к безвременью — коль скоро вечность начинает постигаться как безвременье. В своей кажущейся «безотносительности», в своем слиянии человеческого и природного, времени и вечности эмблема «экзистенциальна»: она есть зеркало, сцена, окно, глаз, куда смотрит тот самый человек-ты-я, — фасад, на который он смотрит, —

она осязательно устроена как то, *на что* или *через что* надлежит смотреть: то есть сделана *по мерке* человека, если уже не по его мере. Как открытый глаз и поднятый занавес, она зовет человека смотреть в себя, *зовет* его от непосредственной реальности «ты» к осознанности «я» в его обращенности к вечности.

Как в эмблеме обнаруживаются более широкие закономерности мысли исторической эпохи, так и в этих закономерностях можно видеть *редуцированную эмблематичность*. Все постигается в *отражении*: абстрактное в образе, конкретное в отвлеченном слове, движение в остановившемся миге, время в вечности, а вечность во времени, человек в природном и т.д., — все в *ином*: все само по себе есть уже указание на иное:

Я ношу образ Божий: когда Он захочет Себя увидеть,
Это случится только во мне или в том, кто мне подобен.
(I, 105)

Бог во мне, а я в Нем.
Бог во мне — Огонь, а я в Нем — сияние:
Разве мы не общи с Ним в слиянии друг с другом?
(I, 11)

и даже Бог постигает Себя только в отражении:

Бог вечно влюблен в свою Красоту.
Бог столь прекрасен, что Его Самого
От вечности восхищает сияние Его лика.

«Эмблематичность», явно просматривающаяся в некоторых эпиграммах Йоанна Шеффлера, выражается в том, что заглавие эпиграммы рассматривается как *inscriptio*, а сам текст — как *subscriptio*: в заглавии — обращении к «ты», тогда как текст следует уже от первого лица: уже от «я» того «ты», к которому обращается поэт:

Ты сам должен быть Солнцем.
Я сам должен быть Солнцем, я должен своими лучами
Живописать бескрайнее море целого Божества.
(I, 115)

Везде в поэзии барокко это «ты» и это «я» — «я», восходящее от конкретной и непосредственной реальности к вечному, от времени к вечности и безвременью — будь то восхождение от ограниченности «я» в его «яйности» к *Ander-Eg*, как у Йоанна Шеффлера, будь то восхождение от сумбурных страстей времени к эмблематическому ритуалу заклинания вечности, как у Даниэля Каспара фон Лознштейна, будь то восхождение от греховности земной жизни к картинам будущих мук — или блаженств, — как у сотен поэтов того времени, будь то редкая попытка перешагнуть через беды настоящего

в вечное счастье будущего, как в «Гибели города Фрайштадта» Грифиуса, где коренным образом переосмысляются привычные теологические представления о грядущем.

Но перешагивать или нет — *грань* остается и *пропасть* зияет: между временем и безвременьем — реальным «ты» и «возведенным в вечность» «я». «Я», «ты», «вы», «человек» — в поэзии всегда *до* и *после* грани:

Вы заблуждаетесь, когда спите; и заблуждаетесь, когда бодрствуете;
Вы заблуждаетесь в печалях; вы заблуждаетесь в смехе;
Презирая одно и другое считая драгоценным;
Почитая друга врагом, а врага другом;
Отбрасывая радости и предпочитая печаль удовольствиям,
Пока обретенная вами смерть не освободит вас от блужданий.

(А. Грифиус)

Жизненный путь человека подобен лабиринту — путь блужданий,
По простоте блуждает ребенок, мудрый же — от страстей.
Но кто блуждает по этому зданию с разумностью,
Тот найдет стезю Спасения, нить Истины.

(Люэнштейн)

Отчаяние, порождаемое безвременьем этой земли, успокаивается надеждой на вечность, но надежды, пробуждающиеся здесь, на земле, погашаются картинами безвременья, ожидающего человека. Вот не картина, но голос «с той стороны» — сонет Грифиуса «Ад».

Die Hölle

Ach! und Weh!

Mord! Zetter! Jammer! Angst! Creutz! Marter! Wurme! Plagen.
Pech! Folter! Hencker! Flam! Stanck! Geister! Kalte! Zagen!

Ach vergeh!

Tiff und Hoh'!

Meer! Hugel! Berge! Felß! wer kann die Pein ertragen?

Schluck Abgrund! ach schluck' ein! die nichts den ewig klagen.

Je und Eh!

Schreckliche Geister der tünckelen Hölen / ihr die ihr
martret und Marter erduldet

Kann denn der ewigen Ewigkeit Feuer / nimmermehr büßen
diß was ihr verschuldet?

O grausamm' Angst stets sterben / Sonder sterben!

Diß ist Flamme der grimmigen Rache / die der erhilgete Zorn
angeblasen:

Hir ist der Fluch der unendlichen Straffen / hir ist das
immerdar wachsende Rasen:

O Mensch! Verdirb / und hir nicht zu verderben.

В прозаическом переводе:

Ах! Беда!

Убийство! Горе! Страх! Отчаянье! Гоненья!

Огонь! Мрак! Холод! Вонь! Позор! Глуменья!

Нет конца!

Глубь и высь!

Холмы! Моря! Скалы! Горы! Кто вынесет мученья?

О пропасть! поглоти! О поглоти! кто вечно страдает.

Изначально!

Страшные души мрачных ущелий! Вы, что пытаете, пытки терпя,

Разве не может вечной вечности пламя искупить то, в чем вы
виновны?

Жестокая тоска вечно умирать и не умирать!

Вот пламя чудовищной мести / раздутой воспаленным гневом:

Здесь проклятие бесконечных мук / здесь непрерывно растущее
беснование:

О человек! Погибни, чтобы здесь не погибать.

Необычен этот исключительный сонет, написанный великим мастером сонетной формы. Короткие рифмующиеся строки: 1-я, 4-я, 5-я, 8-я, — каждый редактор издает сонет по-своему, — действительно, в издании 1663 года напечатаны лесенкой, — сонет действительно написан «с той стороны» — ад для Грифиуса *здесь*: и вот безмерно длинные строки, состоящие сплошь из восклицаний — междометий и почти-междометий — из коротких слов, в которых единственное в своем роде *описание* — картина ада — сквозь эти безмерно длинные строки, состоящие (2-я и 3-я) исключительно из одно- и двусложных слов непременно с краткой корневой гласной (за исключением рифмы), — сквозь них прорывается безымянный голос человеческого страдания. В захлебывающемся ритме стихов создается подлинная полифония — человеческое «я» среди диссонансов этих строк слышно яснее, чем во многих лирических стихах, невозможных в эпоху Грифиуса. И только в самом конце здесь — «обычное» и столь необычное в таком сонете обращение к «ты» — к человеку: «О человек!..»

Нас будут занимать попытки Грифиуса схватить вечность в слове — дать, если можно сказать, *формулу вечности*, в чем поэзия барокко всегда испытывает настоятельную потребность. Есть несколько таких формул.

В 8-й строке восклицание «Je und Eh!» едва ли переводимо. Но разобраться в нем нужно еще и потому, что при неустоявшейся орфографии той эпохи Грифиус оба слова — Je и Eh — пишет с заглавной буквы, что не означает их субстантивации, а означает их, так сказать, *субстанциальность*. Наконец, если это восклицание есть устойчивый оборот речи, то в сонете своим выделением слов Je и Eh поэт обращает внимание на каждую из его частей: как в целом

сонете яркий смысл явственно и осязательно выступает — «на глазах» у слушателя — из невятного смысла междометий, так и смысл приведенного оборота речи возникает наряду с тем, что он звучит почти нечленораздельно и ради этой звуковой стороны был привлечен поэтом.

«Je und Eh» означает, собственно, «от начала и всегда», «с самого начала». Eh значит «давно, тогда, раньше, когда-то — *с самого начала и по сей момент*». Je значит «с самого начала и в каждый момент с самого начала». В Je важно то, что что-то было не только с самого начала, извечно, изначально, но что это было в каждый отдельный миг и притом и в миг настоящего. Это «Je und Eh» вечность составляет из отдельных мгновений, а все подчеркивают такое понимание: вечность не просто всегда была, и она не только «бесконечна», но она еще совершенно реальной — во всей своей «вечной вечности» — составлена из реальных отдельных мгновений, когда мучимый человек испытывал одни и те же мучения, только что еще растущие — и это каждый миг! — когда он умирал, но не мог умереть и пр.

Вечность состоит из отдельных мгновений. Мгновение есть «нюн», Nun, Nu, «ныне». Такое представление вечности чрезвычайно важно для поэтов барокко. Не только время жизни от вечного безвременья отделяет миг, не только вечность постигается как мимолетная вечность в структуре эмблемы, не только человек должен мгновенно одуматься и пробудиться ото сна, — но и само протекание времени есть ускользание его в каждый миг:

Что такое это благородное Время, которое проходит все время,
Маленькая точка, на котором стоит великий мира круг,
Быстрый взгляд, показывающий нам, что оно есть что-то,
...Учит, что исчезло, что произойдет.

Время, таким образом, оставляет человеку только прошлое и будущее — то, чего уже нет, и то, чего еще нет.

Но хотя время — это мимолетная точка, весь круг мира упирается в нее, и природа всего — *временная*. Обладая временной природой, все *преходит*. Все *преходяще*:

omnia fomnia, es ist alles fluchtig / nichtig / und nie gewichtig —
всё сны, всё мимолетно, ничтожно, невесомо

(Абрахам а Санкта Клара)

Вновь Андреас Грифиус наиболее ярко выразил это ускользание времени и это ускользание вещей во времени: «человек — это снег, который скоро растает, и человек — это свеча, которая скоро погаснет, и жизни летит прочь, и те, что уже умерли, быстро уходят прочь из наших сердец — как забывается пустой сон, выпадающий

из поля нашего внимания, как проносится поток, которого ничем не сдержать: имя, слава и честь исчезают, и всякое дыхание уносится воздухом, и наши потомки, как и мы, рассеются, как дым, развеянный ветром. У Грифиуса каждым глаголом подчеркнуто наставление — прочь.

«Сегодня, — писал Филипп фон Цезен в романе “Самсон”, — все сотворенные вещи уже давным-давно настолько утратили силу своей цветущей юности, что отныне они как бы стареют со временем и делаются все более хилыми и слабыми», а «прародительница всех вещей» лежит почти «при последнем издыхании».

Но и у человека — временная природа, о чем он знает недостаточно или не знает совсем. Человек погружен во время, а время погружено в человека. Но человек «меньше, чем время»: время «вносит человека в себя» и бросает его: человек уходит, а время остается (Пауль Флеминг, «Мысли о времени»). По сравнению с обычной суровостью стихотворений о времени, написанных в эпоху барокко, диалектические затруднения стихотворения Флеминга завершаются какой-то патриархальной нотой, что касается его представлений о «времени без времени»: Флеминг такое время представляет как «времена», то есть как что-то, наделенное внутренней полнотой и событийностью, — Флеминг, разумеется, имеет в виду вечное блаженство, и получается, что «время, то, что без времени» придет, чтобы взять нас «в свои времена», — то есть вечность как «безвременье» отлично у поэта от времени «времен» вечного блаженства — «то» время никогда не исчезает.

Время есть *что* и *ничто*. Человек тоже есть что и ничто. Диалектические противоречия времени и временной природы человека толкают поэтов в сторону диалектического истолкования времени и вечности. Каждая поэтическая «индивидуальность» приходит со своим ответом и со своим решением. Но здесь нет времени как философской категории, а время в поэзии есть *само время*, как оно говорит в поэзии, так же как «ад» говорит в сонете Андреаса Грифиуса. Время, ад, вечность — это аспекты исторического, которое проникает в поэзию с ее ростом, созревaniem, умиранием, — и поэзия, и история стоят под этим знаком мгновенной гибели, под знаком «мимолетной» вечности — и окончательной смерти или возрождения.

Грифиусу рисуется страшный образ ада, о котором нельзя рассказать ясно и членораздельно. Флеминг уводит к картине блаженства, где у времени будет отнято и время, и безвременье, а у «нас», людей, — наше «мы». У Лознштейна время царит над всем, но любовь и добродетель по крайней мере могут смешивать его карты. Наконец, Йоанн Шеффлер в своих эпиграммах взлетает так далеко, что его, в его диалектической гордыне, не может достигнуть обычный человек с его «ты»:

Вечность.

Коль скоро вечность кажется тебе дольше, чем время,
Так ты говоришь о муках, а не о блаженстве.

(II, 258)

Поднявшийся на свои вершины, поэт уже не различает время и вечность, начало и конец, смерть и жизнь. Наступает пора всяческих отождествлений, слияний всего в одно:

Сущность не измерить:

Нет ни начала, ни конца,
Ни центра, ни окружности, как ни стараюсь.

(II, 188)

Вечность.

Что такое вечность? Не это и не то,
Не теперь, не что, не ничто, она — не знаю что.

(II, 153)

Вечность не измерить.

Вечность ничего не ведает о годах, днях, часах:
Ах, я еще не нашел средоточия!

(II, 65)

В вечности все происходит одновременно.

Там, в вечности, все происходит одновременно,
Нет ни «до», ни «после», как здесь, в царстве времени.

(V, 148)

Душа — над временем.

Душа, вечный дух, — над всяким временем:
И уже в мире она живет в вечности.

(V, 127)

В основе все едино.

Говорят о времени и месте, а теперь и вечности:
Что тогда время и место, теперь и вечность?

(I, 177)

Время — вечность.

Время — как вечность, и вечность — как время,
Если ты сам не будешь делать различий.

(I, 47)

Время и вечность

Ты говоришь: перенесись из времени в вечность:
Но есть ли различие между временем и вечностью?

(I, 188)

Пламенный духовный порыв немецкого мистика из Бреслау, казалось бы, оставляет далеко позади себя всякую реальную ситуацию исторического человека своего времени; между тем анти-тетическая структура эпиграмм Шеффлера насквозь пропитана духом барокко, а изощренная парадоксальность этого католика, переросшего в католицизм из протестантства, хитроумная и сознательная противоречивость его высказываний, их невероятная смелость с точки зрения догматического учения, все бурление неутомимого духа, все его легкое парение на ступенях иерархии духовного смысла — все это по-своему отражает ситуацию человека эпохи барокко, всю ее безысходность: нет ничего твердого, нет ничего устойчивого, время тает в вечности, вечность в безвременьи, безвременье в мимолетности момента... Однако не может не казаться, что то, что не перестает до глубины души поражать его современников — вечность и время, для духа, однажды пораженного вечностью, осталось чем-то пройденным: в кристальном очищении, просветлении и успокоении души перед Богом нет места для непосредственного ощущения страха и беды. Шеффлера уносит другой поток, для которого нет, собственно, слов:

Ich weiß nicht, was ich bin, ich bin nicht, was ich weiß,
Ein ding und nicht ein ding, ein stupfchin und ein kreiß.

Не знаю, что я есмь, я есмь не то, что знаю,
Вещь и не вещь, капля и круг.

(I, 1)

Не знаю, что мне делать! Мне все одно:
Место, не-место, вечность, время, ночь, день, радость и боль.

(I, 190)

В этом вихре мистической стихии Шеффлер заглядывает в такие области, где ему трудно отдать отчет в «увиденном» и где исходная «экзистенциальная ситуация» человека, напрягаясь до крайности, пытается приподнять завесу, закрывающую грядущую *гибель вечности*. Если «я» многократно расслаивается, то вот уровень, который поднимается и над самым высшим и конечным «я» и над Богом:

Где мое пребывание? Там, где не стоим я и ты:
Где последний мой конец, куда я пойду?
Там, где никого не найти. Так куда же мне?
Мне должно отправиться еще сверх Бога в пустыню.

(I, 7)

Мало того что человек и Бог соотнесены и что без «меня» Бог не может жить ни мгновения (I, 8), — ничто, даже червяк не может быть создан Богом, если «я» не буду *содержать* его вместе с Богом.

Конечно, «Бог как Ничто» — вполне в кругу традиционной мистики. Но от того, что эта тема живет долгие века в мистических кругах, она не перестает быть исторически значительной: именно известные тенденции исторического, особенно в эпоху, близкую к внутренним — да и внешним — переворотам и потрясениям, в эпоху, до крайности напрягшей полярность человека и мира, человека и Бога, человека и времени, могут усматриваться и *предусматриваться* именно мистической традицией; *гибнет вечность*, но ничто, стоящее — или стоявшее — *за* вечностью, уже готово: оно *предуготовано*, только теперь оно уже занимает передний план. История ловит поэтов и мистиков на слове — там, где в своем порыве они достигают почти невыразимого: там у них вырывается роковое слово...

И вот:

Ничто есть лучшее утешение. Лишит ли Бог Своего сияния:
Так простое Ничто будет утешением в безутешности.

(II, 6)

Наконец, если Шеффлер говорит, что с Богом хорошо даже в аду, то здесь мистическая мысль занесла его в такое место, куда его не должны были бы пускать никакие уступки парадоксальному. Дело в том, что такое высказывание лишено всякой осмысленности, пока в теологическую картину времени, обязательную для всей эпохи, не внести каких-то изменений. Что такое Бог? что такое ад? — если с Богом можно быть в аду? Самодовлеющее, самоценное «я», которое начинает поглощать весь мир и создавать изнутри себя нового Бога, новых богов, новое время, новый ад и т.д., прорывается в минуту наибольшей смелости: оно оказывается перед лицом *Ничто*:

Кто соединился с Богом, того Он не может проклясть,
Или же сам низвергнется с ним в смерть и пламень.

(I, 97)

Одно содержит другое.

Богу так же нужен я, как мне — Он.

Я помогаю Ему хранить его сущность, а он мне — мою.

(I, 100)

Таковы исторические «перспективы» единения с Богом: единение вырисовывается как чистое противостояние, на месте Бога остается *ничто*.

После головокружительных высот Шеффлера обратимся к более простому, но не менее значительному материалу.

Не меньшая заслуга сохранить простое достоинство духа среди раздирающих душу противоречий. Талантливейший Йоханнес Рист из города Ведель в Гольштинии, основатель поэтического ордена «Лебедь

на Эльбе», создал две духовные песни, в которых изображается соответственно вечность как вечность мук и вечность как вечность блаженства: «Весьма суровое и подробное рассмотрение грядущей бесконечной Вечности» и «Радостное и хвалебное песнопение, в котором подробно описывается несказанное великолепие небесного Иерусалима, а также сердечнейшее стремление к нему верующих душ». Состоящие каждая из 16 строф одинакового строения, они написаны в параллель друг к другу. При этом обнаруживается, что *вечность* есть в собственном, в настоящем и затрагивающем человека смысле — вечность вечных мук — *безвремяе*; тогда как вечное блаженство приводит, скорее, к описанию и перечислению, чем к сосредоточению на вечности, так что нечто безотносительное к поэту сообщается, когда говорится, что «величайшее счастье видеть нашего Бога в вечности». Первая же, хорошо известная песнь исполнена страха и тревог, и поэту не приходится занимать красноречия и пользоваться искусственными приемами: насколько поэзия XVII века может иметь *личный* смысл и насколько содержание может быть пережито изнутри, это происходит у Риста.

Именно здесь немецкая поэзия барокко приходит к наиболее полной, а вместе с тем и лаконичной характеристике «экзистенциальной» ситуации человека. Эту характеристику хотелось бы также назвать предельно точной. В сфере образа, связующей поэта и действительность, слова стоят на своих местах словно поставленные здесь от века. Все это сразу же полагает непреодолимые препятствия для перевода.

Возьмем первую строфу:

O Ewigkeit / du Donner Wohrt /
O Schwert / das durch die Seele bohrt /
O Anfang sonder Ende /
O Ewigkeit / Zeit ohne Zeit /
Ich weiß für großer Traurigkeit
Nicht wo ich mich hinwende!
Mein gantz erschrocknes Herz erlebt /
Daß mir die Zung' am Gaumen klebt.

О вечность / ты громовое слово /
О меч / пронзающий душу /
О начало без конца /
О вечность / время без времени /
Я не знаю от большой печали
Куда мне обратиться /
Все мое уstraшенное сердце дрожит /
Так что язык прилипает к нёбу.

Лев Гинзбург перевел три строфы из этой песни, опустив при этом два последних стиха каждой. Для задач, которые ставил он в

своих переводах, это, конечно, совсем неплохие и живые переводы, но, во-первых, они слишком вольны, во-вторых, эти переводы так же и поучительны, поскольку они показывают, что изменяет в самом смысле переводчик, когда он хочет быть более или менее точным, но при этом не желает вдаваться в догматическую и теологическую сущность того, о чем говорится — в поисках, так сказать, всеобще-абстрактно-гуманистического содержания, годного для всех времен.

Л. Гинзбург переводит:

Ах, слово «вечность»... Вникни в суть!
Оно, как меч, сверлит мне грудь, —
Нет ни конца, ни краю...
Ах, вечность! Время вне времен!
Бреду, бедой обременен.
Куда бреду — не знаю...

Во-первых, сразу скажем, что сами по себе эти стихи гораздо «лиричнее» стихов Риста: от начала и до конца в этом шестистишии правит лирическое «я». У Риста это далеко не так. Например, меч, пронзающий душу, у Риста не пронзает душу «мне» — тем ярче появление «я» в 5-й строке; сначала дано само *бытие*, на фоне которого только и может осторожно выступить «я». И у Риста, разумеется, нет обращения к «ты», так же, как вообще нет расщепления на «я» и «ты», которое мы наблюдали у Шеффлера, поскольку у Риста только один слой — его «я» — это *все* люди, все люди как община, состоящая из «я» равных и одинаковых перед лицом общей ситуации. «Ты» появляется только в позднейших, более описательных строфах; здесь же, в начале, достиг с трудом предельный предел точности.

Далее поэт говорит: «Вечность! Ты громовое слово». И здесь перевод помогает нам осознать, о чем идет речь у Риста. Рист пишет в два слова: «Donner Wohrt», то есть «громослово». Но значит ли это, что, восклицая: «О вечность!» — он понимает слово «вечность», то есть то, что мы поставили бы в кавычки и что переводчик переводит как «Ах, слово “вечность”»? Нет, Рист понимает не слово, а самое *вечность*. Сама вечность есть слово, а слово «вечность» потому поражает поэта, что это слово человеческого языка указывает на *самое вечность* в самом бытии, и эта *сама* вечность тоже есть слово. Но почему вечность есть слово? Она говорит со «мной» и с «тобой». Но это не просто «слово»: вечность говорит со «мной» как гром. Вечность — и с этим представлением мы уже встречались выше — есть вечность, разверзающаяся в миг, пуп, «ныне», есть мимолетное пуп, один скользящий момент настоящего, когда перед человеком, к его ужасу, открывается вся бесконечная длительность вечности. Вечность, открывающаяся на едва заметный миг, разражается над

головой человека, как разражается гром, как разражается гроза: молния пробегает по небу, и на этом все кончается. Но такая разражающаяся над человеком вечность еще потому есть слово, что она указывает на то, что ждет человека, а человека ждет та же самая вечность, но уже во всей своей бесконечности. Пока вечность человеку дается как слово «вечность» и как громовое, громоподобное, громогласное разверзание вечности. Такова первая строка, *первый стих*.

Второй стих. Вечность есть еще и меч. И это тоже хорошо подходит к вечности, которая разражается над головой человека. Меч тоже мгновенно пронзает грудь, так же, как слово грома — слух и ум. Легко можно подумать, что меч — это уподобление вечности мечу, сравнение и метафора. Так и переводчик: «...как меч, сверлит мне грудь». Но этого не может быть у Риста. У Риста вечность есть гром и есть меч, и только потом есть гром как эмблема и гром как слово.

Третий стих. У Риста очень просто сказано: «О начало без конца». Здесь поэт как бы уже начинает переходить к большей абстракции, а на самом деле — к большей глубине самой вечности. И эта вечность — совсем иное, чем вечность у Шеффлера. Та вечность не знала ни начала, ни конца, в нее все погружалось, и сама она погружалась в некоторых случаях в совершенно бескрайнюю бесконечность — и безначальность — и в ничто. У Риста сказано и подумано очень конкретно: у вечности есть *начало*. Можно ли быть еще конкретнее? Можно думать, что конец вечности — это абстракция и отвлеченное, надуманное представление. Но начало — совершенно реально, это реальность человеческой смерти, к тому же еще вечность напоминает о себе, говоря о себе и пронзая на мгновение нашу душу. Но, может быть, «без конца» — это абстракция? Нет, потому что «без конца» — это все то же самое начало. Ведь вечность «начинается все время снова», — то есть, так же как у Грифиуса в его сонете, вечность — это непрерывность как бесконечная совокупность отдельных моментов, отдельных Je и Eн — вплоть до настоящего момента, — так у Риста в другую сторону, в противоположном направлении, — вечность это совокупность всех несчетных отдельных моментов, начиная с того начала, которое начинается с человеческим концом, но эти моменты ни в какую «сумму» не складываются, потому что они всегда «теперь», «ныне» и всегда «с начала». Вечность бесконечно длинна и длительна, но она никуда не уходит от своего начала. Она — всегда свое начало. Ниже поэт говорит, что у вечности нет «Ende», то есть нет «конца» как Ende, как завершения, в сторону которого ее можно было бы считать, а еще ниже он говорит и о «Zeit» — что его нет. Поэтому вечность лишена какой бы то ни было закругленности, замкнутости, завершенности, она *открыта* — в одну сторону, но при этом вечно пребывает при своем начале.

Четвертый стих. Он дает объяснение предыдущему и при этом создает образ несравненной поэтической силы и мыслительной наполненности. В самом деле, что такое «время без времени»? Нужно мыслить себе время, но при этом вне всякого его временного характера. Вот пример диалектики, которая непосредственно рождается из самой реальности — при том, конечно, что поэт настолько властен над языком, что язык дарит ему такие непреложные слова. Когда Рист объясняет, что «время, которое никто не может счесть, то время начинается все время снова», — так это уже объяснение или, лучше сказать, попытка объяснения самому себе, что такое «время без времени». Но само по себе «время без времени» не нуждается в объяснениях, оно как раз и объясняет — раз и навсегда, — что *имеется в виду*.

Но попытаемся объяснить это по-своему для нас, людей другого века, которых от Риста и его времени отделяет непреходимый рубеж. «Время без времени» не есть вневременность, ибо это есть время: время минус время есть не пустая вневременность или, скажем, какая-то «одновременность», одновременность всего происходящего, собранная в вечности Бога, но это есть время, сложенное с вневременностью, или, лучше сказать, вневременность, сложенная со временем, — это и есть *время как безвремье* и вечность как безвремье. В безвремье объединяются и приводятся к одному время и вечность. Но такое безвремье не преодолевает изначальной противоположности, противоречивости и полярности *времени и вечности* и не стирает грани между ними, грани того мгновения, в котором над человеком разражается вечность, но безвремье приводит в единство два ряда: линию исторического роста и созревания времени, скажем даже, линию исторического роста времени во времени, в истории, — и линию времени как непосредственной и самой реальной истории: исторического и жизненного опыта, осознаваемого как *время*.

«Время без времени» как формула сводит в одно историческое как идеальный «гегелевский» рост истории и историческое как историческую событийность, снимаемую человеческим сознанием, сводит в одно физическое и метафизическое, реальное и трансцендентальное, сводит в одно жизнь на земле, жизнь на небе и смерть в преисподней, но сводит еще пока — при крайнем их напряжении и противопоставлении. Сводит так, что земля есть *иное* неба, небо есть *иное* земли. Вечность есть *иное* земного времени; земное время есть *иное* вечности. «Время без времени» как кратчайшая формула есть высшее достижение эпохи барокко в постижении времени как потока, несущего на себе всю эту эпоху. Теперь понятна нам и формула Грифиуса: «умирать и не умирать», «умирать без умирания», «помимо умирания», смерть — во времени, а *такое* умирание — в безвремье.

Жизненный, исторический, общественный, социальный опыт эпохи приведен к формуле — предельно краткой и предельно богатой. Но, как всякое крайнее и последнее познание эпохи барокко, она несет в себе момент рокового, а именно зародыш того, что уничтожает внутренне самое барокко и его постижение времени: в лоне безвременья погруженные туда земное время и небесная вечность вспыхивают ярким пламенем, но вот уже есть *общее поле*, в пределах которых вечность и время могут сноситься друг с другом, и этому общему суждено победить; как у Шеффлера и Грифиуса, у Риста познание эпохи как времени выходит за рамки самой эпохи: «экзистенциальная» *ситуация* становится в своем выражении (или самовыражении) указанием на «экзистенциальную» *судьбу*: уже не то, что есть, схватывается, а то, чему суждено *стать*; не время как время эпохи познается, а познается судьба эпохи и судьба времени: то, что времени и вечности суждено, стирая грани между собой, превратиться в *непрерывную бесконечность* всякого последующего естественно-научного, математического и исторического взгляда на время. Вечности суждено исчезнуть, уступив место по-новому понятному времени: но это новое *время*, если взять его корни в эпохе барокко, — само по себе есть *безвременье*. Характер бесконечного и бесконечно делимого континуума присущ однообразию времени как безвременья. Таков внутренний динамический смысл формулы «время без времени» — ее «Zeit ohne Zeit».

Пятый стих и далее. Это большой срыв внутри смысла. После этой напряженности — «время без времени» — это почти безумный скачок вниз, который нельзя не ощутить: после «время без времени» следует «я» — «я не знаю от большой печали (куда мне деться), куда мне обратиться». Этим сказано все, больше никаких уже откровений в песне Риста нет, а есть только объяснения, иногда изумительные по своей отточенности, но их корни — целиком в первых шести стихах. Весь круг вещей, о которых говорится, вполне очерчен, и они названы так точно, как нельзя более. И к этим преимуществам точности хотелось бы отнести также и «я» в пятом стихе: после «времени без времени» должен быть назван противоположный полюс бытия, и этот полюс — «я», а не «ты» и не «человек», хотя «я» это в сущности и «ты», и «человек». И замечателен и предельно точен также и образ этого человека, которому некуда деться. Это — полная Traurigkeit. Человек со склоненной головой и нерешительно разведенными в отчаянии руками. Этот образ абсолютно ясно рисует нам (без всякого произвола в интерпретации, а только в соответствии со смыслом слов) тесное пространство, из которого нет выхода. И вперед — тоже стена. Это и есть «Zeit ohne Zeit», «время без времени». Человека, от лица которого тут говорится «я», можно было бы совершенно *однозначно* нарисовать, потому что совершенной точностью всех шести стихов он обо-

значен и обрисован столь очевидно, что не может быть и тени сомнения, какой жест и какая поза и какое движение имеется тут в виду. Эта поза есть движение, но не решительное, а как бы начало движения и остановка: «Nicht wo ich mich hinwende!» — буквально: *в какую сторону мне податься*, — то есть в каком направлении мне пойти, чтобы, так сказать, преклонить свою голову. Речь идет и о направлении, потому что мы знаем: человек идет вместе со временем, но время упирается в стенку, в безысходность, в узел «времени без времени», и человеку надо куда-то деться, куда-то отойти и повернуться, а повернуться некуда. Изумительно сказано: «Ich weiß für großer Traurigkeit», то есть, на новом языке «aus großer Traurigkeit» именно это *für* есть *aus*, но современный поэт уже не смог употребить это выражение: оно целиком привязано к своему времени и выражает то, что нужно было выразить своему времени. Современный поэт сказал бы «aus», то есть «из», «от» печали, — и это уже говорит все. Печаль современного человека и современного поэта идет изнутри души — *из* души и *от* поэта самого. А поэт в XVII веке не знает, куда ему деться «für großer Traurigkeit», то есть «перед большой печалью». Его печаль идет от самого бытия, поэтому ему и хочется куда-нибудь увернуться от своей судьбы, заключающейся в том, что впереди стена «времени без времени», или — другими словами — «большая печаль». «Великая печаль» человека у Риста — это то, что встретится на его пути, что уже, собственно, встретилось, потому что, как вечность только еще будет, но уже и есть — как гром и меч, так и эта «великая скорбь»: она *перед* ним и *при* нем. «Я не знаю, куда мне отвернуться перед великой скорбью». Гром отзывается в дрожании сердца, а язык прилипает к нёбу.

Вторая строфа. «Нет несчастья во всем мире, которое не пало бы (вместе) со временем) и не было бы целиком снято»: снято — *aufheben*, то есть то самое слово, которое позже стало одним из центральных понятий у Гегеля; вечность же есть вечное начало, но никогда не конец; «вечность только продолжает и продолжает свою игру» — *Spiel* — имеет, конечно, мало общего с русским словом «игра», «никогда не перестает бушевать» и т.д. «Время без времени» не есть *вычитание* времени из времени, что дало бы *нуль* и *ничто*; но это есть именно безвременье при всей качественной определенности: вечность разражается над головой человека как безвременность; между временем и временем есть *пропасть*; есть пропасть, как описал ее Грифиус, — яркости и взволнованности такого описания далеко не может достичь Рист, который рассматривает свое произведение исключительно как проповедь, как поучительное слово, как *Lehre*, и поэтому, замыкая в третьей строфе второй круг характеристики вечности, все больше и больше переходит к экспликации и моральному применению, делаясь с каждой строфой все более гру-

бым и несдержанным. «Время без времени» допускает и такие парадоксы, продиктованные исключительно нравоучительной тенденцией, как то, что «когда ты вынес эту опасность в течение сотен тысяч / тысяч лет», то «все же еще нет конца» и т.д., поскольку это время нельзя сосчитать и пр.

Замечательная духовная песня Риста целиком относится к протестантской традиции, — и та внутренняя взволнованность, которая пронизывает эту песнь, взволнованность, идущая от самих вещей, а не придумываемая здесь «эмоциональным» психологическим субъектом, — она целиком, что касается и форм выражения ее, и круга содержания, и лексики, относится к тому ряду развития, которое продолжается затем и в пиетизме, и у Баха, — это та ситуация страха и безысходного отчаяния перед лицом непоправимого, которая с величайшей силой выражена позже, например, в таком произведении Баха, как ария «Ach, mein Sinn, wo willst du» (№ 19) из «Страстей по Иоанну» (текст по Брокесу). Воля судьбы уже в том, что центр тяжести постепенно и все более переносится с *бытия* и *ситуации* на внутреннее состояние человека, на его аффекты и эмоции. Это не значит, конечно, что Рист, полностью принадлежа протестантской традиции, не размывает ее изнутри. Если бы теологическая картина времени не размывалась и не разрушалась, то не было бы и этого движения от бытия внутрь человеческой души — ибо теперь человек, действительно, все более превращается из вообще «человека», из «ты» и «я», в душу, все более психологически разлагаемую. И Рист причастен этому постепенному разложению бытия через аффекты и эмоции — через все психологическое, что сначала берет свое начало в вещах, потом окутывает их, потом поглощает и в конце остается уже наедине с самим собою. Но только Рист расширяет и размывает эту картину не посредством иезуитских приемов Шеффлера, а именно путем постепенного «накапливания» духовной и душевной атмосферы и из самых лучших побуждений — в целях большего воздействия на слушателя, на то самое «ты», которое есть «проклятое дитя человеческое», «безумное в чувствах, слепое сердцем» (строфа XV). Такую слабость Рист позволяет себе, разумеется, в «экспликации», ибо в описании исходной «ситуации» в обрисовывании вечности он, как мы видели, показал себя несравненным мастером. Ирония заключена в том, что протестант Рист пришел к чему-то подобному иезуитским протуберанцам мысли Йоханна Шеффлера с его «Богом в аду». В строфе XI Рист — вместе с общиной — заклинает вечность такими словами:

Доколе Бог на небесах
Парит над облаками,
Будут длиться эти муки,
И их (грешников) будут мучить холод, жар,
Страх, голод, ужас, пламя и молнии,

И однако никогда не пожрут,
Ибо тогда кончатся эти мучения,
Когда Бог уже не будет вечен.

Задуманное как заклинание, это образное воплощение вечности Бога и вечности мук — ибо сказано «не клянись» — начинает питаться своей противоположностью — созерцанием невечности Бога и невечности мук: поэтический ум, заново воссоздавший формулу «времени без времени», терпит поражение при попытке ее образного объяснения: производя на свет образ внутренне противоречивый и исторически двусмысленный, именно двусмысленный и «пророческий» в плане дальнейшего разворачивания истории и судеб самой вечности.

Эта несознательная двусмысленность текста Риста есть, однако, внутренняя противоречивость самой вечности — как времени без времени: замкнутая в формулу времени без времени как начала без конца, вечность исторически влилась в постижение времени как открытой бесконечности.

Но в своей песне Рист создал образ большой художественной силы, по-видимому, самое яркое из того, что сказано о времени как вечности в немецкой поэзии барокко. И «экзистенциальная» ситуация человека барокко здесь отразилась столь же ярко — в равновесии бытия и человека, ситуации и аффекта.

Эта кульминация дает нам возможность подвести итоги. Итоги эти мы находим там, где обрисованная у Риста ситуация человека, находящегося перед лицом вечности как времени без времени, приходит к своему окончательному художественному завершению.

Бах в своем творчестве дважды обращается к Ристу — в большой двухчастной кантате № 20, целиком основанной на тексте духовной песни Риста, и в кантате № 60, где использована первая строфа текста.

Для Баха духовная песня Риста существовала, конечно, не как текст для чтения, а как хорал. Этот хорал начинает и кончает кантату № 20 и начинает кантату № 60.

Каждый раз Бах создает замечательную хоральную обработку. Формальные соображения заставили бы считать кантату № 20 «ристовской» кантатой Баха, поскольку она вся целиком основана на тексте поэта (буквально и в свободном переложении). Однако можно предпочесть ей кантату № 60, в которой можно видеть идеальное соответствие смыслу песни Риста.

Начальный мотив хорала, поднимающийся на квинту, пронизывает в своих метаморфозах всю кантату и становится символом «экзистенциальной» ситуации человека, как понимает ее Бах. По сравнению с кантатой № 60 Бах дает здесь противоположную «концепцию» времени. В торжественной кантате № 20 это была «не-

прерывность», и мелодия хора всюду поднимается к квинте по ступеням звукоряда — непрерывно и гладко. В кантате № 60 нет этого заполнения всех ступеней, и начальная, сама по себе еще ничего не «говорящая» большая терция хоральной мелодии делается у Баха символом «зияния». Это — «концепция» «прерывного» времени, и нужна она Баху для того, чтобы символизировать само зияние, заключенное во *времени*: скачок от времени к вечности и зияние внутри «времени без времени»: это — безвременье, которое Бах как последний представитель барокко, уже изнутри разъятого и психологизированного пиетизмом, берет у Риста, наполняет его своим мироощущением и миропониманием — но не в противоречии с Ристом, поскольку речь идет все о той же прежней ситуации, о *продолжении* ее.

Начало хора вбирает у Баха всю полноту смысла ситуации, и ему даже не нужно в кантате цитировать в дальнейшем текст Риста, и даже заключительный хорал — уже совершенно иной («Es ist genug: Herr»), — достаточно символического и трансформируемого начального четверозвучия хора «О вечность». В № 2 (речитатив) Бах получает из квинты мотива увеличенную кварту и увеличенную квинту (последовательность интервалов: большая терция — большая секунда — большая секунда; в № 3 (ария) — умиротворенная «лирическая» интонация (секунда — малая секунда — малая септима — большая секунда); в № 4 (речитатив) можно видеть обращение этой последовательности на слова Святого Духа «блаженны мертвые», повторенных четырежды; в хорале (№ 5) «О вечность» предстает как целотоновая восходящая последовательность на слове «Genug» — «довольно». Наконец, и сам хорал завершается нисходящим движением, обращающим genug: нисходящая квинта «ми — ля» как символ умиротворения, успокоения души.

Бах совершенно сознательно и планомерно разворачивал в кантате обрисованную Ристом ситуацию человека. Кантата обозначена им в рукописи как «Диалог между Страхом и Надеждой»: эта напряженность между Страхом и Надеждой разрабатывается в каждой части кантаты и даже после того, как она должна была прекратиться «по сюжету» после приведенных слов Святого Духа «блаженны мертвые». Она продолжена и доведена до крайности именно в заключительном хорале, где Страх и Надежда предстают как вопрос, задаваемый Отчаянием, и ответ Надежды — или резиньяции.

Не имея возможности подробно анализировать здесь всю кантату в целом, остановимся только на заключительном хорале. То «качество» зияния, которым отличается целотоновая последовательность в начале «Es ist genug: Herr», было накоплено Бахом в продолжении всей кантаты: «сигнал» к такому переосмыслению был дан в речитативе № 2, где возникли увеличенная кварта и увеличенная квинта на словах «О тяжкий путь (к последней борьбе)». Тексту-

ально везде разворачивается «ристовская» ситуация, хотя она и «уравновешивается» голосом надежды и умиротворения. Некоторое умиротворение общего настроения наступает и в медиативной арии. Однако это стремление к увеличенным интервалам не забыто. В заключительном хорале, который, казалось бы, соединил в себе плавное движение арии с увеличенными интервалами речитатива, на самом деле совсем нет никакой плавности, поскольку целотоновая линия, восходящая на увеличенную кварту, полностью определяется этим интервалом тритона, который в первой фразе хорала даже чисто графически «запирает» собой все построение. Эта начальная фраза (на слове «довольно») воспринимается, естественно, не как плавное восходящее движение, но, напротив, как некое иррациональное, чрезмерное, совершенно неплавное восхождение, где между всеми звуками — прорыв как голос измученной «души», как музыкальными средствами переданные «стон» и «мольба». Сама эта целотоновая последовательность и интервал увеличенной кварты должен был, несомненно, породить в музыке Баха какие-то необычные гармонические явления, а эти явления не должны были оставаться сами по себе, но должны были сделаться носителями смысла и баховской символики. Это и происходит в хорале. Мало того что в первой же фразе все движение идет от тонического трезвучия к квинтсектаккорду, построенному на седьмой ступени (в ля-миноре), мало того что возникают — в результате такого «иррационального» мелодического и гармонического движения — перечень: тритон не только графически запирает это построение, но и для слуха здесь создается иррациональное впечатление запертости всего этого построения; оно, как качание маятника, замкнуто в себе, есть замерший жест, не требующий, собственно говоря, никакого продолжения, но запершийся сам в себе и так повисший. Это, конечно, символ безысходности, который можно сравнить с той стеной, которая в стихотворении Риста ограничивала «спереди» человеческое существование, упирая его в безвременье вечности. Для расположения квинтсектаккорда во втором такте не менее важно то, что он как бы лежит на тритоне (тенор и бас), тогда как в верхних голосах — пустая квинта. В верхних и нижних голосах — широкие интервалы, тогда как между ними возникает трение: секунда. Аккорд поэтому как бы распадается на две части — расположение, которое не будет слишком смело сравнить с тристановским аккордом в его исходном положении, который тоже состоит из кварты и увеличенной кварты: причем в последнем аккорде все же еще больше внутренней динамики и устремленности вперед, чем в баховском аккорде, который, без преувеличения, *запирает* только что начавшееся движение и ставит ему, как кажется, почти непреодолимые препятствия. Сам прием, с помощью которого получен этот аккорд, делает это еще более ощутимым: это некое устремление всех голосов

вверх, идущее по заведомо «иррациональной спирали» и потому прекращающееся на верхней точке этой спирали. Бах продолжает движение, переосмысляя полученный им аккорд и нечто весьма простое — в доминантсептаккорд до-диез-мажора, откуда затем модулирует в ми-мажор и в ля-минор. Однако начальная фраза с ее мелодическими и гармоническими особенностями не может не быть предзнаменованием столь же необычайных событий и в дальнейшем. Правда, никаких более «сложных» явлений уже нет, да едва ли они и могли бы быть (при повторении того же мотива в тактах 6–7-м Бах сразу же получает доминантсептаккорд ми-мажора, тут же, следовательно, разрешая мелодическую «иррациональность»). Но раз высказанная настроенность на символическое выявление ситуации средствами музыки получает развитие и в дальнейшем. Гармонизация хорала есть не только плод композиторского мастерства, но и крайний случай подчинения всего происходящего целям выявления изначальной — «экзистенциальной» — ситуации: содержательным, смысловым целям. Можно даже сказать, что смысл, выраженный Бахом в хорале, не укладывается в рамки средств и свободно переливается через край: тогда оказалось бы, что смысл, выраженный музыкой, превосходит средства, затраченные на его выражение. Это парадокс и некоторая невозможность; тем не менее Бах и реализует в своем хорале некоторую невозможность, и показателем ее как раз и оказывается чрезвычайная свобода в пользовании разными средствами.

То, что, помимо сказанного, могло еще поразить в первых четырех аккордах хорала, — это мелодическая активность всех голосов: скрепленные ля-мажорным трезвучием начала, они затем разбегаются, и движение каждого из них можно рассматривать как происходящее в своей особой тональности: отсюда «взвешенность» четвертого аккорда, которому «некуда» стремиться, пока он еще не переосмыслен в какую-либо однозначность (не говоря уж о том, что эти первые аккорды есть действительно «квадрат»: четыре голоса, помноженные на четыре звука; крайние звуки «квадрата» составляют тритон в направлении бас — сопрано и малую терцию в направлении бас — сопрано и малую терцию в направлении сопрано — бас). И в дальнейшем для хорала характерны и эта мелодическая свобода голосов, и совершенно свободное — в соответствии с содержательным замыслом и символикой — обращение с гармоническими средствами. Для гармонизации хорала здесь специфично не просто очевидное мастерство Баха, но определенная иррегулярность, когда диатонически гармонизированные части чередуются, при этом неподготовленно, с яркой хроматикой, спокойное движение — со столь же неожиданными мелизмами и пассажами в разных голосах. На словах «*fahre sicher hin mit Frieden*» — «я спокойно отправляюсь с миром» — «изображается» это мирное, волнообразное движение; на

словах «моя великая печаль останется здесь (на земле)» — «Mein großer Jammer bleib hienieden» — резкая и болезненная хроматика с нисходящим хроматическим движением в басу (вновь тритон). Это огромное разнообразие всевозможных средств, безусловно, превышает какую-то абстрактную меру экономии, если таковая может существовать «вообще». Здесь эта чрезмерность «выразительных» средств нужна как раз для смысла: для создания той иррегулярности, которая и принимает на себя груз символики.

Характерно, прибавим далее, еще то упорство, с которым Бах удерживает сопрано и альт на расстоянии кварты друг от друга, в чем не было бы еще ничего удивительного, кроме самой последовательности в проведении такого принципа; Бах создает целые цепочки из параллельных чистых и увеличенных кварт. Замысел и здесь, по-видимому, — вызвать впечатление некоторого «зияния». Но и этот принцип проводится не так, чтобы не встречаться с самыми разными неожиданностями. Если на словах «So spanne mich doch aus» — «и отпусти меня», «и развяжи меня» — интервал между верхними голосами все время растет — от малой терции до малой сексты, то в этом расхождении голосов трудно не видеть образной символики. На словах «если тебе угодно» — «wenn es dir defüllt» — бас стремительно пролетает вниз через все ступени от до-диеза первой октавы до ля большой, и для этого, вероятно, есть только одна-единственная причина: то обстоятельство, что глагол «gefallen» — «нравиться», «угодно» одного корня с глаголом «fallen» — «падать». Наконец, изумительно завершение хораля с его умиротворением: нисходящая мелодия есть обращение начального мотива хораля «О вечность», и в то же время она есть «разрешение» в мир и покой начального мотива хораля «Es ist genug: Herr», то есть того же трансформированного — или деформированного — мотива. Так завершается круг хораля — как вопрос — ответ, страх — надежда, но завершается и большой круг всей кантаты — вопрос Страха и ответ Надежды.

Замысел Баха, очевидно, состоит в гармонии всего бытия, в доведении до крайности и разрешения этой экзистенциальной безысходности. Но ситуация эта и доводится до крайности крайними средствами. В иррегулярности хоральной гармонизации есть неустойчивость, скольжение, и не преувеличим, сказав, что есть и болезненность, и некая болезненная сладость (особенно в такте 16-м с его хроматизмами), так что можно сказать, что слушать этот хорал даже нелегко из-за повсюду — бессистемно — рассыпанных неожиданностей. Это такая нерегулярность и свобода, которая граничит с очевидной разомкнутостью какой-нибудь литературной прозы, тем более что Баху еще вполне удастся «преодолеть», «заглушить» и симметричность мелодического строения хораля, для чего Бах сделал все мыслимое.

Свобода, достигнутая здесь Бахом, словно перешагивает границы музыки и едва ли достигнута кем-либо наряду с ним. Но в этой свободе есть и *новое понимание времени* — или лучше и правильное сказать, новое время, и время это, сказавшееся в музыке Баха, есть уже безусловно нечто никем не воспроизведенное, поскольку оно было последним словом барочной культуры и — в довершение тенденций барокко — совершенно индивидуальным достижением такого «я», которое мощнее всех других «репрезентировало» музыкальную стихию барокко и в котором громовое слово «вечность» прозвучало яснее и глубже.

Но можно — и нужно — пойти дальше. Примеров крайней свободы и даже произвола в искусстве мы знаем немало. Но эта свобода — не в продолжении достигнутой Бахом свободы и не в продолжении его понимания времени. Время у Баха — это «*letzte Zeit*», последнее, крайнее время, когда пора человеку приготовиться к встрече безвременья вечности, то время, о котором и Йоханнес Рист написал в своей духовной песне:

Проснись, о человек, от сна в грехе,
Взбодришь, заблудшая овца,
И исправь скорее свою жизнь,
Проснись, ведь давно пора.
Близится Вечность,
Чтобы воздать тебе по заслугам,
Быть может, сегодня — день последний,
Кто знает, как умрешь?

(строфа XIII)

Это время — как время, ускользающее в невремя, в безвременье вечности. Значит, у Баха такая свобода, которая постоянно ускользает от безусловной крепости закона и безусловной твердости правила, и притом ускользает в каждый миг и в каждое мгновение, и все это реализовано в самом протекании музыки. Время у Баха ускользает в безвременность вечности. И ни для какого композитора в позднейшую эпоху, сколько бы ни думал он о вечности, это направление движения времени уже немыслимо, поскольку сама вечность стала уже другой. Или вечность стерлась, или стерлись грани между временем и вечностью. Время, ускользающее в вагнеровском «Тристане», не знает различия между временем и вечностью, музыка как манифестация шопенгауэровской воли уже вся целиком заключена в сути вещей. Поэтому содержание свободы у Баха совершенно конкретно и неповторимо для других эпох. И это именно великий знак свободы, достигнутой им в искусстве: будь достигнутое им повторимо, оно уже имело бы внутри себя системность. Но непрестанный выход за рамки закона и правил в хорале, гармонизованном Бахом, есть мучительное отрицание системности внутри

музыкального закона, есть выход в вечность времени без времени, в зияние безвременья.

* * *

Барокко долго оставалось живым. Как широкий поток, несущий на себе убыстряющуюся череду стилей и мод, он дошел до начала XIX века: роль этого почти скрытого от глаз современников потока — как формы мировосприятия — только предстоит исследовать. В романтизме барокко приходит к своему завершению и обретает свой предел. В романтической эпохе воспоминания о барокко нельзя не найти у Шиллера («Валленштейн»), у Гёте («Фауст II»), в романах Жан Поля, а недавно А. фон Борман исследовал эмблематические структуры в творчестве Эйхендорфа.

Клеменс Брентано так закрыл своими прекрасными стихами пору воспоминаний о барокко:

О звезда и цветок, дух и одеяние,
Любовь, боль и время и вечность.

Жизнь как трагическое действо, Trauerspiel, — это для писателя XVII века далеко не метафора. Можно даже сказать, что трагедия как литературный жанр и как сценическая игра в Германии того времени с трудом отпочковывается от жизни — своего рода игры со своими правилами, ролями, речами, жестами. Если в самой жизни игра и не совершенна и не всегда явна, то в трагедии именно обрядовость, ритуальность, торжественность всех жизненных ситуаций должна окончательно оформиться.

Фр. Гундольф обратил в свое время внимание на то очевидное обстоятельство, что расцвет ренессансного театра немислим вне свободы человеческих движений, вне сложившихся в самом обществе вольных обычаев общения между людьми (и даже «светских манер»), помимо культуры тела и умения им всесторонне и ловко владеть. Такие предпосылки не были развиты в Германии XVII века; человеческие взаимоотношения подвергались далеко идущей формальной кодификации, входили в круг действия зафиксированных правил, оказывались в подчинении у риторической традиции и характерного для нее толкования человека как типа и как представителя некоей роли, положенной ему в жизни. Все, что почему-либо выпадает из подчинения правилам, именно поэтому оказывается совершенно «сырым», неготовым, некультурным. Риторическая же традиция «закрывает» сырую действительность, перерабатывая ее в соответствии со своими канонами. Жизненная культура замыкается в слове, и залогом культуры является слово.

Такова и немецкая трагедия XVII века, трагедия Грифиуса и Лознштейна. Это — риторический¹ жанр, но в равной мере и теат-

ральное действо, то есть явление живого театра. Как риторический жанр, — это нечто книжное, «драма для чтения», которой, казалось бы, не место на сцене; и Вальтер Беньямин показал, какие глубокие символические слои стоят за такой «книжностью». Но одновременно эта книжная трагедия создает для себя театр, который сам погружен в стихию риторического (школьная сцена!), не переставая быть живым театром, — он только и делает, что переводит театральные импульсы и мотивы самой жизни в сферу видимого, явного театра.

Внутреннее строение такой трагедии во всем соответствует этому ее характеру. Все жизненно-непосредственное заведомо опосредовано смысловым; любой жест приобретает смысл репрезентативности, действие включает в себе философско-исторический план. Всякая ситуация застывает, превращаясь в «живую картину», в зрительную схему, которая тут же риторически и моралистически интерпретируется, становясь эмблемой, выражающей аллегорический общий смысл. Персонаж с его характером в такой трагедии — вторичен; он не строится как личность, но как функция от целого, существует не внутри себя, но в рамках смысловых взаимоотношений с другими персонажами.

Такая трагедия постоянно оглядывается на аристотелевское понимание трагедии, но живет по своим законам. Трагичность совершающегося дана заранее — это трагичность жизни (как театра) и смысла (образа мира, истории); драматический конфликт барочной трагедии — аллегорическое выявление в частном общей драмы жизни и истории. Барочная трагедия именно поэтому достаточно свободна в средствах драматической экономии. Можно нагнетать напряженность, но она все равно существует с самого начала; можно развивать конфликт, но куда он пойдет — это предначертано историческими парадигмами трагического. Поэтому в барочной трагедии можно встретить и длиннейшие монологи, и безбрежный пересказ предыстории — это статические плоскости, которые противопоставлены любой другой драме, кроме риторической. Первый акт «Карденио и Целинды» Грифиуса стоит на месте; последний происходит после того, как драматическая линия подошла к своему концу. Одно нельзя смешивать с неоправданно затянувшейся экспозицией, другое — с развязкой; важнее частной ситуации конфликта его моральное и психологическое осмысление, совершающееся в слове и образе.

Наряду со статическим тут могут происходить мгновенные, поражающие воображения катастрофы. Одно дополняет другое. Прекрасный сад («Карденио и Целинда», IV акт) внезапно превращается в картину запустения, а спутница героя — в скелет, держащий в руках лук и стрелы и целящийся в героя. Это — драматический и театральный эффект. Но как эффект он вырастает из трагического свойства действительности — из ее свойства оборачиваться своей

противоположностью: смерть — обратная сторона жизни, она — рядом с жизнью, предельно близка к ней, и вечность — рядом с мгновением, и переход от пустячного момента земной жизни к пугающей окончательности вечного — мимолетен.

Примечания

¹ В 1970-е годы автор делает попытку через написание «реторика», приближенное к латинскому корню, противопоставить свое расширенное толкование этого понятия более узкому и даже несколько негативному значению слова «риторика» в официальной советской науке.

Немецкая драма XVII века

Страны немецкого языка не имели в XVII веке единого культурного центра, к которому тяготели бы художественные силы всей страны. В это время начинают создаваться постоянные придворные театры, однако они обычно не играют еще той роли, что в позднейшее время; поэтому театральная жизнь сосредоточивается в школах, в учебных заведениях католических орденов, но, главное, труппы странствующих комедиантов пересекают всю Германию с севера на юг и с запада на восток.

В 1585 году в Германию впервые приезжают английские комедианты. Позже эти английские театральные труппы становятся постоянными гостями в Германии, оказывают наиболее существенное влияние на всю жизнь немецкого театра; на юге Германии они конкурируют с итальянскими актерами, на их примере воспитываются немецкие артисты. Довольно долгое время они исполняют пьесы на английском языке; это обстоятельство, очевидно, не является непреодолимым препятствием для понимания — в условиях, когда театр — это зрелище, видимое действие, оно нередко граничит с цирком и заражает любого зрителя. В 1592 году английскую труппу приглашает в Брауншвейг герцог Генрих Юлиус. Плодом этого визита были комические пьесы самого герцога — «Об одной женщине» (1593), «О Винценте Ладиславе» (1594), где выведен взятый у английских актеров образ шута — «Жан Бузе»; впрочем, герцог переосмысляет комическое действие в морализаторском духе.

После 1600 года английские труппы постепенно переходят на немецкий язык; сначала по-немецки начинает говорить шут, который берет на себя роль комментатора и конферансье, развлекаая публику грубыми шутками и непристойностями. Искусство этих актеров — не «литературный» театр; тут мало считаются с текстом пьес, литературный текст — основа для сценария, который зависит от состава зрителей и их интересов, — труппы играли и при дворе, и для простонародья; всегда остается место для импровизации. Репертуар трупп был весьма разнообразен. Вот что играла труппа Грина в Граце в 1608 году, как рассказывает в своем письме эрцгерцогиня Магдалена: «Вот что за комедия была у англичан... В пятницу они играли комедию о блудном сыне... в субботу о набожной женщине из Анторфа, очень красиво и пристойно, в воскресенье играли Доктора Фауста, в понедельник — о герцоге флорентийском, как он

влюбился в дочь дворянина; во вторник — о Кто и Никто, чудовищно хорошо, в среду играли о мешке и шапке-невидимке Фортуната, тоже прекрасно, в четверг представляли еврея... в пятницу мы и они отдыхали, в субботу “патрес” (отцы-иезуиты) давали Каприана и Юстину, тоже было хорошо, только мальчишки играли не так хорошо, как всегда. На масляницу у поваров был праздник, а потом мы обедали в пять часов, и вечером после еды англичане опять играли комедию о двух братьях-королях Людвиге и Фридрихе Венгерских; была жуткая комедия, король Фридрих только и делал, что рубил и убивал налево и направо... В понедельник опять была комедия о короле Кипрском и герцоге Венецианском... вчера “патрес” изображали комедию об одних пьяницах, кто что делает, когда напьется... В пять мы пошли есть, и англичане опять играли комедию о богаче и о Лазаре...»¹ Это — праздничный театральный фестиваль, где между ежедневными спектаклями профессионалов играют еще и иезуиты.

Основу репертуара, особенно в начале века, составляли английские пьесы, среди них «Испанская трагедия» Томаса Кида, «Трагическая история Доктора Фаустуса» и «Мальтийский еврей» Марло, пьесы Мессинджера, Пила, Чепмена, Хейвуда, Бомонта и Флетчера — и Шекспира («Венецианский купец», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Тит Андроник» — переработки этих пьес дошли до наших дней; и, кроме того, «Король Лир», «Отелло», «Юлий Цезарь»). Репертуар обогащается за счет испанских (Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина) — и в меньшей мере — французских пьес. Начиная с середины XVII века театры играют Вондела в переводе Грифиуса («Гибеониты», иначе «Гаваонитяне») и включают в свой репертуар переделки пьес самого Грифиуса (например, труппа Жоллифуса играла его «Папиниана»). Но к этому времени помимо иностранных в Германии возникли и труппы, составленные из немцев (труппа Д.Трея, выступавшая с 1666 года, играла в основном испанцев; у других особой любовью пользовался Шекспир).

Из монашеских орденов театром наиболее упорно занимались иезуиты. В начале XVII века ими было открыто много новых школ, разумеется, в Южной и Западной Германии, и почти везде с профессиональной тщательностью готовились спектакли. Спектакли иезуитов шли на латинском языке, и к ордену иезуитов принадлежали лучшие латинские поэты XVII века — Якоб Бидерман (1578—1639) и Якоб Бальде (1604—1668); в Кёльне для них работал Якоб Мазен (1606—1681), крупный теоретик литературы (риторики) и тоже драматический поэт («*Rusticus imperans*», на известный сюжет о крестьянине, воцарившемся на один день), в Вене — Николай Аванчини (1612—1686), автор нескольких десятков пьес. Блестящим деятелем театра иезуитов был Бидерман; самая известная драма его — «Ценодокс», поставленная в двух редакциях в Аугс-

бурге (1602) и Мюнхене (1609), — пользовалась необычайным успехом и, как исключительный случай, была переведена на немецкий язык учеником Бидермана Йоахимом Мейхелем (1635).

Сюжетом «Ценодокса» послужил эпизод из жития святого Брунона (XI век); он принимает монашеское звание после страшной истории, случившейся со знаменитым «парижским доктором»: тот пользуется при жизни славой ученого и благочестивого человека, на деле же предан непомерному честолюбию и проклят после смерти; три дня подряд начинается заупокойная месса, и три раза поднимается тело в гробу, возвещая, что душа доктора обвинена перед Божиим судом, осуждена, проклята. Этот эпизод разработан Бидерманом в замечательной литературной и театральной форме. Действие драмы происходит во всех сферах универсума: тут выступают Христос, святые Петр и Павел, архангел Михаил, ангел-хранитель, с другой стороны — «главный дьявол» Панург и черти, персонифицированные Лесть, Самолюбие, Совесть; и между всем этим — множество живых и необычайно четко, реалистически очерченных персонажей, начиная с лакея, с «паразита» Мариска и кончая «докторами медицины», будущим святым Бруноном и его друзьями. Но это и есть «театр мира»: комната в доме, где живет доктор, улица около дома, где слуга доктора ловко надувает его прихлебателя, — это все очень конкретно обыгранные места действия, но это одновременно и места во Вселенной, такие, о которых заботятся небеса и нижний мир; такая сцена, на которой происходит борьба между силами добра и зла и на которой разворачиваются события, имеющие касательство к самому конечному смыслу всего бытия. И не в последнюю очередь существенно психологическое развитие, которое показано в этой пространной драме, — постепенное превращение доктора в «насквозь прогнившего» лицемера.

«Ценодокс» был глубоким потрясением для зрителей: после мюнхенского спектакля несколько коронованных особ приступили к духовным упражнениям, предписанным святым Игнатием, сам исполнитель роли Ценодокса стал монахом ордена; и вот свидетельство современника: «Среди очень большого числа зрителей было немного таких, у которых не дрожали бы все члены тела, а большинство так тряслось от страха, как будто на весах справедливого судьи взвешивали их собственное дело и как если бы молния справедливого проклятия грозила их головам не меньше, нежели жалкому доктору». Это, наверное, самое большое театральное впечатление века, но между тем Бидерман, а вместе с ним и весь орден, преследовал здесь, казалось бы, свои узкие и достаточно частные цели. Уходит в монахи потрясенный Брунон, но ордену нужно привлечь к себе сейчас и здесь тысячи новых душ.

И однако драма Бидермана по своему художественному и духовному значению выходит далеко за пределы орденских целей.

Во-первых, это был настоящий театр, широко доступный, яркое зрелище, здесь, правда, говорили на латыни, но это, очевидно, не служило препятствием для понимания известного сюжета и волнующего спектакля и низкому люду, который звали на такие спектакли. Как таковой, барочный театр, стремящийся охватить целую сцену мира, этот театр, во-вторых, пытается так или иначе уразуметь самый глубокий смысл бытия, но, с другой стороны, вынужден заботиться о правдоподобию и верности самой мелкой детали и тем самым открывает весьма широкий простор для реалистического изображения повседневной жизни, которая, однако, не разбегается в мелочах и не теряется в пустой комике. Театр иезуитов уже и по своим чисто прагматическим целям не мог бы обойтись без комических сцен, но он достигает и гораздо большего: вся драма, насколько это возможно, пропитана комическим элементом, но между тем она вызывает у зрителей не теоретический, а самый неподдельно жизненный страх. Но это значит, что комическое оттеняет здесь всю трагику, а трагическое бросает свой ответ на комические ситуации. Получается в принципе тот трагический комизм, который знал Шекспир и который разработан также современным искусством; получается, что смешное оказывается выражением глубокого отчаяния, отчаяния в самой жизни и в самом бытии. Это сочетание трагического и комического очень глубоко, и для всей немецкой драматургии эпохи барокко это их взаимопроникновение — явление исключительное: комическое усиливает трагизм происходящего.

Однако взаимопроникновение трагического и комического и жизненный реализм — моменты, которые находят для себя место в таком универсальном изображении мира и которые обязаны своим существованием форме и всему замыслу орденской драмы, — несомненно вступают теперь, когда они уже выражены, в противоречие с формой этой драмы и всего иезуитского театра и потому не могут развиваться здесь дальше. Латинский язык драмы, замкнутость самого театра мешают распространяться этим художественным достижениям вширь; католическая тенденциозность препятствует тому, чтобы пьесы, сюжеты и приемы этого театра заимствовала большая часть Германии; уже поэтому все достижения театра иезуитов «заперты» внутри латинской драмы, не могут пролиться в жизнь и должны только ждать, когда умрет сама форма латинской драмы, чтобы умереть вместе с ней.

Но есть особое *внутреннее* препятствие, которое отчасти губит не только найденные приемы, но и душит все достижения и все реалистические тенденции в ростке. В конце драмы «Ценодокс» Брунон прощается с «миром, добром и деньгами» и «всеми радостями этого мира». Но прощание с миром — это целая формула барочного мирозерцания (в ее прагматически-религиозном

преломлении): все мирское, земное неизбежно должно подвергнуться отрицанию, но коль скоро это так, вся земная жизненность может быть представлена только *между прочим* и не может, в пределах такой драмы, обрести подлинную самостоятельность. Эта жизненность пронизана здесь общим смыслом бытия — и ради этого смысла она в конце концов должна быть отброшена и уничтожена, — но она никогда не может родить этот смысл из самой себя, и, таким образом, заранее можно утверждать, что развитие такого жизненного реализма не может не остановиться на достигнутой ступени: теперь очевидно, что драмы Бидермана нужно оценивать еще выше, поскольку в них достигнут некий максимум возможного в этой форме. Еще больше: коль скоро герой такой драмы всегда существует на рубеже между жизнью и вечностью, то здесь никогда и не может быть ничего, кроме иерархической барочной картины мира, окрашенной в тона отчаяния, когда речь идет о земной действительности. Разумеется, нельзя требовать от иезуитской драмы, чтобы она отказалась от того взгляда на мир, ради которого она существует, но отсюда вытекает тогда, что «отчаяние» в такой драме — не только сюжетный элемент и не только то настроение, которое она хочет распространить в самой жизни, но это и сама стихия, в которой возникает и развивается драма иезуитов. Свобода, обретенная тут внутри драмы, — свобода для фантазии, для светлого и даже юмористического взгляда на мир, для конкретного изображения действительности, — непременно сталкивается с заведомо предопределенной несвободой самой формы и самого мироздания, отпечатком которого является драма иезуитов. Но, будучи печатью в католически-барочном духе возведенного мироздания, драма иезуитов и не может, с другой стороны, существовать без «открытости», без обыденной действительности, без никак не обработанной, сырой действительности дня: вопрос для этой драмы в том, как вмонтировать зрителя в то мироздание, которое выражает и проповедует такая драма; драма иезуитов замкнута в себе именно как мироздание и мировоззрение, но не как эстетическая «вещь»; как произведение искусства, она, напротив, разомкнута, и в идеале внутри такой драмы должна была бы впасть и претвориться в ней вся жизненная реальность — всякий зритель должен был бы оказаться внутри драмы как кусок «сырого» материала. Отсюда развлекательность или, вернее, завлекательность театра иезуитов, отсюда эта сцена, полная «пьяных», — каждый делает что хочет, — элемент жизненного, который должен обернуться затем отчаянием в земной жизни; отсюда масса приемов, служащих для ввода непосредственного окружения внутрь драмы, зрительного зала — внутрь сцены, вроде описанного в литературе начала одной из драм немецких иезуитов (конец XVI века): среди зрителей, которые ждут начала спектакля, вдруг раздается голос: «Я думаю, они все там умерли, за занавесом. Все молчат... Эй! актеры! Где вы? Вы

живы? Выходите на сцену!» Выходит актер и признается, что потерял пролог. «Я нашел его, вот он, — слышится голос из зала. — Тогда читай!» — «Я не одет для сцены» — «Ничего, поднимайся, дело пойдет!»².

Орденскому театру в католической Германии соответствовали школьные театры протестантских областей, то есть прежде всего Севера и Востока; репертуар школьных театров, по-видимому, более свободно становился достоянием странствующих групп и развозился по всей стране. Здесь тоже литературное творчество рассчитано на театр с его условиями и, в принципе, подчинено задаче создания текста для однократного исполнения; поэтому пьесы, заслуживающие внимания с литературной стороны, не столь уж многочисленны. Возникает, однако, несколько центров, где можно было культивировать и художественную драму, и на такие центры опирались силезские драматурги со своей специфической формой высокой трагедии; это, в первую очередь, Елизаветинская гимназия в Бреслау.

Формы драмы, которые можно встретить в протестантской Германии, весьма разнообразны, они простираются от фарса до торжественных жанров, близких к опере и оратории (и переходят в них). Часто неуловимые, но весьма существенные для истории драмы различия между ними сказываются в неустойчивой и тоже крайне разнообразной и изобретательной терминологии, которой пользуются поэты для обозначения жанров пьес.

Один крайне показательный для своего времени жанр представлен в творчестве Йоаннеса Риста (1607—1667), пастора из Веделя в Гольштинии и основателя одного из литературных орденов. Это его «фестшпили» (пьесы, предназначенные для торжественного спектакля) — «Иренаромахия» (то есть «Война Ирены и Ареса» — борьба мира и войны, 1630), «Германия, жаждущая мира» (1647), «Германия, ликующая о мире» (1652), трагедия «Персей» (1634). Уже по своей тематике эти драмы талантливого поэта написаны словно по заказу для всей исстрадавшейся от войны Германии, которая восприняла их с большим энтузиазмом. Весьма характерна структура этих драм, где аллегорическое действие перемежается комическими крестьянскими сценами; это отвечает вкусу эпохи, которая высокое и низкое стремится представить как этажи одной системы и поэтому даже отдельную комедию часто рассматривает как добавление к трагедии. У Риста эти этажи — аллегорическое и непосредственно жизненное. По выражению Вилли Флемминга, «все блестящее и украшенное в изобилии готовится для аллегории, а все мрачное, грязное и пакостное кучей валится на крестьян — не из социальной ненависти, а из эстетического удовольствия от резко выраженных противоречий»³. К этому надо добавить еще, что интермедии, написанные непременно на диалекте, причем обязательно грубом и утрированном, дают простор для действительно реалистического

и разностороннего изображения непосредственной действительности и жизненной среды, для изображения, которое, конечно, лишено всякой сентиментальности.

Разновидность такой «смешанной игры» представлена у А. Грифиуса двойной пьесой «Влюбленный призрак. Игра с пением. — Возлюбленная Дорнроза. Фарс» (1660); акты обеих пьес перемежаются; и здесь фарс утрирует грубое простонародное наречие.

Комедия XVII века в Германии начинается с упомянутых уже пьес брауншвейгского герцога Генриха Юлиуса, стоящих на пороге эпохи барокко, и кончается комедиями Кристиана Вейзе («Забавная пьеса о нидерландском крестьянине» (1685) — все тот же известный из Шекспира сюжет о воцарившемся простаке; «Крестьянский Макиавелли», 1679; «Преследуемый латинист», 1696) и написанными в самом конце века комедиями-пасквилями Кристиана Рейтера (1665—1712) о «честной женщине» Шлампампе; произведения этих двух авторов близки уже к литературе Просвещения.

Две комедии, не считая названной двойной пьесы, написал Грифиус, и это наиболее блестящие образцы такого жанра в Германии XVII века. Одна из них — «Хоррибиликрибрифакс» (образ «*miles gloriosus*» в духе Плавта и итальянской комедии масок), другая, самая известная, — «Господин Петер Сквенц» (обе написаны до 1650 года), в которой ремесленники под управлением невежественного школьного учителя разыгрывают перед королем и принцами комедию о Пираме и Фисбе и в конце концов получают награду по количеству произведенных ими нелепостей. Это — тот же сюжет, что у Шекспира в «Сне в летнюю ночь», но к Грифиусу он пришел из других источников.

Комедии Грифиуса — это фрагменты и стороны того же барочного мировоззрения, которое он со всей серьезностью и со всей универсальностью выражал в своих трагедиях. Под знаком каких философско-религиозных проблем стоят эти комедии, явствует из слов, которые не случайно находятся на последних страницах «Влюбленного призрака»: «Пусть зеленеет род, пока время времен не обратится в вечность и смерть не пожрет сама себя в пламени любви». Это столь точное и краткое выражение его взгляда на мир, что слова эти: «пока время времен не обратится в вечность и смерть не пожрет сама себя в пламени любви», — могли бы служить эпитафией ко всем трагедиям Грифиуса.

Создание жанра высокой трагедии в Германии начинается в творчестве Мартина Опица (1597—1639), реформатора немецкой поэзии и автора знаменитого трактата «Книга о немецкой поэзии» (1624). Опиц обработал по-немецки две античные драмы — «Троянки» Сенеки (1625) и «Антигона» Софокла (1636) (Опицу принадлежит также либретто оперы «Дафна», музыку которой написал Х. Шюц; 1627⁴) — и установил формальные особенности драмы —

она пишется александринским стихом, и в конце каждого акта следует хоровая сцена (интермедия), прямо не связанная с фабулой, но разворачивающая какой-либо аллегорический аспект действия. Опыты Опица были предприняты еще до аналогичных попыток Вондела в Голландии, поэта, наиболее близкого немецким драматургам XVII века. И главное, в предисловии к «Антигоне» Опиц, в отличие от своего прежнего трактата по поэтике, провозгласил высокую трагедию высшим поэтическим жанром, отвечающим потребностям барочной культуры.

Пять трагедий принадлежат Андреасу Грифиусу (1616–1664). Это «Лев Армянин, или Цареубийство» (1646–1647), «Екатерина Грузинская, или Испытанное постоянство» (1649–1650), «Карденио и Целинда, или Несчастливые влюбленные» (1649?), «Убиенное величество, или Каролус Стуардус, король Великобритании» (до 1650), «Великодушный правовед, или Умиравший Эмилий Павел Папиниан» (1657–1659). Эти трагедии Грифиуса и являются подлинным вкладом немецких драматургов эпохи барокко в общеевропейскую историю театра и драмы. Грифиус создал трагедию с твердой формой, с глубоко продуманным и художественно разработанным текстом, такую трагедию, которая могла бы стать основой для своеобразного и нового театра. У Грифиуса трагедия выступает как жанр универсальный, который призван выразить самый смысл жизни — времени, истории; созданные на самой северной и восточной оконечности габсбургского мира, эти трагедии Грифиуса оказываются не продуктом отдельной области Германии, не «силезской драмой», а венцом барочного стиля для всего немецкоязычного габсбургского мира. Эти трагедии и создавались на основании опыта всей европейской драмы своего времени, на основании драмы голландца Вондела и южнемецких иезуитов, но и на основании французского и итальянского театра — всего того, что Грифиус видел во время своих длительных путешествий по Европе. Если эти трагедии дают некий смысловой сгусток времени, то убежденность Грифиуса-протестанта не существует уже здесь в жизненно-полемической форме; она преломляется в общем, подчиняясь целостной картине мира, где конфессиональные различия тают в специфически барочной религиозности, которая в своей предельной напряженности века — а здесь это именно так — стремится сознательно развить типичную образную, как бы самодовлеющую структуру; эта религиозность барокко кажется католической по пышности своих образов, по той пылкости, с которой эта трагедия обращается к зрителю, увещевая и поучая его; но, с другой стороны, здесь и не может уже быть пропагандистской прямолинейности иезуитской драмы и уже не может быть ее смешения стилей; но зритель должен еще подняться до уровня этой трагедии, но из житейской узости и неосмысленности своего религиозного взгляда должен прийти до целого образа

мира, в котором царит судьба и в котором нужно постоянно делать свой выбор между добром и злом, что здесь значит — между вечностью и временем. Трагедия послужит зрителю духовным поучением и жизненной философией и будет при этом ярким и страшным зрелищем.

Едва ли что в немецкой литературе XVII века можно поставить рядом с Грифиусом по общности проблематики, которая выражена в его трагедиях; здесь возникает представление о мире как целом, все общее и универсальное становится образом, характером и действием, но нигде не размельчивается на частности; ясно, что роман, завоеванный в это время для литературы, не годится для сопоставления с такой трагедией — тяготея к частностям, к деталям, он не успевает в своих попытках собрать целое из осколков жизненного материала. Но в отличие от романа, открытого по своему построению и всегда готового принять в свой состав многообразие действительности, какие бы ограничения тут ни были, трагедия у Грифиуса возникает как обязательная форма и как принуждение: жизнь — это театр; роман, правда, тоже может представить этот театр жизни, но если брать жизнь в самой ее существенности и истинности, то она не может не превратиться в замкнутую форму трагедии, в сгусток конфликта и жизненного смысла, в экстаз напряжения, который будут мощно сдерживать рамки формы. В Амстердаме, ожидая корабль, который отвезет его в Германию, Грифиус рассказывает своим друзьям о судьбе Карденио и Целинды. История так взволновала слушателей, что они стали просить его записать этот правдивый рассказ «без всяких поэтических украшений». Грифиус обещал выполнить эту просьбу, но вместо повести получилась трагедия «Карденио и Целинда» (см. предисловие к ней автора); что нарушает первоначальное намерение и что есть то «принуждение», которое заставляет представить события в их последние и решающие 24 часа, в напряжении конфликта, как наглядное действие, — со своей стороны автор берет «обязательство» все правдивое представлять в его существенности, поэтому Грифиус не пишет повестей, а пишет трагедии. Стремление постичь бытие в его сущности — вот что придает самой мысли драматизм и порождает форму трагедии: трагедия отнюдь не просто один из существующих поэтических жанров, вместо которого можно было бы выбрать другой, а трагический сюжет изложить в виде романа или поэмы. Жизнь как театр и театр как жизнь совпадают в такой трагедии, которая служит зеркалом жизненного смысла. Драма-трагедия, но то, что она отражает, — это сама трагедия; обычное словоупотребление стирает грань между трагедией как жанром и трагедией жизни; одно — продолжение другого, одно — отражение другого.

В сценических указаниях к трагедии «Екатерина Грузинская» (это первая немецкая драма, снабженная такими ремарками) Грифиус

пишет: «Над сценой разверзается небо, ниже сцены — преисподняя. Вечность спускается на подмостки с небес». Вечность обращается к зрителям: «Здесь над вами — вечный смех; здесь под вами — вечный огонь и треск. Вот мое царство...» (I, 71–73). Это положение человека. Человек существует во времени, но его окружает вечность, которая не знает времени, но существует всегда, в каждый час и в каждый миг. Для человека в эту эпоху барокко важнее всего *миг*; вечность — не абстракция, она не *после* времени, а *за* временем; существуя за временем, она именно поэтому всегда здесь, а вместе с тем всегда сейчас; поэтому вечность проявляет себя как реальная сила и человек зажат между двумя ее ипостасями — вечностью благодати и вечностью проклятия, вечностью блаженства и вечностью наказаний и мучений. Но коль скоро вечность — *за* временем, она не проявляет себя как сила внешняя, которая вмешивается в жизнь и поступки человека; наоборот, причастность к этой вневременной силе у человека может идти только изнутри его существа, изнутри его решимости выбрать вечность как вечность блаженства или наказания или, говоря словами Грифиуса, как вечность смеха или вечность пламени и грохота. Выбор может быть мучительным и долгим колебанием, но ясно, что в этом выборе речь идет о коротком, исчезающе коротком мгновении, о том миге, когда будет окончательно и уже бесповоротно принято решение, — тогда этот мир, порог времени, свяжет время и вечность, решит судьбу человека; пока этот миг еще не наступил, он — источник всего трагизма, персонажи драмы и люди, играющие на театре жизни, живут в страхе и ожидании этого мгновения, когда время свяжет себя с вечностью. Сама жизненная действительность, реальность времени, его потока, уже поэтому никогда не бывает вполне окончательной, полнота ее смысла лежит в вечности, за ее временем; временная реальность снимается в вечности и, всегда предпрешая свою вечность, всегда выбирая вид своего — полного — осуществления, является лишь аллегорией, только подобием подлинной и неизменчивой реальности, только ее тенью или, может быть, сном.

Разумеется, эта зажатая между двумя «вечностями» реальность человека и есть вообще картина барокко, мир этой эпохи, но именно у Грифиуса она приходит к своему выражению с такой отчетливостью, что во всем его творчестве эта картина господствует полновластно и безоговорочно, как сознательно и даже окончательно оформляемая образность. Вот эта реальность — «со стороны» человека: «Нет утешения! Вспоровшаяся пасть ада грохочет нам в лицо, небеса сыплют на нас острия громов, светящиеся серой стрелы» («Екатерина Грузинская», I, 181–182). Можно воззвать в мольбе к Богу: «Мой Иисус, взгляни на нас, разорви облако, скрывающее Твой лик» (I, 191–192). Но такое обращение — едва ли не исключительный случай в трагедии Грифиуса, и можно понять, почему:

прямое обращение к Богу в молитве разрывает это сущностное, так сказать, экзистенциальное положение человека между вечностью в двух ее ипостасях, создается впечатление, что эта мучительная ситуация может быть преодолена извне, без усилий самого человека и помимо него; между тем решительно все зависит только от человека, потому что даже и самая божественная помощь человеку, без которой не могло бы быть и самого мученичества, приходит только изнутри — как обретаемая сила терпеть страдания и муки. А пока не наступил еще решающий момент, когда смыкаются время и вечность и человек окончательно берет на себя решимость выбора, обе «вечности», можно сказать, одинаково страшны: рвет и мечет ад, но ярится и сыплет раскаленные стрелы небо. «Когда гнев Бога желает покарать, он идет неведомыми (буквально — чуждыми) путями и пользуется неожиданным (“внезапным”) оружием» (I, 496—470). В самой страшной реальности, из которой нет выхода, герой Грифиуса находит в себе силы, чтобы стать мучеником: тогда он выбирает вечность «еще в самой этой жизни», и это — истинное подражание Христу и аллегория страстей Христовых. Это — крайний выход из крайней жизненной ситуации, и это самый достойный человека выход. «Екатерина Грузинская» — это драма о христианской мученице; предсмертным часам другого христианского мученика — короля Карла I, казненного в 1649 году, Грифиус посвятил трагедию «Каролус Стуардус». В смерти короля, который следует Христу, принимая мучения как представитель Бога в земной иерархии, Грифиус видит знак своего времени, сконцентрированный в одном событии, безысходный его трагизм — это время «последнее»! Но у Грифиуса поражает также то, что эту же, столь значительную для эпохи ситуацию он представил уже в трагедии «Лев Армянин», написанной еще до 1649 года. Вот, действительно, совпадение истории с тем, как уже заранее толкует ее поэт. Не только трагедия передает трагизм времени, но и история играет эту же, уже представленную поэтом, трагедию. Христианский мученик — герой первой трагедии Грифиуса, виновный во многих преступлениях византийский император Лев, убит в храме в момент, когда, спасаясь от заговорщиков, он прильнул всем телом к кресту — тому самому, на котором претерпел смерть Христос, тому самому, «на котором мир был освобожден от страха» (V, 145—146).

Но это христианская сторона проблематики человека, заключенного во время — между двумя створками вечности. Мученик у Грифиуса — это также и Папиниан, юрист эпохи римского императора Каракаллы. И это не случайно. Человек, который не может ждать чуда извне и который выбирает вечность силами своей души, человек, который подражает Христу в Его страстях, такой человек, можно сказать, существует и «сам по себе», он довлеет над собой и сам себе бог. Поэтому такой человек — воплощение стоицизма, и то,

что он может явить в час мучений, — это стоическая «атараксия». Христианин может быть стойком в вере, но он не непременно должен быть стойком; Божественная помощь может даровать силы и тому, кто слаб по своей натуре (см.: «Екатерина Грузинская», IV, 53—54). Но не то у Грифиуса; его мученики-христиане осознают свою стоическую позицию, это идейный стоицизм; естественно представить такого стойка даже и совсем не христианином, тем более что естественно видеть стойком язычника. Но это и есть барочная «трансценденция» христианства: Грифиус приходит к такой картине мира, которая более обща, чем христианская, и которая при этом получает свое образное воплощение, и он приходит к ней не потому, что в чем-то отказывается от своей веры; более того, у Грифиуса есть намерение утвердить свое христианское мировоззрение, но то, что получается как результат в его трагедиях, это, так сказать, «надхристианство» — нечто подобное происходит и у иезуитов с их театром; самая апологетическая цель ищет для себя подкрепления в образной системе, а на то, как эта система образов растет, начинает жить собственной жизнью и, наконец, превращается в особенный, пышно цветущий мир, оказывает свое давление история, ее опыт и ее переживание — переживание истории как катастрофы, что особенно сильно звучит у Грифиуса. И Папиниан с его стоицизмом, естественно, тоже погружается в эту христианскую или надхристиански-барочную картину мира, времени, вечности, истории. Но точно так же — как встречное движение — сама эта картина приобретает внутреннюю способность к «секуляризации» — эта возможность осуществилась позднее. То, что залетает «выше» христианства, может в конце концов и освободиться от всякого христианства. Стоицизм может освободиться от целей утверждения веры и может стать этикой как таковой, самоутверждением личности как особой ценности.

С другой стороны, параллельно этому черты Бога, к которому обращаются с молитвой, могут расплываться; уже Время и Вечность, в разных формах персонифицируемые, могут застилать облик Бога; еще более могут затмевать деятельного в мире Бога Судьба, Рок, Случай, Фортуна. Трагический герой переживает у Грифиуса свое падение: царь низвергается с трона, величие обращается в ничто, богатство во прах; это падение может значить спасение души, а потому может быть необычайным возвышением; но происходит падение по логике Фортуны, ее колесо вращается, и то, что было внизу, может оказаться наверху, но главным образом то, что наверху, оказывается внизу. И в этом — в этом тоже — есть Божественная справедливость; того, кто наверху, разбирает гордыня, *superbia*, и его по достоинству настигает кара; и все же, несмотря ни на что, это и логика Фортуны, потому что такое падение — это свойство и свидетельство всего существующего здесь, на земле,

во времени, всего преходящего, изменчивого, неустойчивого. Это «посюсторонняя» логика, и она пока на службе у «потустороннего», но совершившийся факт — в том, что появилась эта особая логика земного бытия, и в самом осознании преходящего земного бытия — путь к философскому, к «ньютоновскому» осознанию земного времени. Но чтобы могла действовать Фортуна, роняя и поднимая людей, должен быть строй мира, миропорядок, и он должен быть организован как иерархия (чтобы было откуда и куда падать). Вновь повторяется прежнее: земная иерархия, конечно, не более, как тень небесной, не более как низшая часть мировой иерархии, не более как ее образ и подобие. Земное аллегорическое указывает на небесное, но между тем это уже хорошо сам в себе функционирующий механизм. Король может подражать в этом мире Богу, и даже в своей гибели может подражать Богу, но между тем это уподобление Богу можно заводить сколь угодно далеко; можно низвергать короля с трона, убедительно показывая ему, сколь непрочна земная власть, но между тем само падение тоже может быть подражанием Богу и подражанием смерти вечной жизнью. Далее: всякий момент преходящего, конечно, ничтожен, и он показывает бренность существующего, но между тем во всем земном времени и нет ничего, кроме этих преходящих мгновений, и ведь всякое мгновение в своей неустойчивости и все существующее в это мгновение с его изменчивостью — не более и не менее, как аллегория все той же вечности; никак нельзя перейти к вечности, минуя эту «моментальность», и потому всякий скользящий миг жизни, теряя решительно всякое значение и совершенно опустошаясь как смысл, вдруг приобретает и самое большое значение, и самый большой смысл, и необыкновенную наполненность жизнью — именно поэтому поэт далек от того, чтобы обесценивать любой исторический момент, но он может обесценить его, лишь наполнив сначала всей доступной конкретностью и жизненностью.

Именно поэтому трагедии Грифиуса — это исторические трагедии, за исключением только «Карденио и Целинды»; каждая трагедия привязана к своему историческому кругу и к своим историческим источникам, которые Грифиус внимательно изучал. Среди этих исторических трагедий самый поразительный пример — это трагедия о Карле I. Поражает то, что она была начата, вероятно, уже в год смерти короля; Грифиус по свежим следам изучает появившиеся в печати материалы, делает это не менее «оперативно», чем авторы документальных пьес XX века; он стремится установить со всей точностью фактический и эмпирический состав событий. Следуя тому же правилу, Грифиус изучает для второй редакции пьесы новые, появившиеся тем временем источники, и вносит изменения в композицию и текст трагедии. Зачем это было нужно, если сам идейный замысел был ясен уже заранее и даже, в виде парадокса,

до самого события? Грифиус не может перейти к «вечному» смыслу от неопределенности фактического наличия; в других драмах он считается с неполнотой исторических сведений и старается не отступать от известного; он может позволить себе еще не верить на слово преданию там, где наука выражает сомнения, — так, Грифиус оговаривает в своем предисловии сцену из «Льва Армянина»: крест, к которому в смертельную минуту прижимается император, — это, согласно историку, не «тот самый» крест, на котором умер Христос, но тут, проявляя поэтическую вольность, можно опереться на легенду; вообще же поэтическая вольность, добавляет Грифиус, едва ли уместна на такой сцене действий. Итак, для того чтобы возникла полнота вечного осуществления, нужна именно действительность, взятая в своей буквальности, вот тогда, можно думать, и переход к вечному будет не условным, а непременно, выразит не случайность, а смысл.

Именно поэтому в четырех исторических трагедиях Грифиус дает не четыре схожих между собой варианта драмы о мученике, а четыре трагедии, очень различающиеся между собою и по композиции, и по общему настроению, и по тону; это четыре разных типа, а не воспроизведение одного. Но это происходит потому, что Грифиус каждый раз может опереться на разную историческую действительность, но разное наполнение исторического момента (что такое эти строго соблюдаемые 24 часа, как не одно мгновение в историческом ходе, мгновение, связывающее время с вечностью?); вернее даже, он уже не может не опереться на существенно конкретную историческую действительность; если не бояться некоторого преувеличения, можно сказать, что для Грифиуса существует диктат «сырой действительности» — она служит субстратом стилизованного в «высокой трагедии» действия, хотя ее и нельзя механически вычленивать из трагедии. Итак, внутри самих вещей, еще только как нереализованная заметным образом потенция, земная иерархия обособилась от небесной, Фортуна от Бога, время от вечности, политика и история от вневременного смысла. Такое обособление намечается пока как чрезмерность сопряженности этих двух сторон. История пока — преодоление вечности, *одно и то же* — в разных одеждах. «Для Бога все времена равны, — писал Йоанн Арндт в своих «Книгах об истинном христианстве» в начале века (1605), — Его время — во всякое время, а наше время — не во всякое время». «Жизнь человека, — пишет Лоэнштейн в романе «Арминий», — просто пьеса, в которой персонажи меняются, а игра всегда одинакова, всегда начинается сначала и по-старому» (I, 1102). Но вещи и стороны сопряженности не только связываются, но и внутренне обособляются. Именно этим объясняется, почему в трагедии «Карденио и Целинда» Грифиус с такой непринужденностью нарушил одно важное требование трагедии высокого стиля; в этой трагедии

на сцене выступают не короли и принцы, а жители Бононии — «родины наук и свободных искусств», прибавляет Грифиус. Некоторые исследователи считали возможным писать об этой трагедии, как «первой немецкой бюргерской драме», или рассматривать ее не как трагедию (по жанру), а именно как «средний» жанр, как драму. Однако это не исторический подход. Сам Грифиус видел, что «персонажи слишком низки для трагедии» (так пишет он в предисловии), но трагедия не перестала от этого быть трагедией; легко было бы исправить этот недостаток, объясняет Грифиус, стоило только пойти несколько против истории (то есть против правдивости, достоверности рассказа); но это, видимо, и не устраивает его; главное — соблюдена «историческая» верность повествования, хотя формальное требование и нарушено: сам дух трагедии при этом был вполне сохранен. Но это показывает, как мало в других трагедиях Грифиуса просто формального соблюдения правил, и здесь форма трагедии — живая, она осуществляет трагическое не как формальный набор признаков жанра, а как трагическую жизнь, — она возникает, иными словами, из созерцания истории под знаком трагического.

Трагическое для Грифиуса в самом общем плане — это переживание катастрофы, заложенной в самом времени, в современности, которая раскрывается как «последнее» время: «Время великого пришествия Божьего [...] ожидается каждодневно» (*Dissertationes funebres*, 117, ср. 576). Отсюда настроение пессимизма, отсюда обреченность героев (Лев Армянин): буря разрушает и топит корабль, молния сжигает дерево, буря вырывает дуб с корнями — все это образы, которые не устает разрабатывать Грифиус и вслед за ним Лознштейн. Морская стихия — это стихия, где протекает вся жизнь человека с его игрой и трагедией; плывя по морю, он находит свою гибель, здесь же он ищет для себя надежное пристанище, гавань. Трагическая развязка в жизни наступает, как *удар грома*, наступает *молниеносно*, наступает *еще раньше, чем можно что-то сделать* (типичные образы).

Трагическое отчаяние на грани гибели сопровождается *смехом*. Немецкое барокко смеется истерическим смехом безумия и ярости. У Гриммельсхаузена Симплиций смеется «так, что делается больным», оттого, что снова стал вдовцом (ed. Tarot, 404, 19–28); «смех переходит в безумную ярость» (452, 20–23); герои романов Иоанна Беера смеются «до смерти» во время своих чудовищных и разрушительных дебошей. У Грифиуса смех «упорядочен», он получает «метафизическое» обоснование. Рай — место, где все смеются, но вместе с мучеником, изобразившим вечность, можно смеяться здесь, на земном театре, над его мучениями («Екатерина Грузинская», I, 84): для него и «боль без боли» (IV, 429). От такого обоснования этот судорожный смех не делается менее жутким.

Эпоха Грифиуса ощущает себя последним временем, временем катастрофы, срыва, происходящего ежеминутно в глубине вещей;

Тридцатилетняя война, усилившая чувство непостоянства вещей, усилившая настроение страха и отчаяния, принесла с собой еще и глубокое разочарование в человеческой сущности; словно разрушились все моральные устои, и в той невероятной, почти деловитой жестокости, которую способен проявлять человек, современнику эпохи видятся страшные перспективы обездуховленной действительности, нагой плоти вещества, чуждой морали и смысла. Отсюда в наиболее глубокой художественной мысли эпохи потребность в идеале государственного, Божественного и космического миропорядка, в таком уразумении смысла действительности, которое не будет догматически ограниченным и которое, как здание смысла, будет противостоять сырой реальности, зияющей внутри самых привычных вещей. Отсюда по существу сближение в эту эпоху мистики католической и мистики протестантской, отсюда такая религиозность, которая стремится взять христианство в самом его общем и главном смысле, создать целостный «образ» христианства — вот почему так близка Грифиусу раннепатристическая традиция с ее образным и иерархическим строением Вселенной, вот почему так сильна и струя стоицизма, который тоже должен укрепить дух перед наступлением грубой и слепой силы разрушения. И в этом тоже свойство «финальности», присущее этому времени: оно среди своих апокалиптических ужасов стремится «снять» все, что было и что может войти в единое здание миропорядка, собрать воедино все духовное. Но это предопределяет кризисный характер христианства этой эпохи, кризисный характер всего ее мировоззрения и творчества.

Этот кризис разрастается у продолжателя Грифиуса — Даниэля Каспара фон Лоэнштейна (1635—1688). Лоэнштейн — на редкость раннее дарование; как двумя столетиями позже Гофмансталь, Лоэнштейн пишет свою первую трагедию «Ибрагим» еще на школьной скамье (издана в 1653 году), и точно так же его драматургия приобретает несколько аскетические черты. Лоэнштейн в своем творчестве отражает, можно сказать, перезревший конфликт своей эпохи; твердый и законный миропорядок, доведенный до крайности, странным и загадочным образом сплетается с самой сырой и страшной реальностью; действительность «обнажается» и предстает как мир, где бушуют несдержанные страсти и слепой порыв; круг барочных образов буйно расцветает, персонажи Лоэнштейна начинают говорить «сравнениями», и не остается места для нестилизованного изложения мысли; но в то же время этот мир и останавливается внутри себя, и кажется водоворотом мощных энергий, — впрочем, все это кружащееся на месте заранее уже обречено на катастрофу; разросшаяся барочная образность тоже близка к тому, чтобы законсервироваться внутри себя в виде четко сложившихся образов-формул, эмблем; этим объясняется и то, что Лоэнштейн на каждом шагу прибегает к эмблематическим, заранее заготовленным образам, которые очень часто

даже и не понятны, если не знать этих изображений и их значения. Но, главное, трагический мир Лоэнштейна закостеневаает в своей трагичности, так что можно даже сказать, что в каждой его трагедии действительность предстает не в какой-то символической напряженности, но в самой обыкновенной, неприкрашенной реальности. Не случайно, что Лоэнштейн не пишет, в отличие от Грифиуса, комедий. Это не дело личных пристрастий — сам мир у Лоэнштейна уже таков, что комедия никак не может воспроизвести его; если воспроизводить его, то это в любом случае будет кровавое, безжалостное, жестокое зрелище, в котором почти нет проблесков света. У Грифиуса Лев Армянин умирал за сценой, но уже все действие трагедии о Карле I — это страсти, тут все должно происходить на сцене и поражать именно своей реальностью, буквальной происходящего — того, что само по себе невероятно, непостижимо для мысли; зритель должен увидеть своими глазами всю недвусмысленную реальность этого невероятного. У Лоэнштейна все кульминационные сцены — это казни, пытки, истязания, изнасилования. Можно подумать, что страшные картины Тридцатилетней войны уже не дают покоя пораженному воображению, и именно теперь, в эпоху мира, оно окончательно срывается и начинает бредить ужасами, не в состоянии достичь их дна.

У Лоэнштейна эта жестокость предстает как своеобразный принцип реализма. «Благосклонный читатель, — пишет Лоэнштейн в примечаниях к «Агриппине» (1665), — в этой трагедии представлено зрелище самых жутких пороков и картина чудовищной кары. Развращенность и честолюбие борются друг с другом за победный венец [...]. Но я не могу сделать из Пoppеи Пенелопы, из Нерона — Нина и не могу Лаиде придать речи Сократа...»⁴ Источником ужасного служат для Лоэнштейна античные источники, среди них первый у него — Тацит. Картина действительности у Лоэнштейна резко меняется по сравнению с Грифиусом. Сама реальность, которая стояла между вечностью спасения и вечностью проклятия, совсем обособилась, стала внутри себя полнокровной и кровавой. Но это — в продолжение Грифиуса и его тенденций, а не полный переворот и не новое начало. В конце трагедии «Агриппина» Лоэнштейн ставит три греческие буквы, означающие в сокращении «Хвала Богу». Это и есть, на первый взгляд, все трансцендентальное, что осталось у Лоэнштейна и что не случайно вынесено за пределы текста. То же, что осталось в тексте, никогда уже не бывает христианским миром; шесть трагедий Лоэнштейна (не считая разных редакций) делятся по сюжетам на «римские», «африканские» и «турецкие»; их действие относится обычно к древности, но также и к Новому времени («Ибрагим», 1653; «Ибрагим Султан», 1673). Центр тяжести у Лоэнштейна решительно передвинут с идеального на реальное — однако это заставляет его отказаться от христианских тем и следовать линии

«Папиниана»; но у Грифиуса Папиниан — мученик и стоик; у Грифиуса это обычно слито, так что в христианском мученике проглядывает стоик, а античный стоицизм окрашивается в христианские тона; и все же эту слитность уже можно разъединять, и тогда оказывается, что сам стоицизм героя — нечто слишком идеальное для действительности.

У Грифиуса герой был стоическим мучеником, и это мученичество, очевидно, воплощало в себе трагический, но и самый глубокий смысл жизни. У Лоэнштейна в его действительности, где борются неприкрытые интересы и страсти людей, стоицизм — не более чем остаток прежнего смысла. Стоицизм — это просто «взгляд» на жизнь, один среди многих возможных, и совсем не самый обязательный. Исторически в драме осуществляется такая логика: от христианского мучения к стоику, от стоика к «стоическому» — как момента поведения человека в жизни; хотя стоическое и встречается среди всех жизненных бурь, но это начало не может уже получить воплощение в идеальном герое с его принципиальным, выдержанным от начала до конца характером. Раньше природа человеческого поведения была идейной, теперь она должна отражать жизненную хаотичность и конфликтность. Все это совершается согласно той логике, которая наметилась уже у Грифиуса (см. выше), но, конечно, и в отдаленной степени не была им реализована. Теперь решительно меняется характер главного героя: он раньше воплощал стоический идеал, идеал мужественности; теперь жизнь в ее страстности выражается в женских образах, так что трагедии Лоэнштейна — это по большей части «женские» трагедии; в женщине — то честолюбие, которое заставляет стремиться к полновластию, но и та жизненная изнеженность, которая заставляет уступать своим чувствам и инстинктам при полной освобожденности от какой-либо морали, что характерно для этой обнажившейся действительности. Мир Лоэнштейна пронизан эротическими флюидами или даже «сексом»; жажда власти и плотских наслаждений сливаются у Софонисбы в ее изменах — в них сознательное решение и следование инстинкту («Софонисба», 1666, 1680); когда Агриппина соблазняет на сцене своего сына Нерона — это одинаково и политический шаг, и «естественное» влечение. Как у Ведекинда на пороге XX века, у Лоэнштейна женщина — это «гордое животное», или «зверь», и в «Агриппине» (V, 160–162) Лоэнштейн пользуется таким ярким образом: «Теперь повержено это гордое животное, напыщенная женщина, захваченная мыслью, что часовой механизм ее мозга в силах вращать круг созвездий».

Но неужели действительность у Лоэнштейна дошла до полной духовной опустошенности? Это не так, и не случайно трагедия помещена в «рамку», на которой начертано: «Хвала Богу». Действительность, однако, такова, что она уже не только не взывает к Богу,

но должна сама решать свои проблемы — сама же и судить себя. Лознштейн на самом деле судит эту действительность, но только — парадоксальным образом — ее же собственными средствами. Тут оказывается, что упомянутый принцип реальности имеет настоящую силу. Действительность, как она изображена у Лознштейна, на самом деле стремится к своей буквальности, к тому, чтобы быть «как таковой», и потому она оказывается более сложной, чем у Грифиуса, более противоречивой и психологически более многообразной и загадочной. У Лознштейна нет такой явной, стоящей «вне» действия инстанции, от имени которой можно было бы судить происходящее; вместо этого появляется весьма существенный «перспективизм», при котором персонажи драмы и их поступки теряют заведомую однозначность, — для них предполагается такой жизненный контекст, такое богатство связей и отношений, которое нельзя исчерпать в пьесе и представить в виде ясного символа. Отсюда неслучайное впечатление (которое формулируют и многие исследователи Лознштейна), будто в трагедиях Лознштейна совершается какое-то абсолютное переодевание всего мира, некий всеобщий маскарад, где нельзя разобрать — что личина, а что лицо. Действие не только разыгрывается перед зрителем, но и сами персонажи видят это действие и видят, воспринимают и оценивают друг друга, у них «свое» бытие — как это и есть в жизни; они не просто разыгрывают сценарий, написанный автором, — а вместе с тем их жизнь — это сложная, хитросплетенная игра. Вот как Нерон выглядит в глазах его приближенных: «Как столь чудовищная женщина могла породить столь благого сына?» (IV, 162), — на что Сенека отвечает: «Земля мертва и холодна, рождающая золото». Но благой представляется Агриппина ее вольноотпущенникам. Между тем это не дипломатия и не слепота, которая не замечает преступлений Нерона и его матери, в обоих случаях это искренняя привязанность, как она складывается в жизни и как она делает внешние интересы своими собственными, делом души. И если Агриппина, которая только что подвела черту всей своей жизни и перечла все преступления своей «полускотской» жизни (V, 45), при появлении убийц оправдывается своей безвинностью, то это тоже не лицемерие, а только естественное поведение, и не более того, не дипломатия, а искренность человека, который одновременно убежден и в том, что он — невинная жертва. Это — начала сложного психологического характера в драме, начала, еще не разработанные по-настоящему, данные просто как таковые, еще недостаточно осознанные. И когда над трупом Агриппины произносятся такие слова: «Так гибнет тот, кто штурмует небеса» (V, 262), то это опять же «верно» и вполне согласуется с моралью, например, трагедии Грифиуса, — обуреваемый жадой власти человек возносится и погибает, — но только у Лознштейна эти слова произносит Нерон, гнусный преступник и убийца матери.

«Правильность» этих слов, их мораль запутывается в аморализме происходящего на сцене, но и выплывает из этой путаницы как осколок «абсолютного» смысла.

Такая же судьба у стоицизма. Где место для стоицизма в этих трагедиях, где нет ничего идеального? Во имя чего выступать стоику? Но между тем в трагедиях Лознштейна много стоического, и многие персонажи этих трагедий готовы в конце концов терпеть за свои грехи. Когда на глазах Нерона пытаются и убивают вольноотпущенника Агриппины Люция Агерина, то это сокращенная формула мученичества, как оно известно из драм Грифиуса, и сам Люций Агерин начинает с утверждения, что небеса спасут невинного и освободят его от цепей (IV, 274); разумеется, это нужно понять так, что небеса спасут его душу, и даже боль мученику не в боль; но зритель этой брутальной сцены не видит спасения, а видит только страшную картину казни, разворачивающуюся во всей своей чудовищной жестокости (сцена кончается словами Нерона: «Отрубите череп и положите его к нашим ногам; совершите предрешенное»); зритель видит мужество человека, который стал невинной жертвой, но за ним стоит Агриппина с ее собственными, не менее жестокими планами, — так что тут есть мученичество, но нет ореола мученичества, и есть стоицизм, но нет никакой идейной позиции, на которую он бы опирался. Это стоицизм человека, который каждую минуту должен быть готов к самому страшному в этой не знающей пощады действительности; это мужество, воспитанное жестокостью, закаленное в непрекращающейся войне людей друг с другом. Агриппина тоже проявляет стоицизм: отбросить смертное однажды лучше, чем смотреть, как оно ускользает медленно и постепенно; умереть лучше, чем страшиться смерти (V, 100—105), — но только здесь и речи нет о загробной жизни, о вечности и о душе.

Итак, в трагедиях Лознштейна одни герои судят других, но есть и более абсолютный суд: сам Нерон судит себя тем, что чувствует свою обреченность, и при любом сколь-нибудь опасном или неожиданном повороте событий готов уже считать, что настал час его смерти, — и это суд самой действительности; сама действительность с ее фортуной ведет к гибели виновного, но этот круговорот подъемов и спусков, возвышений и падений, в котором жизнь и судит, и увековечивает себя, — самодовлеющая жизнь.

Как у Грифиуса христианский образ мира начинает переходить в «надхристианскую» барочную религиозность и мифологию, так у Лознштейна барочный мир, доведенный до крайнего напряжения, до четкости эмблематического образа, начинает претерпевать внутренние изменения. То иерархическое мироздание, в котором вращается колесо фортуны, стало столь замкнутым, что из него не может быть никакого выхода (Лознштейн не мог бы написать не только комедии, но и пьесы, подобной «Карденио и Целинде»);

трагедии Лоэнштейна в этом отношении носят вполне сословный характер, будучи «зерцалом князей», но они и символ вообще всей исторической действительности, — тем более, что уже нет другого «модуса», в котором мог бы быть схвачен смысл существования. Исторически конкретное как выражение всеобщего и постоянного сохраняет у Лоэнштейна свое значение, но его интерес сдвигается в сторону всего частного — энциклопедического, антикварного и даже этнографически-экзотического; Лоэнштейн, где может, насыщает свои трагедии реалиями, которые вынужден объяснять в пространственных комментариях, — разумеется, своеобразный «документализм» Грифиуса, обратившегося к современной ему истории, уже чужд трагедии Лоэнштейна; но «абсолютность» истории, ее смысл, который для Грифиуса был в запредельности, совпал здесь с действительностью истории — приобретает вес определенный принцип реализма, который пока и пытается «голую» действительность передать как «голую». Но если эта голая действительность сейчас же замыкается в рамки крайней стилизации и иерархического миропорядка, то, разумеется, тут не может не быть противонаправленности тенденций. Действительность «как таковая» не включает в себе того смысла, который вносит в нее иерархический принцип ее построения. Лоэнштейн облачает смыслом бессмысленность. Действительность открывается в сторону богатства психологии и многообразия человеческих отношений («перспективизм») — это одна сторона, и тут Лоэнштейн гораздо богаче, ярче, чем Грифиус; но Лоэнштейн запирает ее в такую систему миропорядка, которая вынуждена, расплачиваясь своей духовностью, укреплять самое себя как априорный, «пустой» принцип. Естественно, здесь не было возможности для дальнейшего развития — можно было или совершенно обесмыслить всю систему, превратив ее в колоссальное зрелище, яркое и кровавое, или сломать самую систему, совмещающую в себе несовместимые тенденции.

Эта система была сломана раннепросветительскими драматургами, такими, как Кристиан Вейзе (1642—1708). Творчество Вейзе опиралось на традицию протестантской школьной драмы, но оно вышло далеко за пределы этого ограниченного жанра. В 1678—1708 годах Вейзе был ректором гимназии в Циттау, и здесь в 1682 году он поставил свою трагедию «Мазаниэлло» (полное название — «Трагедия о неаполитанском главаре бунтовщиков Мазаниэлло»). Эта драма — поразительный пример реалистических возможностей немецкого театра конца XVII века. Сюжетом для драмы послужило восстание неаполитанского народа против испанского вице-короля (в 1647 году) — событие совсем недавнего прошлого, для характеристики которого Вейзе очень удачно воспользовался чрезвычайно подробной хроникой Н. Липонари. Для воплощения остродраматического события, сохранявшего еще свою политическую актуальность, нужна

была известная смелость; конечно, эта смелость Вейзе практически оправданна — сюжет умело обработан и превращен в театральное зрелище — пестрое, разнообразное, увлекательное, которое можно не боясь представить знатным зрителям гимназической сцены; разумеется, эта смелость оправданна и воспитательной целью спектакля: пьеса должна показать на негативном примере идеал абсолютной монархии, основанный на известном равновесии между сословиями, на учете их интересов. Поэтому если в драме Вейзе показано, что восстание народа в Неаполе вызвано бесчеловечной системой налогов, обрекающей народные массы на нищенское существование, то в этом мотиве нет еще социальной критики как таковой, — ему соответствует в драме другой мотив: неразумное налогообложение не идет на пользу и испанскому королю. Итак, государство в полнейшем разладе: это поучительный пример того, каким не должно быть «современное» королевство. Король Испании как «идеальное» лицо, права которого не оспаривает никто, остается за сценой, а на сцене — конфликт между нищетой и богатством: неаполитанская аристократия не зная меры наживается на ограблении народа.

Однако Вейзе далеко не ограничивается всем тем, что только необходимо для проповеди отвлеченного образца абсолютной монархии; более того, дидактичность как таковая, в ее чистом, тезисном виде, не находит места в его драме, а реальный конфликт представлен на сцене ничуть не смягченным — последовательно и остро. В этом отношении драма Вейзе — яркий образец социальной критики. Можно сказать, что в этой драме не только совершенно четко обрисованы позиции противостоящих друг другу классов, но они показаны во всей своей сложности, и не абстрактно, но в массе жизненных вариантов и оттенков. Мазаниэлло — простой рыбак, который руководит восстанием народа, — это яркий и многообразный характер. Этот умный и решительный человек хорошо понимает, против кого борется, но ему присуща определенная противоречивость, двойственность; выступая против богатства аристократии, он боится самого «богатства», самих знаков высокого общественного положения как чего-то такого, что заведомо не пристало ему как человеку из народа, — восставшие попросту уничтожают «богатство» знати — деньги, золото, продовольствие, мебель, картины и т.д.; захватив власть в Неаполе и твердо удерживая ее, Мазаниэлло в то же время и боится своей власти, и ждет удовлетворения народных требований — восстановления существовавших при Карле V порядков, чтобы сдать свою власть все тем же господствующим в Неаполе аристократам. На бескорыстии Мазаниэлло, на его страхе перед властью основан план знати, стремящейся погубить вожда народа: в решающий момент, когда Мазаниэлло должен встретиться с вице-королем, архиепископ и кардинал Филомарини искушает

Мазаниэлло властью, вынуждая его надеть расшитое серебром платье. И Мазаниэлло, который только что, как настоящий мудрый политик, стоящий на страже интересов народа, уверенно диктовал поправки к тексту заявления вице-короля об отказе от произвольно введенных привилегий знати («Печальное зрелище — подлый человек в присутствии высшего начальства смеет устанавливать свои законы», IV, 13), — этот же самый Мазаниэлло не в состоянии снять с себя богатую одежду и, беспомощный, как ребенок, стоя на коленях перед вице-королем, умоляет освободить его от этого «гордого наряда», чтобы он мог надеть свои старые штаны рыбака. Этот мотив искушения властью — тонкий драматургический прием: отравленный ядом Мазаниэлло безумствует, но безумие его — это опьянение властью, так что началось оно еще раньше — отравой был уже сам символический акт облачения Мазаниэлло в дорогие одежды. В конце драмы толпа разрывает Мазаниэлло на куски: безумный, он стал настоящей опасностью для всех, но аристократия добивается таким путем своих целей.

Противоречивость Мазаниэлло у Вейзе — это менее всего чисто психологическая сложность характера; это прежде всего реалистическое отображение слабости и противоречивости тех позиций, с которых в самой реальной истории выступали народные массы Неаполя: эта слабость и противоречивость выступают в образе Мазаниэлло с предельной ясностью. Но так же четко рисуется и неаполитанская аристократия.

Если Мазаниэлло в достижении своих целей, целей народных масс, бывает жесток и даже слепо жесток, когда чинит свой суд, не разбирая правого и виноватого, то жестокость аристократии — это уже не просто жестокость, а осознанная, возведенная в ранг политической системы жестокость подавления народных масс, — в драме постоянно повторяется число «сто тысяч» и даже «сто пятьдесят тысяч»; «сто тысяч» — это сто тысяч человек, которых готова погубить аристократия ради восстановления порядка в государстве. Эта жестокость как политика доведена до абсурда: если можно погубить сто тысяч человек, то почему бы не освободить их от налогов; если их гибель не нанесет ущерба королевству, то чем же навредит уступка их требованиям (I, 8)? Такая политика в драме Вейзе беспощадно разоблачает сама себя («Лучше жить в опустошенном городе, чем пойти на позорные условия народа», — говорит в пьесе герцог Караффа, один из аристократов-фанатиков, II, 4).

Все это позволяет говорить об известных симпатиях Вейзе к народным массам, которые изобразил он в своей драме. Сам по себе идеал монархического государства, который разделял Вейзе как представитель раннего Просвещения, как драматург и романист-сатирик, способствовал, скорее, примирению противоречий и объективизму изображения. Однако в драме Вейзе мы не находим именно прими-

рения противоречий, — напротив, противоречия предельно заострены, даже обнажены, а объективизм замысла нередко идет на пользу реализму изображения. Так, Вейзе отнюдь не был заинтересован в какой-либо идеализации народных масс, однако он на основании доступных ему фактов представил народные массы необычайно пестро и динамично, в богатстве типов, решительно без всякого «подслащивания» действительности: неудивительно видеть на стороне Мазаниэлло бандитов и проституток: все это — элементы социальной пестроты «народа», взятого как целое, но типичное место бандита в драме Вейзе — это быть наемным убийцей на стороне аристократии. Понятно в драме и то, что своеобразная роль примирителя классов, а на самом деле хитрого и спокойного исполнителя замыслов аристократии, достается кардиналу Филомарини: это нельзя объяснить просто как факт, известный Вейзе по его историческому источнику, но это у Вейзе воплощено в художественной логике его произведения.

Наряду с реалистическим изображением действительности у Вейзе, несомненно, есть и элементы объективизма, от которого он не мог отделаться ни как мыслитель, ни как автор школьной драмы. Поэтому брат Г.Э.Лессинга, Карл, который тоже, почти сто лет спустя, работал над драмой о Мазаниэлло, по-своему был прав, утверждая, что у Вейзе нельзя понять, кто прав — аристократия или народ — и кому следует сочувствовать⁵. Такого «сочувствия» как психологического момента, как «социального аффекта» в драме Вейзе, действительно, нет, но удивительно не это, а то, как многого мог достичь драматург в своем практически узком жанре. Нередко можно видеть, что слабости жанра оборачиваются сильными сторонами драмы. Так, все комическое в драме, очевидно, должно присутствовать с самого начала, независимо от ее содержания, поскольку драма все-таки рассчитана на развлечение и увеселение зрителей при всей торжественности повода (социальное развитие в этой соседствующей с Силезией области Германии продвинулось вперед, но это сказывается в том, что здесь уже нет потребности в таком безоговорочно и громогласно-серьезном утверждении барочного миропорядка, как в трагедиях Лознштейна, нет возможности для существования «высокой драмы» в обособленном виде). Так, драма с самого начала должна быть многолюдной. Некоторые сцены Вейзе заведомо пишет для посильного участия в них даже самых младших учеников. Вейзе включает в драму фигуру шута Аллегро, вокруг которого организуются комические сцены, — от простых, непритязательных сценок фарсового характера до более сложных, в которых отражается трагическая суть происходящего. Роль Аллегро в пьесе — переодевание: он переходит от одной борющейся партии к другой, испытывает комические зловключения, но функция этого персонажа в драме двусмысленна — за шутовским нарядом проглядывает образ

беспринципного предателя, разумеется, совершенно не осознанный, — печать объективизма. Вообще, в некоторых случаях трудно отделить трагические сцены от комических. Комические сцены совсем не всегда органически срастаются с трагическими (есть простые интермедии для забавы), но комическое не раз усиливает и подчеркивает серьезность конфликта. Комическое — еще и признак той широты, с которой действие захватывает жизнь: конфликт разворачивается на широком фоне, где есть место самому разнообразному и всему противоречащему. Сцены безумия Мазаниэлло для зрителя своего времени были, по-видимому, и смешными, но в них же достигает кульминации конфликт драмы.

Поэтому неверно думать, что в драме Вейзе «высокую трагедию» можно механически отделить от комических сцен, выбросив все, связанное с Аллегро⁶. Лессинг не случайно увидел в этой драме «свободный шекспировский ход развития» (добавим: прежде всего, в двух первых действиях) и даже «искры шекспировского гения»⁷. Современные исследователи ставят драму Вейзе в связь с той линией развития немецкой драматургии, которая ведет к Бюхнеру⁸.

Реторика XVII века, которая у Лознштейна порождает красочные, пышные и застывшие в себе образы-эмблемы, у Вейзе ведет к лаконичности, почти отрывочности языка, к заостренному выражению позиции действующего лица. По сравнению с поэзией силезской трагедии драма Вейзе прозаична не только потому, что написана прозой, — Лессинг говорил о ее «педантической холодности», — но она, если можно сказать, написана в «деловом» тоне, и этот тон обозначает тут новый поворот, который задан и барочной реторике, и всей картине мира этой эпохи. Лознштейну присущ был объективизм поэта, который видел в мире идеальную форму, — неподвижность иерархии, — но не находил никакого идеального содержания, которым реально заполнялась бы эта форма. Вейзе всецело «посюсторонен», и ему не приходится путаться в этажах и колоннах опустевшего мироздания — барочной структуры мира. Но у Вейзе сам материал недостаточно развит, как не развита та буржуазная идеология, которая постепенно складывается и которую начинает выражать такой писатель, как Вейзе. Как объективный автор исторической драмы, Вейзе организует материал так, что он служит целям реалистического воспроизведения действительности. Действие происходит в земной реальности, и отпадает та вертикаль смысла, которая непосредственно соединяла земное и небесное. Но материал у Вейзе сам по себе еще недостаточно красноречив, чтобы ясно и недвусмысленно выявить новое понимание истории.

В драме «Мазаниэлло» можно видеть реальную альтернативу той высокой трагедии, которая зашла в тупик у последователей и подражателей Лознштейна. Однако новые тенденции получили свое дальнейшее развитие далеко не сразу.

Наследие немецкой барочной драматургии до самого последнего времени в целом было недостаточно изучено и недостаточно известно. Но и сейчас трагедии Грифиуса и Лоэнштейна являются скорее учено-гуманистическими текстами для специалиста и любителя и едва ли могут рассчитывать на живое театральное исполнение. Дело не в устарелости языка и не в непонятности образов, но в том явлении, на которое указывал Гундольф, когда говорил о судьбе Шекспира в Германии XVII века: при всем, можно даже считать необычным для этого века, интересе к английскому драматургу, светлое утверждение посюстороннего мира, открытость души, ренессансную свободу — все подобные черты мировоззрения Шекспира никак невозможно было перенести в это время на немецкую почву; немецкий литературовед объяснял это тем, что в Германии не было еще выработано соответствующих «душевных ценностей»⁹. Образ мира в лучших немецких трагедиях XVII века — это последовательно выстраиваемое барочное мироздание, хотя бы внутри его уже и обнаруживалась катастрофа; это мироздание как бы принудительно вынуждает возводить его, и поэт — словно орудие некоей исторической необходимости; отсюда проистекает известная скованность и односторонность: все персонажи трагедии уже заранее помещены в этот подавляющий своей целостностью мир и никак не могут нарушать его строгую логику; нельзя ждать от них неожиданного поведения, но тем более нельзя ждать, чтобы в их мысли и речи проникли черты иного, более свободного, вольного взгляда на действительность; всем управляет здесь судьба, и всему она отводит свое место; поэтому даже мученик и его жертва противостоят друг другу в пределах одного мира — они смотрят на мир с противоположных точек зрения, но эти точки заранее заданы в смысловой топографии этого мира; здесь нет столкновения принципиально разных миров, тут нет тонких диалектических переходов в человеческих взаимоотношениях, нет непонимания или недопонимания друг друга, как это бывает и при не очень значительных расхождениях во взглядах, но всюду осуществляет себя железная логика Судьбы, или Фортуны.

Тем не менее трагедии Грифиуса и Лоэнштейна — это не какие-то оторванные от жизни и от театра плоды ученого творчества. Следует как раз подчеркнуть обратное: они глубоко связаны со своей жизненной почвой. Они не просто театральны, но связаны с театром, формы которого теперь, правда, уже устарели, не только весьма зрелищны и эффектны; но прежде всего в них, при всей систематичности выстраиваемого здесь образа мира, с большой силой заявляет о себе элемент совершенно неопосредованный — это органичность существования, такое ощущение жизни как тяжело дышащего и тяжело волнующегося тела. Само произведение искусства хотело бы стать таким весомым внутри себя, медленно

колышались телом земли, и весь барочный мир — чем дальше, тем больше — пропитан этим животным ощущением разлитых по телу соков. Ощущение органической жизни как земной основы произведения возвращается назад, пройдя через все опосредования, — в поднимающейся на горизонте картине нагой, бессмысленной действительности. Барочная трагедия строит свое мироздание на самой жизненной и непосредственной почве. Эта почва — земля, понятая как живое и дышащее тело. Жизнь — театр, но этот театр — не легкие движения актеров театра масок на деревянных подмостках, а сама сцена — тяжелая, она дышит, опускается и поднимается, и сквозь актера, который тут выступает, проходят струи энергии, связывающие его с целым огромным мирозданием. Риторическая образность не только средство, но и цель, элемент мироздания как конструкции и элемент мироздания как первобытного тропического леса, которого не касалась рука человека. Поэтому произведение искусства, которое берет на себя обязанность представить мир в адекватном виде, в наиболее полном и целостном, не может не быть при таких предпосылках односторонним и совершенно закрытым, наглухо запертым. Но это есть мир, который в основе своей ближе к средневековой традиции, чем к нашему времени, и эта старая традиция приходит здесь к своему завершению. Это традиция как самозащита, и она внутренне перенапряжена настолько, что уже созрела, чтобы подвергнуться очищению и упрочению с помощью рациональных средств, чтобы быть сведенной к простой разумной естественности, которая, как нечто само собой разумеющееся, открылась для раннего Просвещения. Очищая и упрощая барочное мироздание, нельзя было не поломать всю громоздкость и колоссальность конструкции; однако то, что сформировалось под прикрытием конструкции, — это «действительность как таковая», не требующая для своего постижения ни пафоса, ни преувеличений, ни развитой и, как казалось, напыщенной образности. Это и произошло на рубеже XVII—XVIII веков, и в первую очередь в комедии, которой были чужды безмерные притязания трагедии и которая не нуждалась поэтому ни в какой радикальной перестройке.

В 1741 году, когда подлинное значение Шекспира в Германии только стали открывать и когда Грифиус еще не был совсем забыт, поэт-классицист Йоанн Элиас Шлегель пишет «Сопоставление Шекспира и Андрея Грифа». Грифиус, говорит он, незаметно стал естественен (в изображении характеров), и это потому, что он верно следовал истории¹⁰.

Примечания

¹ Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Bd. 3. Leipzig, S. 71–72.

² *Burger H. O.* Dasein heißt eine Rolle spielen: Barockes Menschentum im Spiegel von Bidermanus «Philemon Martyr» und Weises «Masaniello» // *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 42. 1961; S. 370–371.

³ *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Bd. 6.* Leipzig, 1933, S. 119.

⁴ *Das Zeitalter des Barock: Texte und Zeugnisse / Hrsg. von A. Schöne. 2. Aufl.* München, 1968, S. 662.

⁵ Цит по кн.: *Weise Ch. Masaniello / Hrsg. von F. Martini.* Stuttgart, 1972, S. 196.

⁶ *Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 5. B., 1962. S. 403.*

⁷ *Lessing G. E. Gesammelte Werke / Hrsg. von P. Rilla. Bd. 9. B., 1957, S. 580–581.*

⁸ См. текст Ф. Мартини в послесловии к изданию драмы (цит. изд., с. 215) и в кн.: *Geschichte der deutschen Literatur. Bd. V, S. 403.*

⁹ *Gundolf F. Shakespeare und der deutsche Geist. B., 1920. S. 5.*

¹⁰ *Schlegel J. E. Ausgewählte Werke / Hrsg. von W. Schubert. Weimar, 1963. S. 470.*

Поэтика барокко

1. «Барокко» как понятие и термин

«**Б**арокко» — это одна из сложнейших тем теории литературы. Литературовед, поставленный перед задачей говорить о барокко, чувствует необходимость одновременно с описанием, анализом или характеристикой «барочных» явлений заняться оправданием и самого барокко — как обозначения, так и обозначаемого. Эти обозначение и обозначаемое принимаются в этой статье за неразрывное единство, и это утверждение, как понимает автор, само по себе есть предположение, которое, в свою очередь, нуждается в оправдании, но, конечно, не в доказательстве, что лежит за пределами возможностей литературоведческой или искусствоведческой науки. Такое предположение входит в общий круг всего, что должно быть в своей общей взаимосвязи оправдано в этой статье и одновременно с чем должны быть выявлены основные принципы поэтики этого оправдываемого «барокко».

Автор с самого начала приоткрывает свои карты: его главный замысел состоит в том, чтобы разойтись с некоторой обычной логикой двоичности, которая с давних пор проникала во всякую типологию культуры. Автор хотел бы бороться не с самой этой логикой вообще, которая стара как мир и неистребима, а только с вполне конкретным случаем ее применения. Обращенная на историю искусства и культуры, эта логика то требует представлять себе такую историю как беспрестанное чередование двух противоположных по типу стилей, которые сменяют друг друга с такой же регулярностью, как демократическая и республиканская партии в органах власти США, то ставит стили в неравное положение, представляя себе одни первичными, другие вторичными, зависящими от первых, не самостоятельными и нетворческими. Второй вариант действия логики двоичности недалек от первого. То же, что именуется теперь в истории литературы и в истории искусства «барокко», с самого начала, как только слово «барокко» из обычного языка было перенесено в науку и обнаружило свою способность функционировать как термин, сделавшись таковым, подпало под действие сразу двух вариантов той же логики. Сразу двух — потому что даже и те

искусствоведы, которые видели в барокко (как стиле или направлении) нечто вполне равноправное с искусством Ренессанса, которому оно пришло на смену, не могли не замечать, что «барокко» противопоставляет классическому искусству некую «странность». В свою очередь, такая «странность» неразрывно связана или даже слита с самим словом «барокко», которое долгое время оставалось в литературном языке на положении своего рода предтермина — почти номенклатурного обозначения всего, что недопустимо выпадает из нормы и неоправданно ей перечит, — и на определенном отрезке истории разделяло такую функцию со словом «готическое» (в ту пору полным своим синонимом). Само же слово «барокко» связано и слито со «странностью» как маркированным историко-культурным феноменом; согласно проводившимся исследованиям, «барокко», это слово с закрытой для большинства пользующихся им внутренней формой, возникает из своеобразного симбиоза двух далеких по своей семантике слов: «барокко» — и известной с XIII века фигуры силлогизма, ведущей к ложным заключениям (из числа условных обозначений силлогизмов в схоластической логике), и жемчужины неправильной формы (из португальского языка; см.: Хоффмейстер, 1987, 2). Оба слова в своем взаимопроникновении сошлись на «странности», которую одинаково подразумевают. В середине XIX века, осторожно проявляя свои терминологические потенции, слово «барокко» вполне руководствуется своей основной семантикой и таким путем определяется из прошлого. Тогда «барочное» — это все то, что неоправданно отклоняется от нормы в сторону «странного». А одновременно с тем, тоже проявляя свои терминологические потенции, слово «барокко», очевидно, следует потребности ввести все это «странное», коль скоро оно заявляет о себе как о вполне закономерном историко-культурном феномене, в пределы новой нормы. Тогда оно определяется уже из будущего — из того, в какое движется сама не осознающая себя научная мысль (в той мере, в какой она не ведает цели своего движения).

В результате термин «барокко» должен соединить в себе и странность, и норму, и нарушение канонов, и свой особый канон. А тогда, в зависимости от того, к чему склоняется исследователь, — к тому ли, чтобы исходить из «нормы», или, скорее, к тому, чтобы признавать самостоятельное значение неканонических канонов, — он и будет выбирать между возможностью считать все барочно-странное каким-то проходящим или «переходным» моментом в истории культуры, или, хотя и полноценным, однако противостоящим собственно нормативному, стилям, направлением и т.д. Для Хайнриха Вёльфлина, одного из первооткрывателей барокко в изобразительном искусстве и архитектуре, который одним из первых сумел оценить барокко в его самостоятельном историко-культурном значении, оно было «тем стилем, в который разрешается Ренессанс, или, —

добавляет Вёльфлин, — тем, в который, как чаще выражаются, выражается Ренессанс» (Вёльфлин, 1986, II). Вырождение, переход и побочность — это три способа осмысления понятия «барокко» в науке; всякий раз оно оказывается в тени некоей нормы, разумеющейся само собою.

Как писал Х. Вёльфлин, разделявший довольно распространенный взгляд на так называемую неравномерность развития искусств, «бывает так, что когда начинается упадок одного из искусств, другое только еще обретает свою подлинную сущность. Непрактичное и непригодное для архитектуры может восприниматься как вполне адекватное в музыке, потому что она по самому своему естеству создана для выражения бесформенных настроений» (Вёльфлин, 1986, 96), а барокко и вообще «означает деградацию до бесформенного состояния» (там же, 54). Можно предположить, что, как и в этом случае, идея неравномерности чаще всего проистекает из неосведомленности в вопросах, касающихся искусства. Сама же логика рассуждения такова: если барокко в архитектуре — это упадок, то музыка — это и с самого начала упадок: она по своей природе принадлежит вторичному стилю и населяет его область. Там, где архитектура «выходит за свои естественные границы... музыка с ее выражением настроений соответствует оттеснению на второй план законченно ритмического письма, строго систематического построения и ясной наглядности членения» (там же, 97), т.е., другими словами, все то, что можно охарактеризовать лишь как негативный процесс *отнятия* чего-либо. Музыка барокко (включая и Дж. П. Палестрину) определяется у Вёльффлина через то, *чего она лишается*, — будто бы всего ей неадекватного по природе. Однако это проливает яркий свет на то, как вообще мыслится вторичный, или побочный, стиль, — что и сохранилось в истории культуры вплоть до наших дней.

Для приверженцев же второго варианта логики двоичности — барокко как «вторичный» (побочный, переходный) стиль — ущербность барокко не подлежит никакому сомнению. Стиль вторичный и переходный (см.: Лихачев, 1979), он куда-то переходит нестерпимо долго.

Конкурирующий с «барокко» другой термин, «маньеризм», заимствованный Э. Р. Курциусом в искусствоведении и отсюда перенесенный им в историю литературы (см.: Курциус, 1978, 277–305), уже без колебаний дает оценку — так, как он был задуман, — целой эпохе, исходя из критериев эпохи, ей предшествовавшей: «маньеризм» противопоставляется классическому и, как стиль — манере у Гёте, уравновешенному гармоничному стилю.

Классицизм и маньеризм в таком случае — это «аисторические константы стиля» (Неймейстер, 1991, 847), а тогда «азианизм — первая форма европейского маньеризма, аттицизм — первая форма европейского классицизма» (Курциус, 1978, 76).

Вслед за Курциусом популярные книги Г.Р.Хокке (см.: Хокке, 1966; Хокке, 1967), несколько легкомысленного ученика великого учителя, широко и плоско разворачивают бесконечные «маньерные» странности эпохи. Везде — от Вёльфлина до Лихачева — к барокко прилагается мера предыдущей эпохи, стилизуемая в духе классической гармонии или хотя бы ориентируемая на нее.

Но огромная эпоха барокко вполне заслуживает того, чтобы, обращаясь к ней, мы прилагали к ней ее собственную меру — по меньшей мере, настолько, насколько мы будем способны извлечь такую меру из самой литературы барокко. А такая мера (и это вторая гипотеза, которой необходимо будет самооправдаться вместе с оправданием самого барокко), скорее привязана к будущему, чем к прошлому. Более того, выяснится (пока будет оправдываться эта, вторая, гипотеза), что если продолжить рассуждение от барокко к его прошлому, к его истокам, то, по всей видимости, все предыдущее окажется в зоне действия той же, «барочной», меры. Барокко, таким образом, по нашему предположению, определяется из будущего — на своем пути к будущему; стало быть, определяется такой силой, которая действует в нем, постепенно открывая себя.

И еще одна, третья, гипотеза. Если изучать литературоведческую номенклатуру стилей и эпох по ее происхождению, то, скорее всего, далеко не случайным окажется, что по крайней мере пять таких обозначений пришли в литературоведение из искусствознания или же в первую очередь были соотнесены с архитектурой, с изобразительным и прикладным искусством. Таковы «барокко», «маньеризм», менее распространенный термин «бидермейер», родившийся в немецко-австрийской культуре, «импрессионизм», возникший во Франции (в виде пренебрежительной характеристики), и, наконец, «модерн», называющийся по-немецки «Jugendstil», а по-французски — «L'art nouveau» (см.: Веллек).

Такое обстоятельство имеет, как можно полагать, прямое касательство к внутреннему устройству того, что называют «барокко», — во всех трех случаях тесная связь литературного творчества с изобразительным искусством очевидна, и это позволяет заранее предположить тесную соотнесенность словесного и изобразительного искусств по существу.

Наконец, еще одно предварительное замечание, — скорее, уже не гипотеза, но подытоживание общего взгляда, какой сложился в науке к нашим дням. Этот взгляд сводится к тому, что, хотя о барокко очень часто говорили и говорят как о «стиле», на самом деле это вовсе не стиль, а нечто иное. Барокко — это и не направление. С этим, кажется, согласен даже Д.С.Лихачев (см.: Лихачев, 1979, 192). Зато возможно говорить о барокко как о «стиле эпохи» в качестве некоторого условного выражения. Это очень удобно, так как в ряде случаев, когда уже все встало на свои места, позволяет

сокращать до такой условной формулы громоздкие рассуждения. А иногда это даже и полезно, если только твердо знать, что барокко — это *не* «стиль».

Скруплезные новейшие исследования, стремящиеся во всех подробностях восстановить процесс усвоения понятия «барокко» наукой о литературе (предже всего см.: Яуман, 1991), как раз весьма впечатляюще показывают, что литературоведческим сознанием *одновременно* усваивались и обрабатывались *разные* понятия «барокко»¹ — понятия с разным объемом и различным генезисом. Это понятие историко-культурного типа, идущее от Якоба Буркхардта (ср. также «барокко» у Ницше: Барнер, 1970, 3–21; Гот, 1970, 35–50); это историко-типологическое, сформулированное Хайнрихом Вёльфлином, понятие «эпохи барокко» (см.: Холли, 1991), понятие «барочного стиля». В последнем уже очевидно ощутимы результаты *конвергенции* понятий с различным происхождением, складывающиеся в нечто новое. Это новое с самого начала 1920-х годов и встает перед наукой как *задача* и *загадка*, заряженные высочайшей актуальностью и пробуждающие огромное волнение. Тут, причем именно с самого начала 1920-х годов, понятие «барокко» предстает вполне как общий и целостный смысл — как смысл, очевидно поставленный перед *всей* наукой. Между тем перед самым началом этого десятилетия сам термин все еще ощущается как новый, и он только продолжает вводиться в нее с разных сторон.

Вот существенные вехи этого процесса — пролога к интенсивному литературоведческому изучению барокко. В 1915 году Вольфганг Штаммлер вводит понятие «литература барокко», не снискав этим, впрочем, сколько-нибудь заметного успеха (см.: Яуман, 1991, 619). В 1916 году Фриц Штрих осмысляет «барокко» в статье о «лирическом стиле XVII столетия» (Штрих, 1916), подхватывая представления Вёльфлина, вызревавшие от «Ренессанса и барокко» (1888) до «Основных понятий искусствоведения» (1915), и обретая вследствие такого удачного переноса понятия из искусствознания в науку о литературе прочную славу первопроходца, или первооткрывателя (ср.: Штрих, 1956; Мюллер, 1974, 102–134; Мюллер, 1991; Розенберг, 1991). В 1918 году Йозеф Надлер (ср.: Яуман, 1991, 620–621) в третьем томе своей эпохальной «Истории литературы немецких племен и областей» (Надлер, 1918) вводит особое понятие «барокко» как обозначение «баварской», т.е. баварско-австрийской литературы соответствующего периода (эпохи барокко, сказали бы мы теперь) — понятие этнографически-историко-культурное, вошедшее затем, в 20-е годы, в *общую* стоящую перед наукой *задачу* барокко в качестве ее составной (и чрезвычайно влиятельной для смысла ее в целом) части. В 1922–1923 годах Артуру Хюбшеру удастся произнести слово, оказавшее огромное воздействие на характерный для нескольких десятилетий подход к барокко: барокко как

выражение, как «оформление антитетического жизненного чувства» (Хюбшер, 1922). С этого момента понятие «барокко» обретает особую внутреннюю *устроенность*, получая вместе с тем и свойства научного инструмента, — свойства, как это всегда бывает в гуманитарных науках, двусмысленные и опасные: сформировавшееся понятие отличается обманчивой ясностью, просится под перо, а вследствие этого закрывает вид на то самое, что открывает и на что предопределяет точку зрения (или некоторое цельное множество точек зрения). Тогда и начинается история понятия «барокко» в рамках собственно истории литературы — как в Германии (см.: Алевин, 1965; Яуман, 1976), а также, в широких масштабах освоения самого барокко культурным сознанием (Яуман, 1975; Яуман, 1991; Браунберенс, 1974; Эмрих, 1981, 3–18; Мюллер, 1973; Хоффмейстер, 1986, 3–8), так и в других странах Европы (см.: Неймейстер, 1991; Кюппер, 1991; Флэк, 1991; Вейсс, 1991; Коль, 1991; Гроотес, 1991; Рис, 1991; Ольссон, 1991; Фризе, 1991; Зеелов, 1991; Лауэр, 1991).

Анализ литературных явлений барокко должен в общем и целом соединиться с оправданием самого барокко — с осторожным выводыванием и изыскиванием того, чем оно вообще может быть. Тот материал, который оказывается при этом в поле зрения, подсказывает, что выяснить все это, вероятно, возможно, если задаться вопросом: как *мыслится* в то время, в эпоху барокко, *произведение искусства*? То, как оно мыслится, может послужить началом для исследования того, что мы называем «барокко», со стороны его поэтики. То же, как оно мыслится, глубоко заходит (это выяснится в ходе дела) во внутреннюю *устроенность* разных произведений — созданий разных жанров, объемов, стилей, творческой направленности, предназначений и т.д. То, как мыслится произведение, определяет, следовательно, важнейшие черты его внутренней *устроенности*. В частности, такое мышление, направляя строй произведения, готовит внутри его те *места*, которые затем занимают существующие до всякого поэтического произведения и наряду с ним, *создания эмблематического «жанра»*, — тоже произведенные характерным мышлением того времени, мышлением, которое особым способом сопрягает *слово* и *образ*. Эти создания входят внутрь произведения, занимая словно нарочно приготовляемые для них места. Но и поэтические произведения, и эмблемы, в свою очередь, восходят к определенному мышлению *слова*, а именно к такому мышлению, которое, во-первых, относится к чрезвычайно давней и на протяжении тысячелетий в основном и главном стойкой традиции, а во-вторых, знаменует некоторый завершительный, итоговый характер такой традиции.

Поэтика каждого отдельного поэтического создания эпохи помещена внутрь такой логики, внутрь некоторой заведомой предусмотренности, которая, надо сказать, не давит на конкретное создание

слишком сильно и не взимает с него дани педантично и дотошно, но оставляет простор для всевозможных художественных решений, для разворачивания различных стилей и, в конце концов, для того, чтобы мы могли сказать: в эпоху барокко возможно *всё*, но...

Любой исследователь, берущий на себя смелость высказать некоторые общие соображения о поэтике барокко, обязан сначала разобраться с трудностями, которые несет с собою обозначенный им же самим предмет. Зная о таких трудностях, исследователь поступит, однако, благоразумно, если станет настаивать только на том, что «разобраться», во всяком случае, не значит «разобраться до конца»; он поступит благоразумно, если постарается, упражняясь в скромности, свести смысл слова «разобраться» к самому простому и малому: к *указанию* на те трудности, какие ждут любого, кто вознамерится высказаться на тему «поэтика барокко» и, возможно, сказать о ней нечто существенное. Выбрать себе такую тему и такой предмет — значит с самого же начала столкнуться с некоторыми трудностями, и любой исследователь, если он хотя бы сколько-то совестливо относится к своему делу, вынужден будет усвоить эту манеру поведения: он должен заявить о трудностях, а затем, какое бы слово ни пришло ему в голову, «разобраться» в трудностях, «указать» на них и т.п., то есть признаться в своей минимальной способности преодолеть, так или иначе, подобные трудности, то есть должен возвестить о чем-то весьма монументальном, а затем немедленно уйти в свой скромный уголок.

Его, исследователя, конечно же, не возмутит и не отпугнет образ старого американского собирателя литературы барокко, много ею занимавшегося, который однажды признался, что трудится над нею вот уже пятьдесят лет, но так и не знает, что это такое. Наоборот, этот образ должен окрылить исследователя, так как признание американца дает в его распоряжение самую общую и нестеснительную формулу того положения, в каком находится и он сам. В зависимости от возраста, он может только сказать, что занимался литературой барокко пять или двадцать пять лет, но не знает, что это такое.

Но можно ли знать, что это такое? Рискую совершенно опозориться в глазах людей посторонних, которые могут быть убеждены в том, что ученый-специалист знает, по крайней мере, чем он занимается, я склоняюсь к отрицательному ответу на такой вопрос. Каков вопрос, таков и ответ; и если вопрос поставлен в лоб, что совершенно справедливо, то и ответ должен быть достаточно смелым и откровенным. Историк литературы, который занимается литературой барокко, не знает, говоря я, что это такое. Он, сказал бы я, имеет дело со своим собственным незнанием. Или: он со своими занятиями находится в поле незнания. Однако затем я буду утверждать, что это незнание ученого-специалиста и есть его самое настоящее знание. Или, говоря иначе, знание ученого, который взял

на себя смелость сказать что-то общее и существенное о литературе барокко, начинается с того, что он признается в своем незнании, что́ это такое (и, соответственно, не начинается вообще, если он не найдет в себе сил признаться в этом). Так поступил американец — ученый и коллекционер.

Однако обратим внимание на то, что его пятидесятилетнее *незнание* того, что такое барокко, прочно и несомненно стояло на почве *знания*: не зная, что́ это такое, он все же занимался именно литературой барокко и собирал именно ее. *Чем* же он занимался? Очевидно, ему все же было присуще знание того, что́ такое барокко и литература барокко, причем знание довольно-таки твердое и определенное, а трудность заключалась в том, чтобы чисто практическое, неэксплицированное знание перевести в знание явное, эксплицированное. Такова же трудность, утверждаю я, с которой и вообще имеет дело история литературы, когда она обращается к «эпохе» барокко (хотя мы еще не сказали, что это такое, — эпоха, стиль, направление в литературе такого-то времени и т.п., как обычно рассуждают в литературоведении). Она, история литературы, и он, историк литературы, знают о ней нечто такое, что потом весьма затруднительно превращать в явное, дискурсивное, эксплицитное знание, но самое главное здесь — это то, что они знают о ней. То незнание, в котором обязан смело признаваться историк литературы, построенно на его знании, о котором уже известно, что его (по каким-то причинам) очень трудно выявлять, но которое уже есть, уже имеется.

Стоит отметить и еще одно обстоятельство: если некто обладает достаточно отчетливым и уверенным знанием чего-либо, которое, однако, весьма трудно эксплицировать, то это означает, что такое *нечто* находится совсем близко к этому человеку, обладающему своим неэксплицированным знанием о нем, что оно обретается примерно в такой же *близости* к нему, как и всякие прочие вещи и явления жизненно-практической действительности, что, далее, именно в силу такой своей непосредственной близости, это *нечто* может задевать и заинтересовывать человека, может притягивать к себе, чтобы становиться предметом его особых умственных усилий и даже специальных ученых занятий и т.д. Однако разве не из такой же близости выступает и является любой предмет научных занятий, который, прежде чем становиться именно предметом ученых изысканий, должен еще «донаучно» задеть и заинтересовать сознание человека? Разумеется, это так, по меньшей мере, если вспоминать историю возникновения наук и научных дисциплин как таковых и отвлекаться от случаев чисто механического распределения научных занятий среди людей. Однако всякий изучавший историю науки о литературе согласится, что именно литература барокко (как и все проявления культуры, барокко в целом) оказывается в истории литературы тем *местом*, на котором наиболее показательным образом сталкивается

наше имплицитное (и как бы жизненно-практическое) знание и наше эксплицитное незнание того, что такое «барокко». А этимологическая непрозрачность «барокко», превышающая непрозрачность любого иного слова, используемого в качестве обозначения эпох, стилей и т.п. в науках о культуре, сколь бы случайными и замысловатыми ни были такие обозначения, со своей стороны припечатывает эту особо острую ситуацию знания-незнания. У барокко и у слова «барокко» в истории культуры вообще и в истории литературы в частности — особая роль. В этом отношении «барокко» — поистине первое среди равных.

А «кто» же — равные ему? Для прояснения этого мы можем освежить в своей памяти такую ситуацию, при которой смысл некоторого слова определяется только исходя из его положения во фразе, чисто синтаксически. Если знаки математических выражений мыслить себе как слова, то всякое неизвестное, значение которого мы устанавливаем, есть как раз такое слово, определяемое по смыслу целого и по положению в целой фразе: « $2 \times x = 4$ » осмысленно тогда и только тогда, когда x равно 2 или тождественному 2 выражению. Мы можем с большой долей вероятности предположить, что в составленной из «слов» «a», «b» и т.д. фразе «a b x d e...» «слово» «x» имеет значение «c». С такого типа фразой постоянно имеет дело сознание историка литературы, или, по крайней мере, такого типа фраза поможет прояснить нам, как осмысляет он историю литературы. Историк литературы привык, обозначая разные отрезки истории литературы, пользоваться известными словами. Их число относительно невелико. Все они у историка литературы общие с историком культуры в целом. Подавляющее большинство литературоведов согласились пользоваться примерно одними и теми же словами, размещать их притом в известной последовательности. Такую последовательность мы и можем представить себе как фразу, и она будет составлена из обозначений того, что может начинаться с ранних форм искусства и кончаться постмодернизмом. При этом получается не просто набор слов, но возникает целое со связью между его членами. Можно даже думать, что смысл каждого из входящих во фразу слов зависит здесь от смысла каждого другого слова.

Теперь, помимо того, что историки литературы в значительной степени согласились между собой относительно устройства такой фразы (что она будет состоять из последовательности известных слов), необходимо сказать и о том, что такое согласие далеко не полное. В науке идет непрестанный спор об этих словах. Так, и слово «барокко» издавна вызывает нападки, встречает резкую критику, и отсюда проистекают попытки его замены — то словом «маньеризм», как предлагал Эрнст Роберт Курциус (Курциус, 1978, 277–305; ср.: Регн, 1991), то нейтрально-хронологическим «XVII веком». При этом всякая такая замена претендует и на иной, не совпадающий с

«барокко» смысл, она иначе и в ином отношении членит литературный процесс. Таким образом, в науке о литературе существует не одна фраза такого типа, но неопределенное множество несколько различающихся между собою (и индивидуально варьируемых) фраз, для которых характерно, однако, то, что все они тождественны относительно «самой» истории литературы. Этот момент тождества весьма важен, поскольку каждая из возможных фраз есть, собственно говоря, один из способов, каким в науке о литературе постигается то, как постигает себя «сама» история литературы. В каждой из таких фраз, которые мы можем построить и которые, в сущности, и строятся, вполне реально, в сознании исследователя, преломляется постижение истории литературы ею же самой (ср.: Михайлов, 1989/2, 22; Михайлов, 1991/2,7). Все входящие во фразу слова — это слова, созданные в донаучном сознании истории литературы (и шире — истории культуры) и этим донаучным сознанием переданные в распоряжение науки. Соотношение науки и преднаучного знания, уже заложенного в слове, здесь таково, что едва ли возможно проводить между ними четкую грань: наука продолжает осмыслять то, что зафиксировано уже словом, которое оформило уже, так или иначе, известный отрезок литературной истории, оформило его уже как известный круг эксплицитно не выявленного знания. Наука ведет свои изыскания в этом кругу и ведет их, следовательно, под знаком задающего смысл слова. Наука сомневается, наконец, и в правомерности слова, т.е. в правомерности именно такого, а не какого-либо иного оформления и осмысления литературного процесса. Однако, сомневаясь, наука не в состоянии каким бы то ни было способом обойти раз данное слово, раз данный способ оформления-осмысления истории литературы (ее известного отрезка, периода) — не в состоянии уже потому, что, предлагая новый способ, она не может отменить прежнего, а желая отменить его, должна была бы пройти сквозь него — выявить все неявно заложенное в слове, т.е. исполнить именно то, что и требует такое слово от науки, — своего эксплицирования. Вот причина, почему столь неудачны попытки заменять «иррациональные», доставшиеся от традиции слова науки иными, заведомо прозрачными и несущими в себе рационально задаваемый смысл (вроде «предмартовской поры» вместо «бидермейера» в австрийской и немецкой литературе) или же обозначениями чисто условными, которые, казалось бы, готовы вместить в себя любое позитивное содержание — вроде того же «XVII века» вместо барокко или маньеризма.

Можно представить себе, что наука и исследователь литературы либо вообще не желают пользоваться традиционными словами с их донаучным происхождением (а тогда они вынуждены пользоваться ими как бы принудительно, хотя бы только отвергая их), либо же отказываются только от отдельных традиционных, как бы наиболее

«одиозных» или «бессмысленных» слов, как, например, в этом отношении наиболее выдающееся слово «барокко», но тогда такой отказ не вносит радикальной перемены в язык науки и, следовательно, не меняет ничего по существу. Наука о литературе остается сущностно привязанной к языку своих традиционных, донаучных слов-понятий. Для нее это язык «самой» истории литературы, рожденный историей литературы в своем самопостижении, а «сама» история литературы доступна для науки истории литературы лишь через слой этого ее самопостижения. В частном случае здесь проявляется фундаментальное свойство всей истории культуры, которое заключается в том, что в ней «сама» история неотделима от своего истолкования, поэтому бессмысленно стремиться отделить историю от ее истолкования, чтобы получить историю «в себе».

Так и получается, что историк литературы всегда имеет дело с некоторой «фразой», заключающей в себе известное понимание истории литературы, и что эта «фраза» не столько заключает в себе *его* понимание истории *литературы*, сколько продиктована ему, и таков диктат самой *истории*. Таков диктат «самой» истории литературы, существующей неотрывно от своего самопостижения и продолжающей постигать себя и в формах науки. Наука о литературе эксплицитно выявляет знание литературы о самой себе, она подкрепляет и упорядочивает такое знание. Она никуда не может уйти от подготовленной для нее почвы знания, хотя и может огорчаться по поводу того, что эта почва столь неровная, вязкая и «иррациональная». Ни в чем ином эта почва и не может состоять, как в уже постигнутом, в какой бы форме ни совершилось такое постижение, и ни в чем ином и не может состоять задача науки, как в постижении уже постигнутого. Однако сами слова — «постигновение уже постигнутого» — подчеркивают незавершенность даже того, что «уже» постигнуто: даже и то, что «уже» постигнуто, еще только продолжает постигаться. И «барокко» еще не познано, пока мы не знаем, что это такое; и это «барокко» принадлежит традиции своего постижения, в том числе и в рамках литературной науки. Это же можно сказать о «романтизме», «реализме» и всех иных «измах» науки о литературе, произведенных на свет не теоретическим умыслом историка, но самой историей. В науке о литературе (и во всех науках о культуре) знание оказывается на стороне традиции, на стороне же ученого и специалиста — то великое незнание, в котором он должен признаваться, лишь тогда получая надежду на плодотворность своих штудий. В распоряжении такого ученого исследователя — знание всей истории его науки, своего знания, а также и то настоящее, имплицитное, столь основательно и странно зашифрованное знание, которым он обладает в виде «барокко» и других, подобных этому, загадочных обозначений, — над ними можно было бы только посмеяться, если бы они не находились в столь явной близости к

сути дела, и их давно отбросили бы за ненужностью, если бы они не были отмечены неизбежностью самого смысла. В этом «субстанциальность» подобных историко-культурных наименований.

Обычным заблуждением литературоведов является то, что все привычные и выстраиваемые в ряд обозначения, все историко-литературные «измы» рисуются им однородными, одноплановыми, а поэтому легко подводимыми под обычно общее понятие. Напротив, я пытаюсь показать, что по крайней мере многие из этих обозначений отличны от других по своей природе и что они самой содержанием каждого из историко-литературных отрезков или пластов постигают совершенно по-разному, как бы под разными углами зрения, нимало не заботясь, к примеру, о том, чтобы соседние по времени области не пересекались, не накладывались друг на друга. Они произведены на разных основаниях, и сама история, какая складывается, когда эти слова-обозначения выстраиваются в ряд, в последовательность, отмечена тем, что она, как бы в процессе своего роста, меняет свои основания — те, что полагаются в ее фундамент. Если тут и есть какое-либо единство истории, то только такой, которая вечно становится иной, — единство своего рода метаморфозы. И тем не менее мы выстраиваем эти слова в ряд и даже предлагаем строить из них фразу — делать то, что делает сама же история литературы в своем самопостижении. Складывается фраза, однако для наглядности каждое слово в ней следовало бы печатать особым шрифтом, кеглем и цветом, чтобы яснее становилась вся сугубая разнородность того, что выставляется здесь в последовательность ряда. Вся познавательная ценность этой фразы (а она есть в конечном итоге сумма знания литературы о самой себе, о своей истории) и состоит в том, что здесь не просто «одно и то же» меняет некоторые свои признаки, а содержится знание о некотором бытийном, субстанциальном изменении литературы.

А теперь посмотрим, как поступает литературовед, в распоряжение, в руки которого поступает такая фраза, где выстроены в ряд основные обозначения науки о литературе: а b c... k. Ведь такая фраза — это минимальная, ненавязчивая схема того, что происходит в сознании специалиста, если только он не довольствуется тем, чтобы думать о своем «с» или «е» совершенно безотносительно к другим составляющим фразу словам. В отличие от уравнений с одним или несколькими неизвестными, какие может решать математик, литературоведу предоставлено выражение, в котором, собственно, нет «известных» величин, — все они лишь более или менее неизвестные, и вся эта фраза в целом — это, в сущности, формула незнания, какое присуще литературоведу и какое присуще науке о литературе. Фраза состоит из неизвестных слов, и наука на каждом своем этапе, во всяком своем состоянии, и каждый литературовед, отыскивая для себя настоящий предмет своих занятий, выбирают для себя то,

что наиболее задевает их, науку и исследователя, что наиболее привлекает их к себе, и тогда этот предмет занятий — увлечение исследователя и коллективное увлечение науки — выступает для исследователя и для науки в окружении более известного материала, такого, который представляется более изученным, менее загадочным, более прозрачным.

В немецкой науке о литературе было две волны изучения барокко — они пришлись на 1920-е и 1960-е годы. Эти два периода экстенсивных занятий барокко дали поразительно ценные результаты и перевели наше изучение барокко на качественно новый уровень; без второй волны не был бы мыслим и тот расцвет изучения русского (и более широко — славянского) барокко, который наблюдается примерно с конца 1970-х годов. Сейчас работа над литературой барокко в Германии может осуществляться на недоступной прежде материальной базе исследований и критических изданий, специальной периодики, на уровне ощутимых теоретических достижений; однако изучение барокко приобрело сейчас скорее интенсивный характер, внешним показателем чего служит то, что количество изданий по вопросам о литературе барокко для читателя-неспециалиста резко сократилось по сравнению с концом 60-х годов. Барокко с его проблемами как бы закрылось внутри науки, а количественная широта и общественная привлекательность оказались на стороне иных литературных периодов, при том, что общий интерес, в отличие от 60-х годов, распределился более ровно между разными эпохами истории немецкой литературы. Все это — мелкие наблюдения за теми сдвигами, какие постоянно происходят внутри целой фразы, состоящей, как мы говорили, из сплошных неизвестных: эти неизвестные, получая свое определение друг через друга, то выставляют наружу свою острую экзистенциальную загадочность, как это было в 1920-е годы с барокко, то выступают, скорее, как отстраненные предметы науки, в своей более сглаженной гармонии, уравновешенности.

Как мы видим, барокко, как и всякое иное входящее в нашу фразу слово, зависит и от целого, и от своих соседей, то есть от выстраиваемых в сознании в ряд и кажущихся образом однотипных понятий; при этом оно зависит от них как неизвестная «величина». Однако если это так, то мы можем мало что сказать о барокко, еще меньше — о литературе барокко, и еще меньше — о поэтике этой литературы (коль скоро речь у нас идет не о барочных поэтиках, а об имманентной поэтике самой литературы). Ведь ясно, что, не зная, что такое барокко, мы не можем даже очертить хронологические рамки этого явления, в чем бы оно ни заключалось. Тем более мы не можем назвать какие-то отличительные черты этого явления.

Однако обратим внимание на следующее: как только мы пробуем узнать, что такое барокко, или пытаемся назвать его отличительные

черты, мы начинаем следовать той логике, согласно которой и «барокко», и все иные слова-обозначения как вполне однотипны, однородны, одноосновны, так и вполне подлежат некоторым формально-логическим операциям: за каждым из таких слов тогда стоит своя сущность с ее признаками (субстанция с акциденциями), а все эти сущности, взятые вместе, складываются в единую картину истории литературы, разворачивающейся на своем едином основании. Из подобных представлений проистекают стремления во что бы то ни стало дать, например, определение романтизма, поэтому таких определений насчитывается уже много сотен, причем эти дефиниции нисколько не продвигают вперед наше знание романтизма. Перед «барокко» любители дефиниций обыкновенно просто сдаются. Поединки определений выливаются в поединки точек зрения, из которых каждая доказывает, что она лучше и, главное, научнее других, прежних². Субъективизм этих точек зрения, сам по себе совершенно неизбежный и неустранимый из исследования, уводит от той логики смены смыслов, которая заложена в самом языке, на каком история литературы постигает самое себя, от той логики смыслов, которую мы представили в виде фразы из составляющих ее слов. Эта логика последовательности слов подсказывает нам, что мы, имея дело с такими словами, должны спрашивать не о том, что́ это (мы еще не знаем, что́ это, и даже не знаем, «что» ли это), но о месте смысла в последовательности смыслов, то есть в нашем случае о месте барокко в той последовательности, какая предопределяется нашей, составленной из слов-обозначений фразой.

Таким образом, что такое барокко, и даже «что» ли это, мы можем извлечь лишь из своего знания об этом, наше же знание всего этого предстает перед нами как наше незнание. Следуя такому знанию-незнанию, направляясь и руководствуясь им, наука о литературе накопила огромный запас знания, всего того, что, как *Barock-Forschung*, вращается вокруг «барокко», продолжающего оставаться нам неизвестным: как слово самой истории культуры о себе, которое способно руководить наукой в ее работе, а одновременно и требует своего эксплицирования, и упорно избегает — не допускает его.

Однако сказанное означает то, что мы не можем даже указать хронологические рамки барокко. И это несомненно так. Весьма понятно недоуменное риторическое восклицание литературоведа наших дней: «Когда начинается эпоха барокко и когда она кончается?» (Неймейстер, 1991, 851). Мы можем полагать — и это первое и самое разумное, — что барокко — это *место* в последовательности некоторых выстраивающихся в ряд смыслов, и, следуя традиции постижения барокко в науке, едва ли сильно ошибемся в отнесении барокко к определенной временной эпохе. Мы можем быть уверены, что время, когда существовало барокко, не совпадает точно с XVII столетием, — это мы знаем из опыта и даже просто из того,

что смысловое становление не имеет никакого шанса совпасть с внешними хронологическими рамками. Однако то, как установим мы это место в течении времен, будет зависеть лишь от того, как преломится в постижении каждого из нас смысл «барокко» и направляемая им традиция науки. Как уже сказано, среди всех слов-обозначений, входящих в построенную нами фразу, «барокко» принадлежит совершенно особая степень закрытости и, следовательно, неэксплицируемости его, и это напряжение между знанием и незнанием, между направляющим смыслом и невозможностью сколько-нибудь четко уловить его, по всей видимости, имеет касательство к самой сущности барокко, подобно тому, как этимологическая непрозрачность и тоже «закрытость» самого слова «барокко» налагает свою печать на его осмысление и его функционирование в науке. Исследователь барокко имеет дело с непроглядностью особого рода и с посвоему мучительной напряженностью, возникающей между внутренней очевидностью смысла и его же неуловимостью.

Как никакое иное из очерченных у нас явлений (тех, что входят во «фразу»), барокко способно растекаться под пристальным взглядом внимательного исследователя: всем историкам литературы должна быть памятна превосходная статья А.А. Морозова (А.А. Морозов, 1974), автор которой, прослеживая барочные соответствия в русской литературе, довел исследование барокко едва ли не до конца XVIII века, сделав исключение лишь для А.П. Сумарокова и его школы. Это весьма ценный опыт пересмотра всей русской литературы XVII—XVIII веков. Под углом зрения западной научной традиции и направляющего ее смысла «барокко» обнажает те бездны относительности, какие постоянно подстерегают всякую историко-литературную и историко-культурную науку. Коль скоро мы в истории литературы (которая никогда не дается нам в руки как «сама» история литературы — см. выше) всегда имеем дело лишь с таким материалом, который заведомо уже оформлен и приведен в единство под знаком некоторого смысла, запечатленного в направляющем его слове и «запечатанном» в нем, то попытка перевода русского литературного классицизма в ведение барокко — это одновременно битва слов, и не более того, и донкихотское сражение с ветряными мельницами, лопасти которых проявляют при этом физическую силу сопротивления, и такой эксперимент глубокого переосмысления сути исторических явлений, который заведомо не может и не должен быть убедительным для кого бы то ни было, но который нельзя было не произвести. Невозможно опровергнуть истину точки зрения, однако и точка зрения, — при этом далеко не произвольная, но впитавшая в себя логику научной традиции, — не может претендовать на общее признание, общезначимость.

Кроме того, расширять границы барокко мы могли бы лишь при условии твердого знания того, что такое барокко — с его несом-

ненными в таком случае признаками и т.д. Однако именно это барокко и скрывает от нас. Сам же А.А. Морозов, сделавший больше, чем кто-либо, чтобы ввести в нашу науку результаты западных исследований барокко, освободив их от известных прямолинейности и упрощений, какие были свойственны первой волне изучения барокко в 20–30-е годы XX века, осторожно воздерживается от чрезмерно эмпирической характеристики барокко, а именно, что барокко было «общим стилем эпохи» (Морозов, 1984, 116), что оно находилось в отношениях известной преемственности с Ренессансом и через его «голову» «обращалось к наследию готики и эллинизма» (там же), — вполне допустимые предположения. Зато Морозов справедливо протестует против одностороннего толкования барокко как стиля с определенными постоянными свойствами: «Ошибочно представлять барокко только как выпященный, аффектированный стиль» (там же). Он обращает внимание на то, что в немецком барокко взаимодействовали и совмещались различные традиции (это неоспоримо), что «эпоха барокко породила большое разнообразие жанровых форм и стилевых решений» (там же, 116, 117). Более того, эпоха барокко «характеризуется несовпадением и неравнозначностью признаков и их распределением на различных стилевых уровнях и в различных жанрах» (там же, 117). «Беспокойное и напряженное искусство барокко культивировало динамические и экспрессивные формы выражения» (там же, 116), между тем «существовало умеренное барокко, отличающееся задумчивостью и созерцательным отношением к природе в духовной лирике, элегии и др.» (там же, 117), причем тут остается невыясненным, в какой мере и это последнее, умеренное барокко можно характеризовать как «беспокойное и напряженное искусство» (об умеренности русского барокко см.: Панченко, 1973, 199–208; Софронова, 1983, 107). Морозов все же решается назвать и общие черты барокко — это «внешние и внутренние контрасты, полярность восприятия и отражения действительности, сочетание чувственного и спиритуалистического, возвышенного и низменного, простоты и изощренной сложности, отвлеченной символики и натурализма, экспансии во внешний мир (“барочный космизм”) и повышенного интереса к человеческой личности». Однако он должен тут же и оговориться — эти общие черты «неравно представлены, да и не всегда присутствуют на различных стилевых уровнях и в различных жанрах» (там же, 117). Кроме того, заметим, что это не эмпирически-конкретные черты, а общие модусы (контрастность, полярность), которые, возможно, подчиняют себе разнообразие эмпирических черт.

В целом у Морозова в его характеристике барокко не содержится ничего, что было бы очевидно неверно; напротив, его характеристика барокко останавливается перед ложной конкретностью, к которой нередко еще легко склонялись по неопытности более ранние

исследователи барокко, останавливается перед указанием вполне конкретных и вполне непрременных черт барокко, его стиля, и она настроена, собственно, лишь на некоторую *общую динамику* отношений взаимодействующих в искусстве барокко крайностей, таких, как чувственное и спиритуалистическое, возвышенное и низменное. Такая характеристика остерегается высказать о барокко что-либо лишнее, что потом нельзя будет согласовать с многообразием художественных фактов, и все равно должна сопровождаться разного рода оговорками. С другой стороны, такая осторожная характеристика содержит в себе для внимательного читателя больше того, чем по видимости заключено в ней. Так, «сочетание чувственного и спиритуалистического» предполагает, что эти два начала существуют по отдельности, обособленно, а потому и могут сочетаться, однако как именно они осмысляются, как связано осмысление их с осмыслением чувственного и духовного в прошлые века, как соединяется такое их осмысление с интересом к человеческой личности, — все это вопросы, ответы на которые, вероятно, и дали бы нам значительно более точное знание барокко как эпохи и как стиля. Все эти вопросы отсылают нас к общему, к тем основаниям, на которых, возможно, держится барокко — как целое, как целая культура. Возможно, что барокко соответствуют такие общие основания.

Однако при попытке прояснить эти основания мы можем встретиться с той же ситуацией, с какой уже встречались исследователи барокко на значительно более поверхностном уровне, пробуя назвать конкретные стилистические черты литературы барокко. Мы можем встретиться с такой ситуацией, когда ни одно основание не будет специфически присуще барокко — и только ему (см.: Лихачев, 1979, 185).

Мы обязаны предусмотреть подобную ситуацию и вообразить себе такую возможность, когда окажется, что барокко «покоится» на некотором неустойчивом и быстро меняющемся сочетании оснований, а конкретно — в динамическом срастании которых история культуры и усмотрела важный для ее самопостижения смысл. Вообразим себе, что это так. Тогда нам будет полезно проецировать такую ситуацию, в которой мы как бы стараемся углубиться в духовные основания всего барокко, на более внешний и более доступный уровень, например на уровень стиля. Что значит «общий стиль эпохи»? Это тот же самый вопрос об «основаниях», но только «вывернутый» во внешнее — во внешнее в той степени, в какой стиль должен все же, как ни понимать его, улавливаться в некоторых чертах и черточках поверхности художественных созданий или, как в этом случае, шире — целой эпохи, в фактуре этих созданий.

Так может ли быть, может ли существовать такой общий стиль? Может ли он существовать, если в эту эпоху, как уверяет нас историк литературы и как склонны думать мы сами, даже литературным

созданиям не свойственны какие-либо общие, непрменные стилистические черты? Да, может; такой «общий стиль», или дух эпохи, может существовать как саморефлексия эпохи, ощущающей и постигающей себя как единство и цельность, — он может существовать как предполагаемое нами самопостижение эпохи, как предполагаемое нами оправданным самопостижение эпохи. Однако было ли у эпохи такое самоощущение-самопостижение, когда она воспринимала бы все совершающееся в ней под знаком некоторого единства? Да, вероятно, — предполагать такое значит не более, нежели предполагать, что вся эпоха следовала некоторым эксплицитно не выявленным основаниям, которые и пронизывали бы всякое выражение их — в жизни ли, в творчестве ли. Вопрос об общем стиле возвращает нас к вопросу об основаниях эпохи, которые, как мы сказали, могут заключаться не в твердо положенных постулатах, а в некотором скоротечном и подвижном их сочетании. Вопрос об общем стиле оправдан еще и потому, что *эта* эпоха очень скоро стала восприниматься и ощущаться как единство или, по меньшей мере, как единство, характеризующееся некоторым бросающимся в глаза признаком. Так, это эпоха «галантная», или эпоха «а ля мод»; она, *эта* эпоха, стала ощущаться и осмысляться как единство, по крайней мере, с тех пор, как с ней можно было вести «борьбу», — такую «борьбу» вел с ней в Германии классицизм (Виндфур, 1966), — и для историка литературы позднейших времен, времен возникшей уже науки о литературе, эта борьба выступила как борьба с *барокко*. Для такого позднейшего историка литературы и для нас новая, наступившая вслед за *той* эпохой, пора характеризуется борьбой с *барокко* и борьбой против *барокко*. Однако что такое это *наше* «барокко», как не поздний плод долго совершавшегося самоосмысления этой эпохи как единства, как не плод осмысления этой эпохи истории литературы и культуры самим же сознанием литературы и культуры? Когда мы говорим об общем стиле *той* эпохи, мы лишь транспонируем и проецируем назад, в прошлое, долго складывавшееся осмысление *этой* эпохи как единства — то осмысление, которое началось с саморефлексии самой эпохи, затем с осмысления ее как единства в начавшейся борьбе с нею, с ее «стилем» и продолжалось далее, перейдя в научную историю литературы, искусства, культуры. Говоря об общем стиле эпохи *барокко*, мы вполне полагаемся на итоги самоосмысления истории литературы и вполне доверяем предложенному ею нам слову «барокко» — всему тому очевидному, но не эксплицированному знанию, какое оно несет в себе и предлагает нам. Поступая так, мы поступаем правильно. Уже потому, что никакая развернутая и составленная из очень точно и виртуозно примененных слов характеристика эпохи не заменит нам того цельного единства, какое заключает в себе ее слово-обозначение. Барокко — это барокко: тавтология, которая приобретает смысл

и оправданность, если представить себе, что эти два «барокко» разделены в такой формуле всем нашим накопленным знанием об этой эпохе. Когда мы говорим, как А.А.Морозов, об «общем стиле» этой эпохи, то мы и практически следуем этой мнимой тавтологии — постольку, поскольку остаемся в пределах того смысла, который направляет нас изнутри очевидности и вместе с тем непонятности (неэксплицированности) и недоступности «барокко». Никакая характеристика барокко, сколь бы развернутой и точной она ни была, не заменит вам этого краткого слова, что вобрало в себя итоги продолжающегося осмысления этой эпохи.

Однако пусть даже у эпохи барокко и будет свой стиль — теперь у нас уже не должно быть по крайней мере иллюзий относительно того, что это, быть может, стиль «самой» эпохи и в литературе стиль «самой» литературы, а не ее самоосмысления и дальнейшего осмысления, — пусть и будет свой стиль у эпохи барокко, однако это никак не означает, что литературе этой эпохи будут присущи постоянные стилистические черты и признаки. Может оказаться, что литература сочетает разное и выглядит очень разной. Литература, например, может быть определенным *раскладом разного*, составившимся в определенный порядок, и так, именно в виде такого порядка, и осмысленного (точнее осмыслившегося). Можно последовать Морозову и, в отличие от ранних исследователей барокко (Хюбшер, 1922; Схольте, 1926, 111–112), искать не конкретные стилистические черты, которые были бы постоянно свойственны художественным созданиям эпохи или были бы особенно типичны для них (о невозможности поступать так см.: Лихачев, 1973, 192), но искать известные отношения тех начал, которые порождают — в *раскладе разного* — самые разные стилистические решения, искать известные модусы упорядочения конкретных черт. Тогда и литературе барокко в целом соответствовала бы — в качестве ее «что» — известная *устроенность* литературы на определенном отрезке времени, причем в пределах этого времени даже и видоизменяющаяся. Такая *устроенность* и была бы не чем иным, как именно исторически осуществившимся в определенную эпоху *раскладом разного* — и во времени, и во всем «пространстве» европейских литератур (к которым только и применимо слово «барокко»). Такого, а не иного соответствия и следовало бы в конце концов ждать для «барокко», если только это слово, как мы предполагаем, собирает в единство — именно в процессе самоосмысления — всю многообразную полноту созданного. Можно даже предположить, что и *устроенность* барочного произведения аналогична *устроенности* самой барочной литературы.

Тогда «барочное» — это все то, что попадает в «барочный» расклад разного (а это повторение на другом уровне уже приведенной мнимотавтологической формулы), все то, что оказывается на своем

месте внутри этого расклада, освоенного и осмысленного как единство, внутри всей этой устроенности литературы. Но ведь, как мы говорили, и барокко — это «место» между историко-литературными и историко-культурными смыслами, подобно тому, как «барокко» — это слово между словами и место между ними в последовательности целой фразы. Барокко — это стесняемое с боков и само теснящее своих соседей место смысла: как показывает статья А. А. Морозова, барокко в известные моменты истории науки способно на самые настоящие завоевательные походы, которые, однако, по самой природе вещей не могут увенчиваться безусловной победой. Как и все подобные явления, барокко — это нечто пружинящее; ему свойственно все время смещаться, не оставляя, однако, своего места. Весьма затруднительно договариваться о хронологических рамках таких «мест» — однако «договариваться» здесь и вообще нельзя, если само слово (а оно — подлинный хозяин места) не полагает таких четких рамок. Необходимо различать то, что предписывает слово, то, чего оно не допускает, и то, что является чистой условностью, принятой в науке. Вспоминается, что один музыковед, рассуждавший о немецкой культуре XVII–XVIII веков, был обвинен историками литературы в некомпетентности по той причине, что продолжил эпоху барокко в немецкой культуре вплоть до Клопштока, найдя нечто «барочное» и в его знаменитом эпосе «Мессиада» (создававшемся начиная с середины XVIII века, 1748 год). Разумеется, для историка литературы, твердо помнящего, что еще в 1720-е годы с барокко (как выпреним, напыщенным стилем, Schwulst) отчаянно воевал лейпцигский «литературный папа» Й. К. Готшед и что Клопшток годится во внуки Готшеду, будучи произведением новых начал немецкой литературы, опосредованных швейцарскими оппонентами Готшета — Бодмером и Брейтингером, всякий разговор о барочности «Мессиады» — только нелепая ересь. Однако эта ересь — в той же самой оптике, которая предопределила «барочное» нашествие на русский классицизм в самой науке, между тем как смысловые переориентации в истории литературы совершаются как достаточно бурно, так и замедленно, плавно (конкретная динамика смены — дело осмысляющей себя истории) и во всяком случае оставляют после себя широкие пограничные полосы, где внятно раздается эхо былого.

Заметим (см.: Михайлов, 1991/1), что необходимо различать: 1) явления после барокко, долго замирающие по отдельным линиям, ведущимся от барокко; 2) всякого рода «необарокко», связанные с сознательным воспроизведением особенностей литературы барокко; 3) случаи барочного резонанса — непредвиденного и тем более любопытного воспроизведения особенностей барочной литературы, в которых неожиданно распознается барокко. К этому надлежит прибавить: 4) совершенно особую ситуацию, когда явления литературы, от барокко генетически не зависящие, складываются,

существуя рядом с барочными явлениями, в сплошной ряд с ними: «Барокко окружено явлениями, которые внешне похожи на него, но непосредственно ему не родственны», возникают «фантомы барокко» (Демин, 1989, 27, 34).

Своеобразная «барочность» русской литературы XVII века, очевидно, существует в пределах общности, задуманной самой историей; безусловно, прямо не зависящие от западного барокко тексты протопопа Аввакума обнаруживают некоторыми своими чертами свое бароккообразие, и было бы неверно отрицать таковое. Зато, ввиду особых обстоятельств истории русской литературы, в которую проникает прямое западное влияние, нам следует, скорее, говорить о доступной нам же самим двойкой оптике видения русского XVII века: мы можем смотреть на него по преимуществу в аспекте древнерусской традиции — и тогда оказывается, что даже и все собственно барочное на русской почве до какой-то степени воспринимает, продолжает эту традицию и пропитывается ею (Сазонова, 1991, 14). Но мы можем смотреть на русский XVII век по преимуществу в аспекте сложившегося на Западе барокко (каким видим его теперь), и тогда, по-видимому, оказывается, что отечественные литературные творения начинают естественно примыкать к творениям западным (даже не будучи с ними родственными или от них зависящими), так, как это в некоторых отношениях описано А.С.Деминим.

«Барочность» же всех позднейших следов и рефлексов барокко лишь относительна: если мы не можем связывать литературу барокко с вполне определенными и постоянными стилистическими особенностями, с твердым набором признаков — а это так, — то в каждом следе барокко мы можем предполагать феномен, прошедший сквозь эпоху барокко, но восходящий к еще более раннему времени; это в ряде случаев безусловно подтверждается.

2. От понятия «барокко» к устроенности барочных созданий

А.А.Морозов по-настоящему вернул нашей науке слово «барокко», поверив ему не на словах, но на деле. Однако эта вера, возвращая истории литературы созданное ею, не освобождает нас от самых существенных трудностей: нам необходимо разумным образом указать хронологические границы барокко и договориться о том, что под этим следует понимать. Указать хронологические границы такого явления, как барокко, не значит — и это, наверное, теперь уже очевидно — назвать точные даты его существования, так как подобная ложная точность не будет отвечать сути явления. А после того как мы обсудили возможность говорить об общем стиле барокко и поняли, чего требует от нас такой «общий стиль», мы не

будем пытаться искать что-то иное, существующее вместе с барокко, например классицизм, который каким-то чудом ускользнул бы от общего стиля эпохи, и не станем рассуждать о писателях, которые каким-то образом избежали влияния общего стиля эпохи и существовали в ней особняком, в одиночку, сами по себе, — после книги А.А. Морозова о Гриммельсхаузене этого не станет, наверное, делать никто. Барокко — это нечто такое, что перекрывает всю свою эпоху вместе со всем, что в ней находится (см.: Михайлов, 1989/1, 75), и перекрывает все это до тех пор, пока эта эпоха продолжается. Единство эпохи начинает нарушаться, когда внутри общего («стиля эпохи») начинает накапливаться все больше элементов того, что требует своего смыслового объединения на совершенно ином основании; в ретроспекции обнаруживается, что эти набирающие силу новые элементы и лишают эпоху единства; однако, пока эпоха продолжается (и можно думать о ее общем стиле), они все еще подчиняются общему, готовя как позднейший взрыв, — закладывающий новый способ осмысления, — так и совершающийся наряду с тем медленный переход в новое.

Думая о *конце* барокко, естественно обозначить его такими созданиями-вехами, которые всеми будут отнесены к барокко и дальше которых в некотором отношении невозможно пойти. Для этого нам придется на время оставить область литературы, поскольку, несомненно, такими произведениями, дальше которых невозможно было пойти, которые нельзя было превзойти (и далее будет видно, в чем именно), которые при этом, вне всякого сомнения, относятся к искусству барокко, будут два последних произведения Й.С. Баха: «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги». Такой наш выход за пределы литературы будет тем более безболезнен и полезен, что эти произведения очень скоро вернут нас к общим основаниям искусства барокко. Как установлено теперь (см.: Хоммель, 1988, 94), оба эти произведения были написаны Бахом для «Общества музыкальных знаний в Германии» (Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften in Deutschland), основанного в 1738 году Л. Мицлером фон Колофом. Бах вступил в это общество в 1747 году в качестве его 14-го члена, и оба последних произведения Баха, наряду с двумя канонами (BWV 769 и 1076), были учеными корреспонденциями Баха для этого общества за 1748 и 1749 годы. Этим они были приравнены к ученым трактатам — и, в сущности, были таковыми.

Такой характер ученых трактатов, какой Бах придал особенно «Искусству фуги», подчеркнут прежде всего тем, что эти произведения не написаны, собственно, ни для каких инструментов, — исключение составляет входящая в «Музыкальное приношение» трио-соната. Компендиум барочного контрапункта, в качестве какого выступает каждое из произведений, представлен в теоретически чистом виде, и как раз трио-соната «Музыкального жертво-

приношения» составляет в рамках подобного замысла весьма выразительный и благожелательный жест и в сторону практики, и в сторону реального, притом вполне компанейского и, как принято говорить теперь, «внутренне диалогического» жанра. Напротив, в ином весьма обширном сочинении — в «Клавирной практике» Баха — делается немало жестов в сторону теории — это проявляется и в полноте учтенных и примененных жанров, и в показательной изощренности полифонических приемов. Итак, ни «Музыкальное приношение», ни «Искусство фуги» собственно для исполнения вовсе не предназначены³ — это воплощенная, ставшая зримой теория — поэтика музыкального творчества⁴.

Однако не только музыкального! Недавние исследования показали, что Бах в своем «Музыкальном приношении» следует риторической схеме Квинтилиана (У. Керкендейл, 1980; У. Керкендейл, 1987) и что уже в «Гольдберговских вариациях» (1742; из 4-й части «Клавирной практики») он детально использует ораторскую схему Квинтилиана (Стрит, 1987). Музыка, пронизанная риторикой и обильно пользующаяся риторическими фигурами (Швейцер, 1908/1961; Унгер, 1940; Гурлитт, 1966; Дамман, 1967; Друскин, 1972; Захарова, 1983; Захарова, 1989), стремится уподобиться риторическому произведению искусства и для этого углубляет и обобщает свою связь с риторикой; если же принять во внимание, что в эпоху барокко поэзия — по представлениям этого времени — сближается с риторикой и поэтика — с риторической теорией, то можно думать о том, что через риторику сближаются между собою музыка и литература, поэзия, — у них появляется общий, эксплицируемый в терминах риторики слой, или пласт, устроенности. Совершенно независимо от степени адекватности того, что показывает современный анализ музыки Баха (он может быть ошибочным в деталях, обстоятельно прослеживаемых, но может заблуждаться и в более общем), действительно лежащему в основе ее мышления, сама возможность осознавать такую музыку как положенную на схему ораторской речи чрезвычайно красноречива. В частности же, как стремится показать У. Керкендейл (1979), музыкальный термин «ричеркар» (*ricercar*) соответствует не только ораторскому вступлению, эксординуму, но и определенному его типу, «инсинуации» (*insinuatio*). Весьма вероятны предложения (Керкендейл, 1980, 132–133; Хоммель, 1988, 91), согласно которым Бах читал (или перечитывал) Квинтилиана в новом, филологически значительном издании лейпцигского, а затем гёттингенского профессора Йоанна Матиаса Геснера (1738), где в одном из примечаний этот коллега и друг Баха поместил красочный отзыв о великом музыканте (Бах, 1969, 331–332). Примечательным образом Геснер изображает Баха играющим на органе и дирижирующим оркестром — как ораторствующего, витийствующего музыканта, — вся столь приподнятая картина управляющего

полчищами звуков (*sonorum quasi agmina*) музыканта-стратега завершается поистине знаменательным утверждением о том, что все это колоссальное многообразие звуков музыкант производит своим голосом (*voces unum omnes, angustis huius faucibus edentem*).

Но если «Музыкальное приношение» создано по схеме Квинтилиана и в то же время, собственно говоря, не предназначено (не вполне предназначено) для исполнения, то риторическая поэтика такого произведения приводит к некоторому парадоксу — создается речь, которой не суждено быть произнесенной, скорее, речь как образец-идея речи; попытка связать само название «Искусства фуги» с латинскими наименованиями типа *Ars poetica*, *Ars amatoria* («Поэтическое искусство», «Искусство любви»: см.: Керкендейл, 1980, 137), но, однако, заметим, что и в XVII—XVIII веках в Европе создавалось немало самых разных «искусств», начиная с «искусства смеяться» и кончая «искусством умирать», рассчитанных при этом на самых разных читателей) тоже призвана подчеркнуть умозрительность целого создания. Между тем эти создания, ускользнувшие от живой музыкальной практики, — уже вследствие того, что были написаны, когда музыкальные вкусы и интересы публики решительно изменились, были написаны *после* своей эпохи и на самом краю ее, — широко и успешно исполняются в наши дни, и существует множество интереснейших редакций «Искусства фуги» и «Музыкального приношения» для самых разных инструментальных составов, редакций, которые приспособляют эти создания к практическим потребностям исполнения. Однако всем этим практическим редакциям поздних умозрительных созданий Баха и самой возможности их должно было предшествовать заходящее весьма далеко переосмысление их как именно созданий, как именно произведений. Действительно, такое переосмысление безмерно превосходит по своему значению обычный, простой переход от чистой звуковой конструкции к ее практической реализации. Культура, решившаяся на исполнение подобных произведений после двух столетий молчания, неумоимо переводит их на язык циклических форм, создававшихся в позднеромантическую пору (начиная лишь с 1820–1830-х годов; см.: Михайлов, 1988/1, 637–648; Дарвин, 1983; Дарвин, 1988), неустанно осмысляет их в духе подобных произведений — как органическое целое, с внутренней эмоциональной насыщенностью (если не с прямым движением чувства), с образной и идейной нагруженностью и т.д.

Между тем ни самые поздние сочинения Баха, ни другие его работы, предназначавшиеся для исполнения, безусловно, как можно с самого же начала предполагать, не были ни такими органическими цельностями, ни такими циклами. Прекрасный знаток истории музыки и музыкант-практик, хоровик Вильгельм Эман (Эман, 1976) уже несколько десятилетий назад обращал внимание на некоторые педантические черты современного музыкального испол-

нительства, которые предписывают неперенное исполнение произведений Баха полностью, от начала до конца, например «Гольдберговских вариаций», и которые, наоборот, фактически накладывают запрет на исполнение всего лишь одной или нескольких вариаций из этого сборника. Это же исполнительство, включившееся в общий поток современного историко-культурного истолкования, по сути дела изобретает целые произведения Баха, как, например, его так называемую «Органную мессу», и тогда уверяется в наличии строго продуманной и глубоко прочувствованной ее программы, между тем как эта «месса» состоит лишь из образцов хоралов для разных разделов церковной службы, иногда представленных даже параллельными взаимоисключающими вариантами, и есть, по замыслу, нечто предельно далекое от какой-либо внутренней цельности. Тот же В.Эман написал несколько проникновенных и уравновешенных страниц в защиту единства си-минорной мессы Баха, тем самым сказав весомое трезвое слово в споре, продолжающемся со времен изысканий о ней Ф.Сменда и предпринятого последним же критического издания ее в полном собрании сочинений Баха (1954; см., например: Бланкенбург, 1974; Ливанова, 1980; Писаревская, 1989); защищая цельность баховской мессы как художественного итога, Эманн знал, как провести границу между целым, создающимся в согласии с целеустремленной и держащейся на единстве внутреннего переживания романтической «художественной волей», и баховским способом создания целого произведения, при котором едва ли не самым убедительным аргументом, подкрепляющим существование замысла целого, выступает наличие единой, состоящей из разных (и написанных в разное время) частей рукописи с отдельными титульными листами, но с последовательной пагинацией (ср.: Сменд, 1978, IX). Этот, казалось бы, внешний аргумент, безусловно, весомее даже и факта общей основной тональности всего целого, состоящего, по убеждению Ф.Сменда, из четырех совершенно разных композиций. Такой способ создания целого произведения (его целостность предопределяется извне: текстом и функцией) — путем постепенного присочинения, или прикладывания, одного самостоятельного раздела (части) к другому (каждый раздел имеет полное право и на самостоятельное существование), пожалуй, естественно назвать аддитивным. Однако если принять такую аддитивность в качестве способа сложить целое, — то это будет еще наипростейший случай конструирования целого из различных формально замкнутых в себе частей, в котором барочный автор способен образовывать *конфигурацию* из приводимых в особую связь и многообразно со-отражаемых частей. Барочный автор, конструируя свое произведение большой формы, может явить себя на вершине «тайной поэтики» (о которой речь пойдет ниже): так, строя целое своего «Музыкального приношения», Бах подчиняет

порядок частей в нем неясному принципу, о котором можно лишь гадать, но с достаточной долей вероятности. Целое по своему устройству сопоставимо с входящими в состав самого же «Музыкального приношения» «загадочными канонами», в которых не указывается ни момент вступления, ни интервалы вступления голосов. Разгадывая принцип устройства такого целого, А. П. Милка показывает чудеса чисто барочной проницательности острого ума, — что, видимо, и требуется здесь самой сутью дела. Ту же самую задачу относительно «Искусства фуги» решает Х. Х. Эггебрехт (1988, 104–114). Если, отчасти уже в последние годы жизни Баха, авторский порядок следования частей был нарушен, а задача его восстановления была не только непосильной, но и непонятной даже для ближайших учеников Баха (см.: Эггебрехт, 1988, 109), то мы вправе говорить о сложной зашифрованной конструкции всего произведения, находящейся в зависимости от характера его как компендиума совершенного искусства. Если В. Брейг (1975 и 1982), а вслед за ним и Эггебрехт (1988, 104–114), не задумываясь говорят об «Искусстве фуги» (и «Гольдберговских вариациях») как о *цикле*, то происходит это без должной рефлексии и без вникания в историческую жизнь понятия «цикл»: конструкция и конструктивные, отчасти утаиваемые принципы со-отражения частей противостоят в вершинных созданиях Баха тому индивидуализированному малому миру переживания и чувства в их движении, которые в романтических циклах (осмыслявшихся именно как циклы) влекли за собой и некоторые конструктивные взаимоотношения частей. И кажущийся простым аддитивный способ сочинения, — то есть, здесь со-сочинения, со-ставления, — целого, и кажущееся премудрым создание целого как системы со-отражений, где части, включаясь в конфигурацию целого, тоже прилегают друг к другу, — резко отличается не только от строения настоящих циклов, положенных на основу чувства и переживания, но и от того способа, каким создавал свою «Торжественную мессу» — при соблюдении многих устойчивых элементов традиционного жанра — Бетховен; недаром же создание мессы сопровождалось (см.: Тайер: 1907) нервной экзальтацией, в которой и благодаря которой рождались и складывались все сугубо личные, субъективно-индивидуальные, внутренне-программные черты этого уникального произведения. Бетховенский способ создания мессы, одновременно далекий и от романтического мышления большой формы, направлен на устройство целого единым внутренним импульсом, идущим от личности, и он тем более мучителен, что идущая от личности воля отнюдь не берется устраивать все исключительно по своему усмотрению (см.: Керкендейл, 1971).

Аддитивный в основе своей способ сочинения-присочинения целого определяет и иной характер создаваемого, иной характер произведения (в том числе, если и смотреть на произведение как на

«целое» — все равно это целое иного типа). Аддитивным способом создаваемые произведения, вероятно, естественно называть *сводами*. Но только при некоторых условиях. Такие своды отличаются и от романтически конципируемых *целых* произведений, будь то симфония или роман, — они подчеркнута внутренне цельны, и столь же отличаются от романтически конципируемых *циклов*, которым, при большей степени внутренней свободы, присуще некоторое эмоциональное единство, единство некоторого движения чувства, слагающегося в своего рода *круг целого* или же описывающего внутренне некоторый исчерпывающий целое круг. Разумеется, такой цикл будет чем-то целым — всегда будет притязать на некоторое внутреннее объятие и исчерпание задуманного смысла. Пока мы ничего еще не скажем о барочных *сводах* по существу — перед нами ведь пока лишь созданные на последних рубежах барокко, чрезвычайно показательные, доводящие до крайнего предела свои тенденции создания Баха.

Очевидно, что свод как целое, даже если последовательность его частей совершенно строго задана, есть нечто иное, нежели целое, держащееся на внутреннем *единстве*, на единстве *внутреннего*, нежели целое «органическое». Такое целое — свод — и мыслится, и воспринимается иначе: его устои кажутся более внешними, — так, это может быть текст, последовательность частей которого задана извне. Однако такое внешнее — внешне лишь в сравнении с теми внутренними, «интериоризированными» истоками целого в романтическом и послеромантическом искусстве, которые определяют смысловую и вместе с тем психологическую уникальность каждого произведения. Внешние устои барочного целого как свода своих частей соединяются еще с чем-то сугубо внутренним, что в силу своей чрезмерной углубленности тоже как бы не принадлежит целому. Что есть схема квинтилиановской речи для создания Баха? Не распознанная в такой своей функции на протяжении двух с половиной веков, она, если только современные исследователи правы (а они, по всей видимости, правы в принципиальном — в разыскивании скрытых фундаментов подобной барочной вещи), словно и не относится к *самому* смыслу произведения барочного мастера: схема речи вовсе не принуждает произведение заявлять о себе, что оно есть своего рода речь: ораторская суть или ораторский аспект целого вовсе не непременно выходит наружу, вовсе не непременно осознается, все это, скорее, проходит мимо внимания слушающего и понимающего. А если так, то относится ли такой чрезмерно углубленный фундамент к смыслу целого? Видимо, нет, если мы станем допускать, что смысл целого входит в непосредственность восприятия и укладывается в такой непосредственности. Однако именно этого мы и не должны допускать; скорее, нам следует сказать, что произведение в эту эпоху *еще не нашло себя*, — не нашло как раз в том

отношении, в каком произведение романтического искусства безусловно обрело себя в проникновенности внутреннего (Innerlichkeit, по Гегелю) и узнаёт себя в мире психологически понятого чувства. В последнем случае это чувство может обрести рефлексию, окружаться любого рода рациональным материалом, но все это уже на основе совершившегося — в сфере именно непосредственного — контакта. Смысл такого произведения осуществляется так, что в его освоении и понимании вперед выдвигается чувство, которое уже поняло себя как таковое (а потому, заметим, склонно и во всем *ином* узнавать прежде всего *свое* и *себя*). Произведение барокко — пока мы имеем его перед собой в том доведенном до крайности облике, в каком уже удостоверились, — однако, ничего этого еще не знает, и оно не обращается «от сердца к сердцу», как мог сказать Бетховен (надпись над Куге его Торжественной мессы»; Тайер, 1907, 332,337), за плечами которого уже был опыт осваивавшего чувство периода сентиментализма. Как оно, собственно, воспринималось, — это еще только предстоит реконструировать, если это вообще возможно; но уже сейчас можно сказать, что оно *отсылает от себя* вверх и вниз, наружу, вовне, и вглубь, то есть одновременно и к внешним устоям (или вехам), и к своим фундаментам. И первое, то есть внешние устои, может не принадлежать самому произведению, его существу и смыслу, — как безусловно не принадлежит к мессе Баха факт последовательной пагинации рукописи ее частей, показатель, по В.Эману, их внутренней сопринадлежности; и второе, как, например, положенная в основу риторическая, ораторская схема, может быть в прямом виде недоступна восприятию, оставаясь непроглядной и незримой. Единство целого может устанавливаться единством книги, в какую помещено все содержащееся в ней, что может ведь быть и самым разнородным и жанрово пестрым, и рамки книги, — нечто, выведенное наружу и наружно обозначенное, — будут тогда ограничивать пространство, в котором должен определяться, в котором должен осуществляться смысл помещенного вовнутрь книги целого, и нам совсем не следует ждать, что всему этому будет присуще еще и некое внутреннее единство и некая *внутренняя* цельность. А.П.Милка показывает, с какой виртуозностью и с каким хитроумием создает Бах свое произведение как конструкцию-книгу в заботе об этом вещественном субстрате своего замысла. А с другой стороны, или с другого края, в основе самой книги может лежать некий упорядочивающий части расчет числовых пропорций, который не будет доступен воспринимающему произведение, а будет открываться лишь позднейшему тщательному и целенаправленному анализу, — таковой производился в отношении ряда произведений Баха (Й.Н.Давидом и другими; о числовом символизме Баха см. также: Гамаюнов, 1985), в отношении произведений Гриммельсхаузена (Штреллер, 1957), — а результаты таких анализов лишены

полной очевидности, что и неотделимо от существа самого дела: заведомо *неочевидное*, то, что и задумывалось как *неочевидность*, лежащая в основе, и не может стать до конца очевидным. Слова о том, что нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, в приложении к искусству барокко обнаруживают некоторую хитрую особенность: его тайны выходят наружу как тайное.

Отсюда *тайная поэтика* барокко. Иначе говоря, тот скрытый от глаза глубинный слой этого искусства, к которому отсылает оно — в глубь самого себя. Тайная поэтика (см.: Герш, 1973) заключается не в том, что некое содержание в барочном произведении зашифровывается, — романы с ключом создавались и в эпоху барокко, и до нее, и позже. Напротив, само зашифровывание какого-то содержания оказывается для искусства барокко возможным потому, что это искусство по своей сути предполагает неявный слой, который способен задавать программу всему целому, — как числовые отношения всей конструкции целого или риторическая схема — протеканию произведения в его частях. Как показывают новые изыскания (Отте, 1984), судьба рукописного наследия герцога Антона Ульриха Брауншвейгского, одного из выдающихся барочных писателей, была несчастным образом связана с его намерением зашифровать в последних частях своего романа «Римская Октавия» (во второй редакции) сведения о некоторых скандальных событиях, происходивших с членами этого правящего дома: после смерти герцога, который был одним из самых выдающихся барочных романистов — конструкторов большой формы исторического романа, часть рукописей была уничтожена. При этом ясно, что возможность зашифровывать в романе события совсем недавнего прошлого укоренена в самом мышлении истории, как запечатляется оно в барочном романе, а такое мышление сопряжено с тем, как мыслится неповторимое и повторимое, индивидуальное и общее, в конце концов с тем, как мыслится человек. Всякая тайна более эмпирического свойства пользуется как бы предусмотренной в устройстве барочного произведения полостью тайны — тоже особо приготовленным для себя местом.

Итак, несмотря на нередкие признаки завершенности, — а именно они дали основания для того, чтобы в истории культуры некоторые произведения барочного искусства были переосмыслены в духе «проникновенности», и такова прежде всего судьба созданного Бахом в музыке, — несмотря на нередкие и как бы вполне «обычные» признаки завершенности, создания барокко открыты вверх и вниз «от себя», они совсем не совпадают еще со своей внутренней сущностью и в этом отношении отнюдь и не являются произведениями в позднейшем, общепринятом впоследствии смысле.

Если сказать, что они открыты своему толкованию, комментированию, что они требуют такового и нуждаются в таковом, то это

будет означать, что мы выразили эту же открытость иначе; с другой стороны, рациональное *продолжение* высказанного в произведении, его обдумывание, всякого рода осмысление и толкование — это такой *ореол* произведения, без которого оно вообще не обходится; это такой процесс, в который произведение погружено и который начинается еще «внутри» произведения. В этом способ его самоотождествления — существования в качестве себя самого. «Внутреннее» обнаруживается через истолкование содержащегося в произведении; современные исследователи барокко, открывающие тайную поэтику барокко и пытающиеся освоить эти тайные фундаменты барочных конструкций, тоже вполне повинуются заключенному в таких созданиях способу их существования.

Этой устроенностью барочных созданий предопределяется и то, что они читаются и вообще воспринимаются иначе, чем произведения романтического и более позднего искусства. В этом, видимо, наибольшая из трудностей, сопряженных с барокко, поскольку отживший способ чтения можно только понятийно реконструировать, но не воспроизводить эмпирически. Если представить себе создание барочного искусства, последовательность частей которого вполне однозначно определена, — мы видели, что с поздними созданиями Баха дело обстоит значительно сложнее, — то мы можем вообразить себе и то, что над всяким движением вперед здесь начинает брать верх та сила, которая и от всякого момента в последовательности, и от всякого момента в возможном движении вперед уводит в вертикаль смысла, то есть того связанного с замыслом, что коренится в непроглядной глубине положенной в основание «схемы», и того, что требует своего истолкования, рационального изъяснения. Здесь музыка интенсивно думает о самой себе⁵, и именно это, в самой предельной форме, приводит к тому, что каждый раздел целого обращается в нечто подобное параграфу трактата об искусстве контрапункта: музыка из живого звучания как бы стремится перейти в знание о себе. Это крайний случай! После же того, как музыка встала на новые основания (еще при жизни Баха), в течение примерно двухсот лет невозможно было даже и помыслить себе музыку, в которой ее живое звучание и реальное звуковое воплощение оказывались бы менее существенными, нежели что-то иное, — например, ее отвлеченный смысл или ее графическое изображение. Благодаря тому что эта мыслящая себя музыка хорошо читается в верхнюю сторону — в обнаружении своих дидактических задач, — ее можно рассматривать как музыку *читаемую*, зато ее основания — риторические, «квинтилиановские», — непрозрачны, и здесь она нечитаема, между тем как ее «среднее» — ее «нутро» — предоставляет себя в распоряжение позднейших переосмыслений в качестве почти абстрактного сосуда, безразличного к повторяющимся попыткам своей психологизации.

Наш крайний пример указывает, может быть, на то, в сколь малой степени барочное создание искусства испытывает и заключает в себе тягу вперед; произведение как конструируемая конфигурация, как свод своих частей или разделов пронизывается силами, перпендикулярными движению вперед: эти силы действуют через потребность исчерпать в толковании все, что обнаруживается в произведении как итог — как смысл, как предмет осмысления. Заметим наперед, что эта сила весьма способствует раздроблению всего целого, или, лучше сказать, всего объема произведения на отдельные части, — разумеется, они не обязательно должны быть мелкими (это зависит от конкретных обстоятельств). Произведение как свод своих частей, как аддитивным путем полученный объем или таким же способом застроенное пространство смысла — все это различные выражения барочного мышления произведения, или целого; все это и получает риторически-поэтическое завершение в творчестве Баха, в его поэтике предельной границы барокко.

Теперь попробуем уловить нечто осязаемое для возможного ответа на вопрос, как вообще в эпоху барокко читаются литературные тексты (что произведения Баха тоже в известном отношении суть литературные тексты, теперь очевидно, — они таковы по своей общериторической сущности). Чтобы уловить нечто осязаемое и простое, полезно тоже обратиться к произведениям крайним — не по трудности, однако, а по предполагаемой легкости их чтения. Тут и силы вертикального смысловывления не будут бушевать столь уж неудержимо.

Одно из наиболее читавшихся произведений немецкой романной литературы эпохи барокко — сочинение Й.М.Мошероша «Видения Филандера фон Зиттевальта» (1640–1643). Воспроизводившее и продолжавшее замысел испанца Франсиско Кеведо, это произведение сразу же стало необычайно популярным и, что относится к редким случаям, не было забыто в последующие века (см.: Шефер, 1982; Кюльман, Шефер, 1983). В первое же десятилетие после создания этого объемистого романа вышло несколько его изданий. Кроме того, стали появляться неавторские продолжения «Видений», которые до сих пор по-настоящему не изучены. Это говорит даже о не вполне типичном увлечении эпохи таким произведением. Однако вот уже во втором видении, при встрече главного героя произведения с «Экспертусом Робертусом» (*Expertus Robertus*), «опытным Робертом», который на протяжении произведения будет, как мудрый наставник, комментировать шаги героя и предостерегать его от ошибок, Филандер отвечает на непонятное ему обращение такими словами: «Кажется, вы меня не знаете и принимаете за кого-то другого, потому что хотя я до этого времени и слушал весьма усердно лекции еврейского доктора Аркс-михи-фирма-Деуса, то все же я настолько обнищал теперь в этом языке, что мне даже и собаки

не выманить из печки своим алеф-бет-гимелем» (Мошерош, 1986, 13—14). Перевод невольно упрощает подлинник уже графически, но не во всем: так, под именем Аркс-михи-фирма-Деуса скрывается страсбургский проповедник и профессор еврейского языка Фридрих Бланкенбург, о чем не мог бы догадаться ни один читатель, — сам Мошерош слушал его лекции, и в издании 1650 года появляется маргиналия «Бланкенбургиус» (см.: Мошерош, 1986, 192), которая, правда, если и разъясняет что-либо, то только человеку, знающему Страсбург и его знаменитых людей. Поэтому и такое пояснение на полях пропадает втуне — однако только если мы предположим, что читателю хотят дать какие-либо разъяснения непонятого ему места, а читатель хочет получить их. Весьма примечательно, что весь первый диалог Филандера и мудреца вращается вокруг проблемы имени и названия, к чему еще придется вернуться несколько позже. Пока же мы видим, что читатель охотно считается с чем-то непонятным для себя; правда, мы можем предполагать, что читатель Мошероша знал латынь и понимал, что «*Arx mehi firma Deus*» означает «Бог — моя крепость», однако все остальное могло бы оставить его в полнейшем недоумении: какой доктор имеется в виду, почему он не назван здесь своим именем, почему его именуют чем-то вроде девиза; читатель позднейшего издания точно так же не мог узнать, кто такой «Бланкенбургиус», если только по случайности не знал этого заранее. Весь характер текста подсказывает нам, что читатель не должен был испытывать никакого недоумения по поводу того, что ему ничего не разъясняют, он и позднее заметит, что оба собеседника в этом разговоре весьма щедры на обмен разными конкретными сведениями, которые понятны им, но, возможно, мало что говорят читателю. Так, упоминается река Кинциг, друг героя по имени Кёниг, гейдельбергский профессор Ян Грутер (Мошерош, 1986, 15), однако весь разговор как бы закрыт для читателя, — не считая того, что он сам нечаянным образом не поймет в нем. Не только читатель легко считается с тем, что ему сообщают нечто для него невятное, но и автор рассчитывает на такого согласного читателя.

Наконец, «алеф-бет-гимель» нашего перевода передан в подлиннике тремя первыми буквами еврейского алфавита: это сочетание букв и означает, собственно, алфавит, подобно латинскому «abc»; — герой хочет сказать, что так плохо знает еврейский язык, что, говоря по-еврейски, не сумел бы достичь и самого простого результата. В.Хармс в своем комментарии полагает, что это такое состоящее из букв выражение «приблизительно означает здесь: с большой затратой слов», однако, чтобы высказать столь простую мысль, не было бы никакой нужды прибегать к написанию и наименованиям еврейских букв. Добавим к этому, что читателю должно было остаться совершенно непонятым и двукратное обращение Экспертуса Робертуса к герою, — тот дважды, каждый раз новым способом, заимст-

вованным из книги Йоанна Тритемия (1550 год), зашифровывает буквы имени «Мошерош», — всякий раз получают довольно-таки длинные речи, которые герой и принимает за сказанные по-еврейски. Но читатель Мошероша, не доживший до комментированных изданий нашего времени, скорее всего так и не догадывался о смысле и природе этих речей.

Теперь спрашивается: неужели автор книги предполагает в своих читателях даже знание еврейского языка? Едва ли, поскольку тогда число читателей сократилось бы до небольшого числа ученых богословов. Скорее, можно думать, что автор не ждал от читателя даже и знания латыни. Напротив, автор предполагал, что читатель не будет спотыкаться на всем непонятном ему (а таких «непонятностей» можно насчитать несколько на двух-трех страницах его произведения) и будет это непонятное воспринимать как должное. Любопытно, что на этих же страницах наставник героя находит тему для сатирического выпада против тех, кто переделывает свои имена на иностранный манер (поистине долговечная тема сатиры): «Уже никто не желает прозываться Роскопфом (Лошадиной головой), а все хотят прозываться Гиппокефалом, никто не хочет именоваться Шнейдером (Портным), никто — Шустером (Башмачником), никто — Вебером (Ткачом), нет, все хотят именоваться Сартором, Сутором, Текстором, — нет, все — Сарториусом, Суториусом, Тексториусом; никто не хочет называться Шютцом (Стрелком), а все хотят — Сагиттариусом» (Мошерош, 1986, 14). Этот сатирический пассаж совершенно очевидно не должен задевать персонажей произведения, которые занимаются тем же, но в несравненно более замысловатой форме, не должен задевать и автора книги. Он их не задевает, поскольку персонажей на такие операции с именами — пусть даже и совершенно невразумительные для читателя — уполномочивает их неложная ученость. Она не допустит их до того, чтобы изобретать нечто вроде псевдоученого «Тексториуса», выдающего свою простоватость. Зато может побудить их на самые изощренные процедуры с именами.

Выпад сатирика не затрагивает самих персонажей произведения и по той причине, что их процедуры с именами имеют прямое касательство к тому, как мыслится поэтическое произведение, к тому, как оно вообще, в согласии с таким мышлением, существует. Если, как мы говорили, произведение в каждом смысловом элементе требует своего осмысления и если от каждого такого элемента в нем задан ход вверх и вниз, создающий то, что можно было бы назвать ореолом или, уточняя, экзегетическим ореолом произведения, без которого сама сущность такого произведения едва ли мыслима. Если все это так, то в таком экзегетическом движении смысловывявления во всем, что несет с собой произведение, проявляется, то есть обнажается, выявляется, и все то, что относится к слою непроглядности

этого произведения. Даже и все заведомо выставленное наружу тесно соседствует с «тайной поэтикой» — она готова обнаруживаться в самых невиданных местах, по видимости обращенных к читателю не менее, нежели любой привычный для нашего сегодняшнего восприятия романский текст. Есть «тайная поэтика», есть непроглядное, есть непонятное — непонятное читателю, наконец, непонятное всякому читателю и любому комментатору. Это последнее можно было бы отнести к слою потенциального смысла — таковой точно так же, как и все в произведении, вызывает к толкованию, однако может получать его и в виде полнейшей невозможности что-либо истолковать. *Недоступность смысла* и есть тот феномен в барочном произведении, какой существует внутри всеобщей тяги к осмыслению и экзегезе. В известном отношении такое произведение во всяком отдельном своем элементе есть потенция толкования и осмысления. Потенция, которая в явном виде не может реально осуществляться даже и в малой степени, — уже потому, что попытка сколь-нибудь полно ее реализовать, — все равно, вполне ли методичным путем «согласно четырем смыслам», двум, трем (*secundum quattuor sensus*; *sensus duplex* и т.п.), или путем перебирания каких-то возможных толкований и применений, — совершенно оторвала бы читателя от произведения и совершенно *остановила бы* такового в его чтении. Видимо, подобного склада произведения в высшей степени считаются с такой возможностью — с той именно, что их чтение (*как бы оно ни шло*) будет постоянно прерываться — отвлекаться на «применение» прочитанного, на извлечение из него его морального смысла и «пользы». Однако и в случае непрестанных остановок потенция смысла никогда не может быть реализована до конца, полностью, поскольку она в сущности бесконечна (и неопределенно велико количество ситуаций, к каким могут быть применены «уроки» осмысления, сами по себе крайне разнообразные). С другой стороны, если таких остановок нет и мы представим себе, что текст читается последовательно, подряд и даже «увлеченно», все же он читается иначе — иначе, чем, например, романские создания XIX века. Читатель как бы всякий миг знает, что он имеет дело с элементами, погруженными в свой экзегетический ореол, что он на всяком месте произведения имеет дело с некоторым смыслом (как бы, в каких формах ни осознавалось это обстоятельство, в каких бы — пусть вполне неявных формах — ни принималось оно читательским сознанием к сведению). Именно поэтому, видимо, читатель XVII века готов иметь дело с *закрытым* от него смыслом и готов к встрече с таковым, — он как бы подходит к произведению с презумпцией его осмысленности, или, иначе, с презумпцией *потенциальной истолкованности* — или *толкуемости* — любого элемента произведения. Правда, мы поясняем сейчас ситуацию условно — в чуждых самоосмыслению барокко понятиях.

Вот небольшая сцена из прославленного произведения — из романа Гриммельсхаузена «Симплиций Симплициссимус», который в течение длительного времени сближался с позднейшими романскими формами, как-то с немецким романом воспитания рубежа XVIII—XIX веков, с реалистическим романом XIX века; до сих пор многие склонны видеть в нем «народное» произведение «народного писателя» (Морозов, 1984, 119, 135, 169). Однако в конце 14-й главы второй книги героя произведения берут в плен хорваты, и это излагается так: «Правда, поначалу они сомневались, брать ли меня с собой или нет, пока один не сказал по-богемски: *Mih weme daho Blasna sebao, bo we deme ho gbabo Oberstowi*. На что другой ответил: *Prchis am bambo ano, mi ho nagonie possadeime, wan rosumi niemezki. Won bude mit Kratochwile sebao*. Итак, мне пришлось сесть на лошадь и уразуметь, что один-единственный несчастный час может лишить человека благоденствия и удалить его от счастья и спасения, да так, что оно так во всю жизнь и не догонит его» (Гриммельсхаузен, 1988, 178). Маленький эпизод, который тут же, в тексте, незамедлительно получает свое моральное истолкование с присущей писателю глубиной: какой-нибудь злополучный час отнимает иной раз у человека его благоденствие, его счастье и спасенье (*Glück und Heyl*), причем так, что Счастьем потом так никогда вновь и не нагнать этого несчастного. Выразительное и экзистенциально-острое завершение главы! Оно, заметим, далеко от психологизма романов XIX века и рисует человека помещенным в окружение весьма реальных сил, которые в своей близости или удаленности от него всегда определяют его жизненное положение, его состояние (чтобы не сказать — его «внутреннее», о котором тут нет и речи). Но вот что замечательно: столь остро, столь остроумно-сочно высказанному уроку предшествует фраза, которая при всей своей краткости успевает вместить в себя два пласта. Один пласт — это более или менее ясный общий смысл ситуации. Второй — это непонятная речь. Подобно тому, как Мошерош не мог требовать от всех своих читателей знания латыни и еврейского, так Гриммельсхаузен не мог бы требовать от них знания чешского языка. Почему-то хорваты говорят у него именно по-чешски, и чешские фразы писатель записывает явно со слуха, с некоторыми искажениями; Морозов переводит, следуя реконструкции, так: «Возьмем-ка мы этого дурня с собой, отвезем его к господину полковнику»; «Вот и ладно, посадим его на лошадь; он (полковник) разумеет по-немецки, ему будет с ним потеха» (Гриммельсхаузен, 1967, 625).

Какова же функция этих речей, непонятных для большинства читателей — тех, которым не спешит на помощь, притом вопреки воле автора, комментарий? Было бы слишком просто объяснять введение этих речей в текст романа стремлением представить ситуацию предельно конкретно и правдиво: если бы даже это и было так, конкре-

тизация такого свойства считается с включением в текст чего-то непонятого, непрочитываемого. Вспомним, что Толстой, несомненно стремившийся к правдоподобию и жизненности, не оставляет французский текст «Войны и мира» без перевода, хотя в свое время и был бы вправе рассчитывать на знание французского большей части читателей романа. Даже стремясь к правдоподобию (если оправданно приписывать такое намерение барочному автору), Гриммельсхаузен должен обратиться к той возможности, какую предоставляет ему «тайная поэтика» барокко — та поэтика, которая на более явных, скорее лежащих на поверхности слоях произведения пользуется *закрытым* смыслом, *чистой* смысловой потенциальностью. Зато эти вводимые в текст непонятные речи, по всей вероятности, позволяют достичь того, на что уже не способен позднее создатель психологизированных текстов, — позволяют передать экзистенциальную остроту ситуации для человека, от которого внезапно отвернулось счастье, — притом, что и Счастье следует представлять себе здесь самым активным, самостоятельным началом; и глаголы, какими пользуется писатель, чтобы передать то, как несчастливый час отнимает у человека все, *entsetzen* и *entfernen*, отличаются интенсивностью, прямоотой и решительностью выражаемого ими действия и тоже превосходно передают голую внезапность совершающегося. Внезапное врывается в жизнь героя как чуждое и непонятное; понятное и непонятное во всей ситуации никак не опосредованы, а читатель тоже приобщается к ничем не смягчаемой ситуации резкой перемены судьбы. Спотыкаясь, видимо, на непривычных комбинациях букв, дивясь фоническому строю непонятого, читатель с этим ощущением (на языке) фактуры слова соединил экзистенциальный опыт ситуации.

Между тем, если судить по корням всего этого непонятого в барочной поэтике, то у «богемских» фраз из «Симплициссимуса» та же природа, что и у тех зашифрованных — до полной невозможности как-либо разгадать их — фраз, какими Экспертус Робертус в «Видениях Филандера из Зиттевальта» окликает этого героя: «Abren madon badil cadilin pasin adum loren masaron damis bodi omis! Amolach bonefar astrafai acalach chaba melan arabias morison osiel acanasor thombas!» Обе эти фразы означают лишь имя персонажа «Видений» — «Мошерош», равно как автор этого произведения тайно тождествен своему герою, — обе они заключают в себе только имя «Мошерош», не более и не менее того. Можно было бы сказать, что обе эти фразы суть внезапные оклики человека изнутри непонятого и невразумительного. Окликание непонятым именем совершенно особым образом возвращает человека к себе самому, ставя его не перед тождественностью его существования (какая, скажем, разумелась бы сама собою), но перед загадочностью его существования. Видимо, совсем не случайно это окликивание героя происходит

тогда, когда он, подобно своему создателю (приводится много подробностей из жизни автора), прибывает в Париж и когда этот город внезапно обращается для него в аллегорию целого мира, в котором он теряет верный путь и оказывается сначала на улице «La Colère» (согласно маргиналии в издании 1650 года писатель толковал ее примерно как улицу Распри, или Бранчливости, — Хармс в кн.: Мошерош, 1986, 191), затем на «La debauché», на улице Распутства (там же, 12). Окликание героя должно вернуть героя к самому себе, а в то же время такое окливание есть заклинание той, еще неведомой «самости» человека, подступ к которой безусловно и несомненно закрыт мутациями-метаморфозами его имени (об этом речь пойдет ниже), в каких расходится, или разбегается, его тождественность самому себе. Как ни мало общего в сплошном аллгоризме «Видений» Мошероша с реальностью «Симплициссимуса», общими для них оказываются, во всяком случае, слой непонятного (непонятность неведомого и внезапного) и статус, или состояние личности (равно как и особая реальность окружающих человека сил, как-то Счастья).

Итак, читатель барочного произведения (барочного *свода*) встречается с *непонятным*, что, однако, соучаствует в общей тяге всего заключенного в произведении-своде к полноте смыслового выявления. Произведение окружается тем экзегетическим ореолом, который словно теряется в окружающем пространстве, где начинается и где никогда не доводится до конца работа истолкования всех смысловых элементов целого. Произведение укутывается в эту полноту своих осмыслений и применений — в полноту, которая никогда не реализуется до конца.

В *вертикали* таких осмыслений несколько теряется, как ни покажется это странным, значение *чтения*. Если в теории литературы возможно строить модель «идеального» или «имплицитного» читателя (Изер, 1972), как бы адекватно отражающего смысл произведения как последовательно, «линейно» читаемого текста, то, по всей видимости, такая модель была бы не приложима к созданиям барочной культуры. Она, эта модель, несомненно предполагает, что произведение как читаемый текст и читатель находятся на одном уровне и могут состоять в равноправных и самых тесных, интимных отношениях между собою. Горизонтальность таких отношений резко перебивается теми требованиями, какие выставляет барочное создание. Если попробовать перенести на такое создание представление об «идеальном читателе», то такой читатель вынужден был бы занять позицию высоко над произведением, — только тогда он мог бы надеяться обозреть ту необозримость, которая берет начало внутри произведения и все еще относится к его сущности. Ведь, как известно, произведение (книга) уподобляется в традиции миру, а сам мир — книге:

Hic liber est Mundus: homines sunt, Hiscine, versus,
Invenies paucos hic, ut in orbe, bonos

Книжка сия ест то свет, верши зась в ней — люде,
Мало тут, чаю, добрых, як на свете, буде

(Эпиграмма Дж.Оуэна и перевод Ивана
Величковского; цит. по: Бетко, 1987, 198)

Мир сей преукрашенный — книга есть велика,
Еже словом написана всяческих владыка...

(Симеон Полоцкий, Вертоград многоцветный;
цит. по: Панченко, Смирнов, 1971, 47)

Если произведение уподобляется миру, то идеальный читатель, будь таковой возможен, должен был бы уподобиться Богу; от реальности существовавших в культуре барокко отношений мы при этом отнюдь не далеки, — ведь еще раньше Ю.Ц.Скалигер (1484—1558) продумал представление о художнике-творце как «втором Боге» (*alter deus, secundus deus* — «Поэтика», 1561) а за таким представлением открывается вообще возможность для человека быть богом — мысль, осваивавшаяся мыслью еще в античности (см.: Рюфнер, 1954). Идеальный читатель второго бога был бы тогда третьим, но не менее могущественным богом. В сравнении с такими требованиями, какие не может не предъявлять произведение эпохи барокко по своему существу, роль реального читателя и его возможности здесь резко сокращены. Это так на самом деле. Читатель должен потеряться в мире произведения, подобно тому, как герой Мошеша заблудился в городе-мире. Его место в этом мире более чем скромно, а в то же время произведение, кажется, не имеет ничего против того, чтобы читатель считал себя насельником, обитателем такого мира. Ведь если все «авторское», все связанное с жизнью автора, с его личностью, необычайно легко переселяется в мир его произведения, — так, как подробности парижской поездки Мошеша в мир Филандера из Зиттевальта, — то и читатель легко обнаружит «свое» в этом мире: такое «свое» — в общности всего человеческого, в общности судьбы всякого человека; непонятная богемская речь хорватов во мгновение ока отняла счастье у Симплиция Симплициссимуса, эта же речь должна хотя бы немножко оглушить и читателя, приоткрыв ему ту силу непонятного, от какой не защищен в своем человеческом существовании и он сам.

В действительности третьего бога все непонятности были бы преодолены и все неясное было бы прояснено — идеальный читатель выступил бы в качестве идеального комментатора. Однако этим он лишь продолжил бы то самое, что начато уже в самом произведении, в самом тексте. Барочное произведение парадоксальным образом существует не для того, чтобы его читали, но для того, чтобы

его комментировали, разворачивая всякий появляющийся в нем смысл. Приведенный выше мельчайший эпизод из «Симплиция Симплициссимуса» дает нам свернутый почти до минимума смысловой элемент такого произведения, — тем более ценно, что он содержится в произведении, полагающем достаточно редкий акцент на сюжетной последовательности, то есть на таком измерении произведения, которое позволяет преодолевать статику отдельных элементов, их способность «останавливать» чтение. Гриммельсхаузен рассказывает нам о событии и тут же комментирует его, проявляя при этом удивительное мастерство рассказчика, овладевшего языком своего особого искусства, художественным языком барочной эпохи.

Комментирование в самом широком понимании слова, а конкретнее — истолкование, экзегеза, прежде всего моральные толкования с их применениями к жизненной практике — все это заложено в самой сущности барочного произведения. Если мы только отдаленно прикоснулись к тому, как произведение барочной поры читается, то мы столь же далеки от того, как оно замышляется и сочиняется. Можно представить себе, что писатель не менее чем читатель, послушен духу частей целого, не перетекающих плавно одна в другую, но стремящихся остановиться на месте: если возникающий смысл настаивает на том, чтобы его истолковывали, комментировали, то совершенно естественно, чтобы писатель собирал всякие материалы, которые служат такой цели. Литература барокко — это ученая литература, а писатель той эпохи — это ученый писатель, откуда, впрочем, не следует, что писатель — это непременно ученый; нет, сама литература требует учености и воспитывает в писателе установку на ученость. В таких условиях неудивительно, что большинство писателей — это люди с университетским образованием, откуда в свою очередь вовсе не следует, что лица без такого образования перестают быть писателями учеными. Гриммельсхаузен, по старой традиции и по Морозову, — это «народный» писатель, однако он пишет как писатель ученый (Карбоннель, 1987, 301 — о его энциклопедических познаниях; Вейдт, 1987, 445), и его «Симплициссимус», долгое время читавшийся как сочинение автобиографическое и наивно рассказанное, тоже есть своего рода свод частей, правда, со своими смещениями и акцентами в таком построении целого. Есть части, где ученость конденсируется. Так, в этом произведении, на довольно небольшом пространстве, мы встречаем: перечень исторических лиц, отличавшихся особо хорошей памятью, — он начинается с Симонида Кеосского и кончается Марком Антонием Муретом, причем нередко даются точнейшие ссылки на источники (Гриммельсхаузен, 1988, 148–150); рассуждение о почитании почетных званий — вновь с большим списком исторических и мифологических лиц и их заслуг (там же, 157–160); перечень знаменитых людей, которыми, по самым разным поводам, были

недовольны их современники (там же, 163–166), — список, который делает честь его составителю и который весь продиктован тем самым «любопытством» (*curiositas, curiosité*), что создавало кунсткамеры как собрания всяких вещей, выпадающих из нормы, всяких «уродов» (см.: Панченко, 1984, 189; Фрюзорге, 1974, 193–205), и впоследствии было почти полностью утрачено. Читать историю под углом зрения всего «куриозного» требовало особой наблюдательности и того специфического для эпохи «острого ума» (*argutia, agudeza, esprit, Witz, wit*), который способен прорезать мир в самых неожиданных направлениях и нанизывать на одну нить далекие друг от друга вещи. Так и здесь: мы узнаем, что афиняне были недовольны громким голосом Симонида, а лакедемоняне — Ликургом, ходившим с низко опущенной головой, римляне не любили Сципиона за храп, Помпея — за то, что он чесался одним пальцем, а не всей рукой, Юлия Цезаря — за то, что тот не умел ловко препоясываться, и т.д. и т.д. Нет сомнения, что все подобные перечни нужны были Гриммельсхаузену не как собственно поэтический прием; правда, ему удавалось ввести их в роман с незатрудненной элегантностью, так что они не напоминают у него ученую справку, — и тем не менее можно быть уверенным, что такие ученые вкрапления рассматривались как серьезные источники знания — хотя бы в том плане, в каком источником знания мог бы послужить уголок какой-нибудь кунсткамеры. Возможность их появления в романе заложена не в особом мире именно этого романа, и не в романном действии, и не в развитии сюжета, но в более общем — в том, как вообще мыслится произведение как целое. Поэтому составить последний из названных перечней выпадает на долю юного простака Симплиция, который по ходу действия и импровизирует этот посвоему блестящий ряд примеров. Хотя иной раз Гриммельсхаузен и считал нужным упомянуть о происхождении различных сведений, неожиданно ставших известными полудикарю, каким был Симплиций в отрочестве, однако писатель, очевидно, понимал, что в целом такую чудесную начитанность, памятьливость и оборотливость и не нужно объяснять, — ученость романного героя проистекает оттуда же, откуда и ученость самого сочинителя, — она идет из установки на комментирование любого появляющегося в произведении смысла и отнюдь не должна и не может оправдываться ситуацией, психологическими моментами и т.п. Подобно автору, персонаж приговорен к тому, чтобы слыть и быть ученым. Даже и самое неученое сочинение в таких условиях не избежит общей судьбы, и на него будут смотреть как на ученое творение, и то же самое — романый герой: он вынужден нести на себе то же требование учености. Поэтому можно изобразить Симплиция сильно запущенным ребенком, который не успел узнать и самых элементарных житейских вещей, а после этого немедленно наделить его самым тонким

и детальным знанием; Гриммельсхаузен, впрочем, такой возможностью не злоупотребляет! Зато даже умудренный опытом Barock-Forschung современный литературовед попадает иногда впросак, невольно делая замечания в духе психологической естественности. Мальчик Симплиций (кн. 1, гл.19) встречает раздетого по моде офицера и теряется в догадках, мужчина это или женщина. Наконец он решается обратиться к нему так: «Любезный гермафродит, оставь же мне мой молитвенник!» — на что получает ответ: «Дурак ты! Какой черт тебе сказал, что я Герман?» (Гриммельсхаузен, 1988, 68). «Это выражение — “гермафродит” — едва ли могло быть известно простецу», — замечает литературовед (Хезельман, 1988, 200). Однако использование этого слова подсказывается той астрологически-алхимической символикой (Вейдт, 1968; Вейдт, 1971), которая в определенном порядке проходит через весь роман, составляя его «тайную поэтику», и которая составляет настоящее движение в нем, подчиняя себе и все метаморфозы главного персонажа. Об этом хорошо пишет и Хезельман: «Структурная функция и значение сцены не ограничивается буквальным смыслом, и это явствует из обращения неопытного Симплиция к караульному офицеру, которого он именует не как-нибудь, но “гермафродитом” [...]. Называя такое, известное из алхимии, существо, рассказчик заранее указывает на тот процесс трансформации, какой предстоит пройти Симплицию», и автор уместно ссылается на эмблему гермафродита в книге Михаила Майера (1618; Хезельман, 1988, 200–201). У Гриммельсхаузена получилось так, что юный герой обязан знать то, чего не знает взрослый офицер, и это знание, конечно, прежде всего указывает на положение Симплиция как главного персонажа книги. Он не может не быть учен точно так же, как не может не быть учен литератор. Впрочем, ученому поэту вовсе не возбраняется заимствовать свою ученость где угодно (и где попало), этим он отличается от ученого. Но, с другой стороны, он и обязан обеспечивать ученостью исполнение своего создания, а таковая дает более внешний импульс его комментированию.

Комментирование как внутренний момент произведений имеет свойство углубляться и разрастаться. Уже не приходится удивляться тому, что поздние шедевры Баха знаменуют собою полнейшее совпадение искусства и теории, произведения и трактата, художественной плоти и схемы. Все искусство эпохи тяготеет к такому пределу; возвращаясь к проблеме хронологических рамок барокко, мы можем сказать теперь, что его конец отмечен почти с преувеличенной резкостью, между тем как «начало» барокко естественнее представить себе как постепенное соединение и нарастание тенденций, какими отмечена вся эта эпоха. Если история музыки по определенным причинам четко маркирует «конец» барокко, то можно из истории этого же искусства почерпнуть и другой пример, который, —

впрочем, здесь со значительной условностью, — отмечает для нас смену установок, отмену безусловной установки на ученость: известно, что от Баха еще требовали университетского диплома, которого он, к сожалению, не имел; известно, что Леопольд Моцарт получил университетское образование, но ему уже не пришло в голову позаботиться о том, чтобы таковое получил и его сын Вольфганг; к 60-м годам XVIII столетия решительно изменились представления о том, без чего может и без чего не может обходиться талант и без чего можно и без чего нельзя обойтись в его воспитании.

Итак, барокко в своей истории характеризуется постепенным внутренним нарастанием «самокомментирования», — а значит, как следствие, и все большим включением внутрь произведения всевозможного ученого материала. Это последнее — более внешний показатель, поскольку вся суть не в накоплении ученого материала как такового, а в самоосмыслении как внутреннем моменте текста: как момент внутренне точно так же рефлектируемый, он и не может не производить на свет всякого рода видимые подпорки, скрепы. Есть жанры, которые ставят границы введению всякой внешней учености внутрь самого текста, таковы, например, драмы; тогда такой материал выносится в примечания. И весьма показательно, что в традиции силезской школы трагедии Андреаса Грифиуса еще почти лишены таких примечаний: «Карденио и Целинда» (1657) полностью, «Лев Армянин» (1650) и «Екатерина Грузинская» (1657) — в пределах трех-пяти страниц, и только в «Каролусе Стуардусе» (1650? — 1-е изд. 1657) и «Папиниане» (1659) число примечаний вырастает вдвое-втрое. Зато у последователей Грифиуса — Даниэля Каспара фон Лознштейна и Й.К.Халльмана — примечания тянутся десятками страниц, и характер их видоизменяется: из пояснений они становятся маленькими учеными рассуждениями, от читателя которых на деле требуется знание всех священных и новых языков. У Филиппа фон Цезена в его романе «Ассенат» основной текст занимает 344 страницы, за которыми следуют «Краткие примечания с изъяснением некоторых темных мест [...]», — эти краткие примечания занимают страницы с 345 по 532, после чего еще следует *указатель* (Цезен, 1967). Если Мошерош писал второй том «Видений», «наводнив его неимоверной ученостью» (Морозов, 1984, 110), то он был верен тенденции времени, только все более укреплявшейся. Впрочем, примечания, сопровождающие основной текст произведения, отнюдь не являются исключительным признаком искусства барокко: изменяясь по своей функции, они в процессе постоянной метаморфозы преспокойно доживают до эпохи бидермейера и до пушкинского времени в России, и, как можно судить по поэмам Пушкина, у таких примечаний может быть чрезвычайно выразительная, хотя и подсобная роль. Они по-прежнему обращают сознание в систему со-отражений с еще не померкнувшим экзегетическим

ореолом. Если находить здесь преемственную связь с барокко, то едва ли не скажется она в том обстоятельстве, что поэт предпочитает пояснять *отдельные* места, воздерживаясь от того, чтобы трактовать свой общий замысел. Напротив, драматурги XIX века, начиная уже с того же бидермейера, прежде всего немецкие поэты, предваряют свои произведения по времени громоздкими вступительными трактатами, обходясь уже без частных примечаний: этим демонстрируется то, насколько иначе повернулось и встало само произведение к проблеме своего осмысления; оно с самого начала и первым делом претендует на свою целостность, на свою внутреннюю смысловую цельность (замысла и итога) и именно в ней видит проблему для понимания, тогда как барочное создание, будучи сводом своих частей, словно дышит каждым отдельным своим местом, тем самым и создавая вокруг себя общую атмосферу, или ореол осмысления; выделенные в приложение примечания есть часть целого и вместе с тем уже часть ореола; барочные примечания не столько содержат пояснения в стиле современных комментариев к художественным текстам, сколько продолжают начатое в основном тексте, ведут его дальше, притом все начатое продолжают по отдельности (подчеркивая разъединенность и вертикальную направленность частей).

Особую часть всего устройства барочного произведения-свода составлял указатель. Безусловно, наличие указателя проливает свет и на сущность барочного произведения, и на возможный способ его чтения. Разумеется, указатель предполагает, что произведение будут, по меньшей мере, не только последовательно читать, но что книгой будут пользоваться как своего рода справочником. Можно сказать и так: книгу не читают, с книгой общаются; все содержащееся в ней обдумывают, усваивают, впитывают в себя, с ней, по всей видимости, не торопятся расстаться, чтобы поскорее перейти к следующей, но до какой-то степени сживаются — со-устраиваются. Указатель подсказывает пути общения с книгой поперек любой последовательности; еще Гёте прилагает к своему «Западно-восточному дивану» — 1819 год! — указатель, правда, это, вне всякого сомнения, указатель, умирающий на глазах, неполный, непоследовательный и чрезмерно скромный и случайный, слабо проработанный; однако очень характерно, что гётевский «Диван» не рассчитывался на последовательное чтение (Михайлов, 1988/1, 645), — с ним надо было сживаться, и необходимо было сживаться с ним, читая его во всех направлениях, листая и перелистывая. Этот «Диван» — поздний прямой наследник барокко, а вместе с тем и всей умирающей риторической традиции культуры. Напротив, в эпоху барокко указателям самое место именно в тех произведениях, которые для позднейшего восприятия совершенно недвусмысленно выглядят как «беллетристика», в частности в романах. Коль скоро типичное для барокко смысловывявление идет поперек всякой последовательности

(например, последовательного изложения сюжета) и устремляется в вертикаль, то наличие указателя и выступает как наилучший, безошибочный показатель соответствующего устройства целого произведения, целой вещи (которое не так-то просто уловить на эмпирически-феноменальном уровне) и соответствующего такому устройству чтения. Указатель дробит произведение на смысловые элементы, которые могут вычлениваться из него и задавать исходный материал для своего осмысления по отдельности. Вот как пишет В.Хармс о функции указателя в «Видениях» Мошероша: «И в конкретном, ненарративном контексте Мошерош расценивает “сновидение” как позитивную возможность познания, причем он подчеркнуто ссылается на Мишеля де Монтеня [...], к искусству которого оживлять традицию посредством цитирования классиков он и сам оказывается близок. Итак, не неспособность к познанию, но, напротив, устремленные к познанию и исполненные надеждой рефлексии и указания — вот что выстраивается вокруг фигуры Филандера в тех повествовательных пассажах, в которых “я” автора-рассказчика заметно отличается от “я” Филандера-рассказчика с его суженным кругозором. По этой причине понятно и то, что то ли автор, то ли корректор или издатель придали этому зеркалу смутного мира энциклопедический указатель, задача которого состоит, в частности, и в том, чтобы облегчить различение сферы добродетелей и сферы пороков» (Хармс в кн.: Мошерош, 1986, 264–265; ср.: Вельциг, 1976).

Однако вполне возможно, что такое описание функции указателя еще несколько недостаточно: почти совершенно независимо от жанра произведения (лучше сказать — книги), независимо от наличия в нем единого повествовательного сюжета или его отсутствия, в произведении накапливаются всякого рода сведения, разная «информация», говоря современным языком. Эти попадающие в книгу сведения прежде всего и нуждаются в своем упорядочении *post factum*, причем сразу же заметим: это производится далеко не всегда; само же упорядочение совершается в полном соответствии с тем пониманием порядка, которое лежит и в основе осмысления самого произведения, в основе осмысления того, как вообще следует строить и упорядочивать произведение (о чем выше отчасти уже велась речь). Более того, если в произведении накапливаются самые разнообразные сведения (или «информация»), то и это вытекает из ставшего уже привычным в эту эпоху осмысления того, что вообще должно входить в произведение (в произведение как свод, как книгу).

Тут сразу же необходимо сказать следующее: если со значительно более поздней и тоже крепко усвоенной точки зрения в романе или, шире, в беллетристической книге можно давать некоторые сведения в беллетризованной форме (как позднее в романах Гейзе преподаются теория музыки или правила шахматной игры), то именно

барочное произведение-свод весьма далеко от того, чтобы соединять и как-то совмещать в себе столь разнородные вещи, как беллетристическое повествование и передача определенных научных и прочих сведений. Для писательского сознания эпохи барокко такие задачи и не существуют по отдельности, не существуют и в своем соединении: все его мышление зиждется на радикальнейшим образом отличающихся от позднейших времен (после падения риторической системы) основаниях, на столь коренным образом отличающихся от позднейших времен представлениях о том, *что* и *как* следует делать с вещью, знаком, словом, далее — переходя в область поэтики — с формой произведения, с его построением, с повествованием и т.д., что мы на первых порах можем заключать об этом лишь косвенно, по бросающимся в глаза резко отличным показателям. Пока же можно сказать только следующее: коль скоро всякий смысловой элемент произведения мыслится как возможное начало потенциально бесконечного истолкования и комментирования, то, по всей видимости, это и способствует накоплению в произведении любых сведений, данных, любой «информации». Именно это отношение ко всякому отдельному смысловому элементу — как подлежащему осмыслению — определяет и строение целого произведения-свода, произведения-книги: у произведения, если угодно, поперечно-вертикальное (нелинейное) строение. Можно вообразить себе любой смысловой элемент произведения как воронку, в которую постепенно вливается все, начиная с того, что ближе, и кончая самым далеким; или, в более трагическом ключе, можно представить себе его как смерч, который всасывает в себя, в свой круговорот, все, что попадает на его пути. Тут нет никакого сознания чего-либо особо «беллетристического», и автор, ощущая себя поэтом и чувствуя в себе поэтическое призвание, руководствуется наряду со всем комплексом риторических правил горацевским «*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*» (*De arte poetica*, 333); причем можно думать, что, не будь задана ему с давних времен эта поэтологическая максима, вынуждающая разделять «пользу» и «удовольствие», «наслаждение», автор и не стал бы различать эти стороны — настолько одинаково втянуты они в единство смысловывляющего процесса.

Это действительно так. Насколько твердо барочные авторы позабыли о горацевском «или» (или приносить пользу, или услаждать), настолько же такое услаждающее принесение пользы твердо мыслится в *рамках* того, что мы назвали сейчас *смысловывляющим процессом*. Разумеется, такое наименование крайне далеко от самопостижения эпохи, однако оно, во-первых, весьма четко отвечает тому, что совершается в барочных созданиях, доходя, как можно будет видеть, до мельчайших конструктивных ячеек-единиц *ткани текста*, которые и строятся так, чтобы осуществлялось выявление смысла; во-вторых, такой смысловывляющий процесс происходит

в рамках, которые устанавливаются так, чтобы этот процесс мог осуществляться, когда мы говорим: барочный автор создает произведение-книгу, произведение-объем, свод, — то это как раз и означает, что он прежде всего *строит* книгу, что он строит ее как вместительное выявляющегося в ее пределах смысла и что такая книга есть и рамка или оправа для смысла, какой выявится внутри ее, и знание такого смысла. Произведение — в какой мере можно в применение к той эпохе говорить о произведении — строится как книга, и строится насквозь, потому что, как очевидно, строительство ее вплоть до мельчайших ячеек-единиц и создание общей рамки-оправы — это, в сущности, одно и то же занятие. И притом создаваемое осмысливается так, с таким подчеркиванием этого выстраивания целого вместе с созданием всех отдельных ячеек-клеточек, что по сравнению с этим действительно не так уж важно различать пользу и наслаждение, или пользу и удовольствие и т.д. Целое обеспечивается деятельностью строительства, конечно, подчиненного смыслу, который будет тут выявляться и на который, в сторону которого так или иначе с самого начала направлен взгляд автора — строителя и конструктора. Так и получается, что *целое*, которое он строит, — это и сама суть дела, и рамка-оправа для сути дела.

Последнее утверждение намекает на некоторое противоречие, которое разрешается, по-видимому, так: произведение (или то, что создает барочный автор) не есть все же *сам* воплощенный смысл, а есть только своего рода устройство для выявления смысла. Создание такого устройства — тоже сама суть дела, потому что для барочного автора все дело в его создании. Касательно же *самого* смысла, создаваемое им есть лишь рамка, оболочка, или форма, если только понимать ее как некий сосуд, *из* которого прольется смысл (не то чтобы этот сосуд-форма сам содержал, заключал в себе смысл). Таким образом, получается, что создаваемое — это и рамка, или оболочка, и вместе с тем сама суть дела. И все же здесь остается некоторое противоречие, которое, по всей видимости, должно привлечь наше внимание к такому обстоятельству: в параллель тому и в полном соответствии с тем, что барочный автор как бы еще не знает своего «я», не вполне обладает им и еще в каком-то отношении не усвоил его себе, он не знает и смысла того, что создает (когда *строит* свое произведение-книгу), — не знает, во всяком случае, так, как, например, автор XIX века, который первым делом управляет смыслом того, что создает, и управляется с ним, оказываясь в куда более тесных связях с Платиновой «внутренней формой» и зато в куда меньшей степени ощущая себя Платиновым строителем здания. Пусть и этот автор XIX века никогда не может управиться со своим смыслом до конца, так чтобы вокруг него не возникало недоразумений и не открывалось поле для бесконечных толкований созданного, однако свое-то задуманное он знает довольно твердо, и для создания произведения

достаточно даже того, чтобы он думал, что знает его. В отличие от него, у автора барочного создания складывается такое отношение к своему произведению, которое приближает самого же автора к положению читателя. На всякого читающего изнутри сосуда прольется смысл, и, создавая свое произведение — объем и книгу, — автор ставит эксперимент — и над собою (над своим «я»), и над своим замыслом (а что же выйдет из него на деле?).

И здесь чрезвычайно любопытно и важно отметить, что чем меньше автор имеет дело с прорефлектированным, рационально расчлененным материалом и знанием, чем менее он контролирует себя, чем более склонен фантазировать пока строит здание конструкции, тем шире поле эксперимента. В то время как упорядоченное знание эпохи обретается в предустановленной гармонии с конструкцией произведения как здания и универсальность словарного знания находит себя в универсальности здания книги, авторы «низких» жанров ставят себя в сугубо творческую позицию и обязаны разрешать противоречие между заведомой конструкцией и ее более произвольным содержанием-заполнением, где, полагаясь на устои формы, то есть на неизбежную конструктивность целого, можно уже совершенно отпустить удила, предаваясь свободе фантазирования. Автор создания «низкого» жанра менее других знает, что делает и что в итоге получится. Все это эксперименты со смыслом, который еще только *будет*, все это эксперименты со стороны самого риторического сочинительства (см.: Гейлен, 1975, 270, об Й. Беере), и в этой широте экспериментального пространства — залог той особой барочной свободы творчества и фантазии, которая порой порождает в читателе иллюзию, будто барочный автор может все — может быть абсолютно непосредственным, вопреки всякой риторической кодификации и конструктивной неопределенности, может быть абсолютным реалистом или даже натуралистом в передаче совершенно конкретной действительности и т.д., — в духе того, что писали о Гриммельсхаузене, что писал Р.Алевин об Й. Беере или Д.С.Лихачев о протопопе Аввакуме: «Ценность чувства, непосредственности, внутренней, душевной жизни человека была провозглашена Аввакумом с исключительной страстностью» (Лихачев, 1970, 142; ср.: Лихачев, 1973, 209–210). Следует, впрочем, иметь в виду, что русский писатель на обочине европейского барокко, прикоснувшийся к нему со стороны особой традиции, в несравненно меньшей степени, чем писатель западный, ощущал свою зависимость от обязательных конструктивных форм целого, произведения-объема и произведения-книги.

Другое следствие проистекает из той же неопределенности книги-конструкции (произведения как объема и свода). Между книгой научной и книгой «беллетристической» (например, романом) мы не обнаружим различия, ставшего впоследствии привычным, — напротив, в книге научной и в романе открывается общность конструкции.

Однако так это и должно быть, коль скоро конструкция — это рамка и устроение смысловывявляющих процессов. Ведь конструктивность означает презумпцию осмысленности — своего рода гарантию того, что из целого (как сосуда и объема) действительно прольется смысл (пусть даже он толком неизвестен наперед и самому строителю целого). И научная книга тоже строится и издается как «рамочная композиция» (Бохатцова, 1976, 557), — говоря иначе, как конструкция, которая выставляет наружу, делает зримой свою функцию рамки (для смысла, выявляющегося *внутри* целого), а тем самым заявляет свои права на презумпцию осмысленности. Нет оснований подвергать сомнению научность подобной книги, беря это слово в кавычки, как поступает М. Бохатцова, — скорее, можно было бы говорить о научности любой барочной книги, коль скоро она зиждется на определенном осмыслении знания (как «история» — см. ниже) и если она к тому же опирается на свое знание того, какой вообще должна быть книга.

А такое знание было, и в нем можно видеть замечательное порождение морально-риторической системы в целом, когда она обобщает самое себя. Можно описывать книгу вообще (то есть книгу правильную, какой она должна быть), и это будет идея книги, а в то же время описание приемов построения формы целого как рамки, описание способов «упаковки» смысла и т.д. — с самыми разными сугубо практическими целями и высокоидейными установками. Так и поступает Ян Амос Коменский: «Frontospcio libri ponitur titulus, libri summam indicans; sequitur libri dedicatio ad aliquem patronum, dehinc praefatio ad lectorem, argumentum plenius edisserens librique usum scitum edocens. Tum addi solent elogia, in auctoris et libri laudem ab amicis scripta. Demum sequitur ipsa libri medulla, tractatus nempe, in capita et segmenta divisus, tandem clausula cum indice contentorum aut etiam errorum».

(«В начале книги помещается титульный лист, указывающий общее содержание книги: за ним следует посвящение книги какому-либо покровителю, затем предисловие к читателю, где более полно излагается тема книги и изъясняется ее польза. После этого обычно помещаются элоги в похвалы автора и книги, написанные друзьями. Только тогда следует самая суть книги, то есть рассуждение, разделенное на главы и разделы, затем заключение — указатель содержания или также и опечаток»; цит. по: Бохатцова, 1973, 552–553).

Совершенно справедливо: и посвящения, и элоги, и указатели, — все это интегральная часть целого (там же, 560), и теперь, должно быть, вполне ясно, почему, все это элементы устроения целого *для* смысла, а также и выдаваемые наперед гарантии осмысленности: одновременно и нечто крайне существенное, и нечто поверхностно-внешнее, и, разумеется, гарантией осмысленности служит *сама* рамка, а, скажем, не содержательные и сколь угодно

обоснованные похвалы автору и его труду. Рамка — это знак и указание; «сама суть» окружена в книге-конструкции «индексами» (*titulus... indicans; index contentorum*).

Уже упоминался роман Цезена «Ассенат». В нем рассказывается история библейского Иосифа. Однако уже можно было заметить, какова тут (правильнее было бы сказать — не в романе, а в книге) пропорция между повествовательной частью (*«ipsa libri medulla»*) и комментарием к ней. Стоит еще принять во внимание, что в повествовательной части произведения Цезен настраивает себя на необычную простоту слога, в том числе и простоту синтаксиса, — свойство, которое для мыслящих периодами барочных писателей совсем не очевидно и редко: «Когда Иосиф прибыл в Мемфис, он прямо отправился к королю. Сначала он рассказал ему обо всех своих распоряжениях. Потом он сделал некоторые предложения о том, что надо делать запасы зерна в тучные годы, какие уже начались. Он теперь уже по большей части осмотрел дельту, или Нижний Египет. Этот угол делился на три главные части», — и т.д. (Цезен, 1967, 217). Или: «Тем временем прибыл король. Он застал влюбленную чету врасплох. Он неожиданно вошел в комнату. Немедленно установилась полнейшая тишина. Иосиф тут же устремился навстречу королю, дабы поцеловать его царственную руку. Тогда шутка обернулась серьезным делом, любовные затеи — в государственные дела. Вице-король рассказал о том, как протекала его поездка. Он объявил о своих распоряжениях. Король одобрил их все без исключения. Все распоряжения Иосифа понравились ему несказанно», — и т.д. (там же, 229).

Такой осознанно применяемый аналитический стиль не лишен даже некоторого примитивизма и, забегая намного вперед, скажем, что, возможно, напечтает стиль каких-нибудь учебников по истории для школьников младших классов. Разумеется, и такой стиль предусмотрен риторикой — это *oratio perpetua* (Лаусберг, 1987, 146). Стремясь доанализировать происходящее до простейших действий и обстоятельств, Цезен не останавливается даже перед дублированием (по сути дела) сообщений: «Он застал влюбленную чету врасплох. Он неожиданно вошел в комнату», — вместо того, чтобы, например, сказать: «Неожиданно войдя в комнату, он застал влюбленную чету врасплох». Видимо, установление такого рода причинной связи казалось Цезену, автору, изошренному в рефлексии о писательском ремесле, шитым белыми нитками, и его действительно влекло в сторону исторически еще весьма отдаленной перспективы. Однако вполне понятно, что для барочного автора подобный аналитический и предельно «популярный» слог требовал своего уравновешивания целой грудой комментариев и в своей оголенной прозаичности мог существовать лишь в одном разделе сложносоставного целого.

Что же мы видим в указателе к этому роману? Во-первых, то, что все повествовательные его элементы как бы уравнены в правах со всякими прочими сведениями. История самого Иосифа учитывается и систематизируется на отведенных ему в указателе полутора страницах; ссылки производятся и на повествовательную часть, и на примечания, так что последовательность истории Иосифа тем более разрывается на отдельные эпизоды и моменты. При просмотре указателя можно увидеть, что его материи относятся к истории Древнего Египта, древности в целом (это «египетский музей»: Эйхендорф, 1976, 215): «Нимрод, отец Нина, почему он прозывался Вахом, или, правильнее, Варкхом. Нит, или Нейт, у египтян то же, что Паллада, или Минерва. Никокрис значит Минерва-Победительница. Нубия, страна близ Нила. Омфис, эпитет Вакха, что он означает. Омфт, египетский божок. Он, город в Египте [...] Опобальзам, что это такое. Ор, или Гор, египетский идол [...] почему его называли Гарпократом. Осирис, египетский идол [...] Оссар, трава, какая от нее польза»... Однако предметы, затронутые в произведении, значительно шире древней истории. Читатель может узнать здесь, что такое мадригал и какова этимология слова «май», причем не только в немецком изложении, но и в латинской цитате из Макробия (тут же дается и этимология слова «январь», о чем в указателе не упомянуто). Цезен объясняет, что такое стихотворный размер «дактиль», связывая это понятие со значением греческих слов — «финик» и «палец» — и являя при этом замечательный пример барочной экзегезы: Цезен в своей поэтике именует «дактиль» пальмовым, или финиковым, размером («Немецкий Геликон», 1640; 1641; 1649), или способом стихосложения, приходит он к этому, однако, вовсе не путем простого толкования слова «дактиль» (ср.: Инген, 1984, 508), но через осмысление символики финиковой пальмы: «Чудом является то, что это дерево со столь тоненькими и короткими корнями, столь тонкое у самой земли, может нести огромный вес своей вершины (буквально “головы”, “чела”. — А. М.) со столь изобильными ветвями и плодами, и при этом не падает от ветра. Это дало повод к ложному мнению египтян, будто оно питается воздухом. Мы же, со своей стороны, можем воспользоваться таким пальмовым и финиковым деревом для того, чтобы придать его, в качестве символа (Sinbild) людям некрепкого телосложения, однако мудрым и дельным [...]. И способу стихосложения вполне пристало такое наименование, потому что он, — подобно тому как пальмовое или финиковое дерево — все прочие деревья, — превосходит все прочие способы стихосложения, ибо он и самый трудный для исполнения, а, будучи хорошо исполнен, обыкновенно бывает и самым изящным, и самым превосходным» (Цезен, 1967, 491, 492).

Входящий в примечания к роману «Ассенат» экскурс о финиковой пальме демонстрирует типичную для всей барочной культуры

роль образа-смысла, особым способом оформляемого, который в полной мере обладает доказательной и объяснительной силой, — с разных сторон достижим для читателя: он доступен тому, кто читает повествовательную, основную часть романа, заглядывая в примечания, тому, кто читает или листает сами примечания, тому, кто обращается к примечаниям, разбираясь в указателе. Указатель выступает как самый настоящий регулятор того типа чтения, какое разумеется барочным произведением-сводом. Неотъемлемая часть книги там, где он есть, указатель относится к пространству, внутри которого выявляются смыслы произведения, а в то же время он принадлежит к экзегетическому ореолу произведения, который простирается в нескончаемость и теряется в ней (как об этом уже говорилось).

«Ассенат» Цезена — произведение довольно скромных размеров, притом чрезвычайно продуманно организованное как целое, как книга-объем. Чисто количественно, по числу затрагиваемых, излагаемых и комментируемых в нем сведений, роман Цезена, однако, безмерно уступает наиболее выдающимся образцам энциклопедического романа XVII века. Из этих последних «Арминий» (1689–1690) Лознштейна с его колоссальным объемом поистине мог служить энциклопедическим пособием, и его указатель охватывает огромное множество научных и чисто практических сведений (о Лознштейне см.: Валантен, 1985; Вихерт, 1987; Вихерт, 1991).

Два аспекта в их специфичности для культуры барокко встают сейчас перед нами. Первый — это тот алфавитный порядок, который задается указателем и который идет поперек иначе организованной последовательности текста. Нет сомнения в том, что такой алфавит выявляет иной принцип организации частей, присутствующий в произведении скрыто. Не в том смысле, чтобы эти части можно было бы действительно расположить в ином порядке — так, как в указателе; есть множество доводов в пользу того, чтобы целое строилось в некоторой смысловой последовательности, и было бы нелепо, если бы Цезен расположил разные части своего романа в порядке, данном в указателе. Однако внутри произведения, и из сказанного выше это уже ясно, заключены силы, которые действуют по вертикали и обособляют составляющие его смысловые элементы. Что это действительно так, показывают некоторые пограничные жанры — такие, где эти вертикально и горизонтально действующие силы примерно равны: Симеон Полоцкий, создавая на русской почве свой позднебарочный «Вертоград многоцветный» (1676–1680), заменил тот порядок расположения стихотворений, который был принят им в автографе, порядок тематический, порядком алфавитным. Исследователь считает такую перестройку целого «уничтожением большого художественного контекста» (Сазонова, 1982, 209), в создании которого Симеон Полоцкий «основывался не

на формальной, а на смысловой структуре сборника» (там же, 210). При алфавитной композиции «на первый план выдвигалась самостоятельность (а вместе с тем и самоценность) каждого отдельно воспринимаемого стихотворения» (там же, 208). «Стихи, бытовавшие ранее в идейно-значительном контексте, предстают в новом варианте “Вертограда” как поэтическая россыпь» (Сазонова, 1991, 217, — ср. наш термин «расклад разного»).

Между тем каждое из двух возможных упорядочиваний стихотворений «Вертограда» есть, несомненно, упорядочивание смысловое, построенное на том осознании самостоятельности и зависимости каждого из стихотворений, какое лежит в основе каждой из редакций, нам же доступное лишь по некоторым внешним показателям. Возможно, что в глазах автора тематическое расположение текстов давало перевес одной из возможностей смысловоявления и стирало многообразие возможных связей между стихотворениями: «Все в поэтическом своде “Вертограда” соотносится с целым, основанном на вертикальном мировосприятии» (Сазонова, 1991, 216). Ведь отдельные части такого целого было бы вполне в духе той эпохи мыслить себе как зеркала, в которых могут отражаться остальные его части: внутри целого лежат самые разные принципы упорядочивания частей, реализуемые в чтении произведения, и внутри алфавитного порядка потенциально заключен и тот самый порядок, какой предусматривался первоначальным автографом «Вертограда». Разумеется, любой из выбранных для издания (для списывания) принципов расположения частей такого создания, как «Вертоград», настоятельно требовал своего дополнения в виде указателя, и И. П. Еремин выражал естественное пожелание, чтобы эта книга — целый «стихотворный музей» — получила когда-нибудь свой путеводитель или каталог (Еремин, 1966, 211). Если же когда-нибудь будет опубликован полный автограф сочинения Симеона Полоцкого, к нему, несомненно, будет приложен и алфавитный указатель стихотворений — это будет сделано в соответствии с требованиями, предъявляемыми к научным изданиям текстов, однако будет соответствовать и внутренней потребности самого целого.

Надо отметить, что алфавитное расположение текстов (см.: Шмидт-Биггеман, 1983, 64–65; Панченко, Смирнов, 1971, 48; Матхаузерова, 1976, 77–78; Сазонова, 1982, 231; Сазонова, 1987, 95–97; Сазонова, 1991, 210–221) — это отнюдь не специфика именно эпохи барокко. Оно принадлежит традиции, зато можно считать, что такое расположение скрыто заложено в очень и очень многих сочинениях того времени — на деле же реализовано в не столь уж многих. «Вертикальность» частей целого все еще тесно связывает барочные создания с давней традицией, поскольку алфавитное расположение текстов в некоторых, риторически определяемых культурах, есть не исключение, а правило: так, в алфавитном порядке

(по начальной букве) располагаются тексты в восточных поэтических диванах.

Несмотря на кажущуюся стремительность своего развития или, правильнее сказать, своего отлета от общего культурного ствола, литература Запада, пока существует возможность алфавитного расположения или упорядочивания создаваемых в ней произведений, все еще не оторвалась окончательно от Востока и все еще пребывает во внутренней взаимосвязи с ним. Складывание последовательности из частей, в большой степени самостоятельных и замыкающихся в себе, — это принадлежность литератур Востока: «Сущность бейта в газели диалектически противоречива: с одной стороны, бейт стремится к автономности, к афористической замкнутости, к закругленности и завершенности формы; с другой стороны, бейты, составляющие газель, связаны между собой не только единой, пронизывающей всю газель рифмой, но и тончайшими смысловыми переходами, ассоциативными “зацепками” отдельных слов и образов и, что наиболее важно, иногда трудноуловимым, но, несомненно, существующим смысловым единством» (Иванов, 1977, 29; цит. по: Рейснер, 1989, 200).

Однако способность частей соотножаться, — что получило соответствие в монадологии Лейбница, а век спустя после Лейбница, отчасти под его влиянием, было заново осмыслено Гёте, — это замечательное свойство частей целого произведения, открытое и освоенное в эпоху барокко, организация произведения, при которой части соотножаются и благодаря этому как бы многократно наличествуют в некотором целом, ничуть не «хуже» той организации, которая предписывает строгое последование частей и позволяет им связываться лишь посредством памяти, воспоминания. То последовательное чтение книги «от и до», которое вытеснило систему соотножающихся частей, возникло в совершенно новых культурных условиях, когда и теоретически (в Англии в XVIII веке) было произведено разделение искусств на временные (такие, как музыка) и пространственные (такие, как живопись), что эпохе барокко глубоко чуждо.

Впрочем, алфавитный порядок, который идет поперек возможной последовательности логически систематизированных частей, в некотором отношении вообще не есть порядок; он, во всяком случае, требует еще и некоторого дополнения по смыслу (как это видно на примере Симеона Полоцкого). Кроме того, такого рода порядок, безусловно, «неорганичен», поскольку не закрепляет раз и навсегда данную связь частей (как в значительно позже освоенном «организме» и идее «органики»), — и в этом отношении тоже вовсе не является порядком. Настоящим же порядком было бы, как можно думать, достаточно большое множество таких прочтений целого, какие не ограничивались бы чтением текста от начала до конца, но сверх того приводили бы его части во все новые и новые соотно-

шения — из тех, что составляют «нескончаемость» их взаимоотражений; с такой книгой необходимо долгое время сживать, общаться, сосуществовать. «Арминий» Лознштейна и подобные ему огромные романы, безусловно, требуют для своего прочтения неизмеримо большого времени, однако чтения «по порядку» тут недостаточно, а с иной стороны оно и довольно бессмысленно. Зато в этом романе существует продуманная система соответствий разделов, которые проецируются друг на друга, создавая систему соотражения (см. ее исследование: Шарота, 1970, 427–435). В «Арамене» герцога Антона Ульриха, писал восхищенный его творчеством К. Томазиус, «история Ветхого Завета времен трех патриархов — Авраама, Исаака и Иосифа — совершавшаяся среди язычников, изложена, наряду с обычаями древних народов, столь изящно [...], что невозможно не перечитывать ее, дабы насладиться до конца, неоднократно, познавая при этом течение мира — словно бы в зеркале и без огорчений» (Томазиус, 1688, 46). Между тем расчет показывает, что для того, чтобы хотя бы один раз прочитать другой роман герцога — «Римскую Октавию», — «неутомимый читатель должен читать его шесть недель по двенадцать часов в день, а при чтении “Геркулиска” А.Х.Буххольца, книги, составляющей по объему одну пятую “Октавии”, ему не обойтись без картотеки и диаграмм, чтобы различать его 450 героев и иметь возможность следить за их судьбами» (Алевин, 1974, 117).

И тут мы переходим ко второму аспекту, который только вместе с первым — с поперечным, или вертикальным, алфавитным упорядочением целого — образует нечто специфичное для эпохи барокко. В глазах позднейших поколений энциклопедические (или, по старой терминологии, куртуазно-исторические — термин Г. Мюллера, 1929, — а по еще более старой, куртуазно-галантные) романы барокко — это сошедшие с ума, обезумевшие энциклопедии (Эйхендорф, 1976, 616). Тут получается, что алфавитный, принятый в справочниках порядок был бы для таких романов, собственно, единственно разумным. Но что же свело эти романы с ума? Пожалуй, забота о том, чтобы в состав книги, понятой как мир, вошло все, а при этом необходимость совместить все это с демонстрацией некоторого символического единства мира-книги в скорее уже органическом смысле. Иными словами, речь идет об уже названном противоборстве вертикального нелинейного и горизонтально-последовательного линейного принципов мышления целого, о противоборстве, которое должно привести к какому-то единому решению и которое приводит к тому, что это целое, в котором части и смысловые единства взаимоотражаются порой даже и весьма произвольным способом, выстраивается как своего рода замкнутый круг, внутри, в рамках которого знаменательным образом разрешаются все конфликты и любые диссонансы и неясности действительности.

Очень поучительна переписка, которую — незадолго до смерти обоих адресатов — ведут между собою Лейбниц и герцог Антон Ульрих.

Антон Ульрих — Лейбницу, 26 октября 1712 года: «Повсюду все выглядит как-то не так. В “Октавии” мне не описать этого во всей странности».

Он же, 10 марта 1713 года: «Что касается Конфуция, то я поместил его в “Октавию”, поскольку он помогает множить конфузию (confusionem). С этой работой у меня дело обстоит так, как если бы дух автора “Амадиса” вселился в меня и “Октавии” вместо шести частей предстояло бы обрести двадцать с лишним, потому что я все тружусь и тружусь и не могу добраться до конца. Самая большая странность этого труда будет заключаться в том, что автор его — восьмидесятилетний куртизан, которому давно бы пора позабыть, как пишут любовные истории».

Лейбниц — герцогу Антону Ульриху: «Мне бы и хотелось пожелать роману наших времен, чтобы развязка его была получше, но, наверное, конец еще не пришел. И подобно тому, как Ваше Сиятельство еще не завершили свою “Октавию”, так и Господь Бог может еще придумать к своему роману несколько томов, которые под конец станут получше. Ведь и без того все запутывать, а затем неожиданно развязывать — это одно из лучших умений сочинителя романов (Roman-Macher). И ничто не вторит нашему Господу лучше (ahmt...nach), чем изобретатель (Erfinder) прекрасного романа».

Лейбниц — герцогу Антону Ульриху, 21 марта 1714 года: «Осталось бы пожелать, чтобы Вы и для “Арамены”, и для “Октавии” (paucis locis exceptis) /исключая немногие места/ составили бы ключ, однако лишь по секрету и pro confidentioribus» (Кимпель, Видеман, 1970, 67–68).

При чтении этих отрывков из переписки романиста и философа легко убедиться в том, что *ключ* к роману подразумевает не только и не столько ту зашифрованность первого плана, более поверхностного, о котором мы уже упоминали и который так тяжело отозвался на посмертной судьбе рукописной части романа герцога Антона Ульриха, сколько зашифрованность завершенной, полной и целостной гармонии всей книги-свода, доросшей до книги-мира, гармонии, которая должна быть прояснена в своих основаниях и сделана доступной прочтению — расшифрованию. И все находящееся на первом плане, даже все актуально-анекдотическое из самой новейшей истории правящих династий (анекдот в прежнем значении слова, помнящем о его «внутренней форме»), тоже с полным правом входит в универсальный круг максимального по своему материалу — в роман — по горячим следам, с глубокой и основательной убежденностью в том, что совершающиеся в мире события всегда сходны друг с другом, что существует та «similitudo temporum»,

«подобие времен», или эпох, о чем рассуждал выдающийся, оказавший самое существенное влияние на весь XVII век мыслитель Юстус Липсиус (1547–1606; см.: Эстрейх, 1975; Брейер, 1979). Писатель или философ мыслят *типологически*, а это для всей эпохи вполне традиционно (см.: Оли, 1983; Оли, 1988, а также все материалы сборника «Типология», изданного Ф.Боном, и, с подробнейшим вхождением в язык традиции и его движение, Оли, 1990). Хорошо известная библейская типология, рассматривавшая ветхозаветные события как прообразы событий новозаветных, а всю спасительную историю — как исполнение всего предвосхищаемого в прообразах, в эпоху барокко получает универалистское расширение, как исторически, так и географически, и распространяется на всю мировую историю; для отточенного на типологических сопоставлениях мышления создателя универсального романа-книги как книги-мира все новые события оказываются типологически подобными совершавшимся давно и известным из истории, новое *складывается* с древним — «складывание», которое следует понимать весьма буквально (что впоследствии становится совершенно невоспроизводимо и немислимо) и которое позволяло авторам барочных исторических романов с неподражаемой суверенностью *вкладывать* одну эпоху в другую, совмещать их и таким путем воссоздавать реальную пространственно-временную (в большей степени — пространственную!) широту истории, какой мыслилась она ими. «Юстус Липсиус описывал своим современникам эпоху римских императоров, а подразумевал свое время» (Брейер, 1979, 20), — такую возможность «подразумевания» ни в коем случае не следует истолковывать односторонне моралистически, в духе психологизма середины XIX века, и подобное «подразумевание», скорее, может быть названо историко-онтологическим, оно осуществляется в пределах типологически-аналогического мышления и выработанного им постижения *истории* (которое, соответственно, шире и истории как последовательности событий, шире и истории как историографии).

По письмам, какими обменивались герцог Брауншвейгский и Лейбниц, можно судить и о том, насколько поэт — творец энциклопедического романа (книги-мира) — черпает свое вдохновение в романе, творимом Богом. Он творит следом за Богом, первым делом принимая во внимание (к *сведению* своему как *историка*) все те странности, что творятся в современном мире, — они, эти странности, суть составные той великой конфузии, которая должна и которой предстоит разрешиться в столь же великую окончательную гармонию всего. Эта конфузия, или путаница, пока она только путаница, мешает прочитывать гармонию целого, зато в свете целого выступает как бескрайне раскинувшийся материал преобразования, как тот самый *расклад разного*, который образует книгу-свод.

По письмам герцога Антона Ульриха и Лейбница мы можем заключать также и о том, что, как писатель, герцог в сущности выступает как третий достойный сочлен того незамеченного современниками и основанного на глубоком родстве духовных оснований союза, который, согласно давнему уже тезису Х.Х.Эггебрехта, объединял Лейбница и Баха: «Мыслительную форму Баха можно [...] назвать соединением двух способов мышления, а именно математического и органического, причем таким, что средствами математического достигается органическое, рациональными — иррациональное, механически-конструктивными — живое [...]. Музыка Баха и лейбницева система при всех своих различиях имеют то общее, что выступают на одной и той же исторической ступени как наивысшие воплощения родственного мышления», в то время как система Вольфа, современника Баха в еще более точном хронологическом смысле, делает крен в сторону односторонне-механического и рационального (Эггебрехт, 1951, 436, 437–438, 441–442). Когда А.Ф.Лосев замечательно писал (в отзыве на статью М.М.Гамаюнова), что число для Баха — «это жизненно-трепещущая структура самой действительности» и что «только в такого рода диалектике» могла «совместиться виртуозность рационализма и сверхрационалистическая патетика Баха» и присущая ему «роскошь патетического рационализма» (цит. по: Гамаюнов, 1985, 82), то он характеризовал именно лейбницево отношение Бога и мира, пронизанного числом и возводимого «бесконечно могучим и мудрым» «высшим интеллектом», Богом, «к порядку и гармонии», — впрочем, «насколько то возможно» (Лейбниц, цит. по: Эггебрехт, 1951, 439; см. также: Гамаюнов, 1991; Георгиадес, 1985, 86–89).

Творя вслед за Богом, Лейбниц, Бах, герцог Антон Ульрих создают свои барочно-универсалистские миры — они основаны на «тайной поэтике» числа, дают простор как конфузии, так и патетике реального и обращают все, насколько то в их силах, в образ порядка и гармонии.

Поскольку эпоха барокко не могла не осмыслять создание искусства как особого рода «целое», и тем более, что универсалистские притязания эпохи вынуждают ее сопоставлять книгу с миром, подобно тому, как мир — с книгой, поскольку, далее, этой эпохе оставались всегда близки и памятны замечания Аристотеля о целом и о трагедии: о том, что трагедия — это целое известной величины, что она воспроизводит законченное и целое действие и что целое (ὅλον) имеет начало, середину и конец («Поэтика», гл. 7), то к этому времени сложилось так, что выработанные теорией представления о трех единствах обеспечивали целостность трагедии и выступали гарантиями ее целостности. Сочиняя даже универсалистски-энциклопедический роман, помнили о таких единствах трагедии, — это и понятно, коль скоро они пролагали линию к неиз-

бежному пока авторитету Аристотеля и его общим и принципиальным указаниям, лишенным какой-либо патетики, даже простой подчеркнутости, и, скорее, формальным. От Аристотеля же мысль приходит к заново постигаемому целому — в пределе уже лейбницевско-универсалистского плана, к такому целому, куда должно так или иначе вписаться и все поразительное изобилие мира, весь его чудовищный по охвату материал, со всеми его странностями, курьезами, уродствами, со всем тем любопытным, что заключает в себе мир, оттесняющий гармонию и порядок и, возможно, все же не противоречащий им окончательно.

Обеспечивая целостность романа, переносили на него классические единства времени и действия, разумным образом допуская их многократную мультипликацию: вместо одного действия в одном месте и на ограниченном отрезке времени в одни сутки перед нами множество контрапунктически сочетаемых действий, происходящих на множестве площадок и — все же в ограниченное время. Вместо одного дня действие романа продолжается один год или несколько лет — мадам Скюдери рекомендовала один год; к ее рекомендациям прислушивались, и действие гигантского романа «Геркулиск и Геркуладисла» (1676) Буххольца продолжается, не слишком нарушая такое требование, с февраля 248 по конец 249 года; вместо нескольких действующих лиц в названном романе основному тексту, словно в драме, предпослан их список, который занимает четыре очень мелко напечатанные страницы в четвертую долю листа. В «Арамене» герцога Антона Ульриха прослеживается судьба 27 любовных пар, в его же «Римской Октавии» — судьба 24 пар при объеме романа, превышающем 7000 страниц ин-кварто (Мейд, 1974, 51; Хаслингер, 1970); предыстории занимают большую часть романа, иногда более половины («Мир романа — в основном мир его предысторий», Луговски, 1934, 12).

Итак, в романе царит «конфузия», которая должна быть разрешена в счастливом завершении, — финал предвосхищает еще не наступившую развязку романа самого мира. Как писал о романах герцога Антона Ульриха А. Хаслингер, «поэт-рассказчик постепенно, шаг за шагом, приоткрывает свой вымышленный мир, который в своей заключительной зримой концепции порядка постигается как зеркальное отображение божественного Провидения». Притом приоткрытие мира — и для читателей, и для действующих лиц — совершается так, что в этом же процессе шаг за шагом разворачиваются и обман, и заблуждение; «параллельно процессу приоткрывания вымышленного мира в его целокупности протекает predetermined судьбой жизненный путь отдельного вымышленного персонажа, столь же темный и непроглядный, как и лабиринт окружающего мира, которому беспомощно противостоит персонаж. Ткань сопряжений, поначалу казавшаяся бессвязной и бессмысленной

(структура поверхности), в конце раскрывается во всем своем блеске как полное смысла отображение божественного порядка (глубинная структура)» (Хаслингер, 1970, 31, 33–34, 36).

Произведение, во-первых, знаменует, как целое, мир. *Все* — завершенность и гармоничность мироздания (Хаслингер, 1970, Кафитц, 1970). Во-вторых, произведение, которое именно в качестве некоего целого мыслится прежде всего как смысловой объем (об этом выше), должно вобрать в себя известную сумму морально-риторического знания, включающего в себя и любые научные сведения, и античную мифологию, философские положения и т.д. Все это может входить в произведение, причем сведения самого различного рода, разной степени важности, общности включаются в него на равных правах — так, как отдельные статьи в энциклопедию, только что в пределах поэтического произведения, романа, все эти «позиции» выступают как темы морально-риторического истолкования, осмысления. Так, Хаслингер подробно разбирает диалогическую сцену в романе Лознштейна, которая стоит под знаком следующего тезиса: черепная коробка живого бизона не может быть пробита стрелой, — причем Хаслингер показывает, что в этом тезисе следует видеть не абсурд, но «биологический тезис, который имеет экзистенциальное значение для охотящегося государя», — писатель искусно встраивает диалог в действие (Хаслингер, 1970, 159–160). Разумеется, в тексте романа Лознштейна это одна из многих тысяч тем.

Философ Кристиан Томазиус в своей блестящей и увлеченной рецензии «Арминия» Лознштейна (1689) писал, восторгаясь романом герцога Антона Ульриха: «Когда я читаю подобные книги, мне представляется, что вновь вошли в моду древние времена греков, когда философия (*Welt-Weisheit*) запрятывалась поэтами в приятные мифы (*Fabeln*)» (Томазиус, 1706, 658–659). «Арминий» же, вызывавший не меньший восторг философа, представлялся ему «произведением несколько странным и неправильным», он не подходил ни под один из четырех устанавливаемых им классов романов (там же, 664), — сравним современную констатацию «явной диспропорции между наглядным описанием действия и теоретической рефлексией» (Хаслингер, 1970, 153), что точно так же нельзя понимать как негативную оценку произведения. К.Томазиус так разъяснял специфику этого романа: «Одним словом, господин фон Лознштейн преподносит нам в своей книге исключительно ученые, проницательные и добродетельные предметы (*Sachen*), лишь чуть-чуть прикрывая их приятной инвенцией [...]. Могу сказать, что не знаю другой такой книги на свете, в которой было бы собрано столько учености, сколько в “[Арминии и] Туснельде”, и что я не читал романа, который требовал бы такого обдумывания (*nachsinnen*), как он» (Томазиус, 1706, 667). «Арминий» сопоставляется с такими учеными

сводами, как «Symbola Christiano-Politica» («Христианско-политические символы») Диего де Сааведра Фахардо или 15-томная «Bibliotheca Sapientiae antiquorum» Франсуа де Ля Мот Лё Вайе — созданиями XVII столетия: «Все мудрое и политичное, что запечатали в своих сочинениях Сааведра и де ля Мот, Лознштейн искусным образом включил в своего “Арминия”» (там же, 680), — он черпал, однако, из первоисточников.

За год до этого столь благосклонный к романному творчеству и романному энциклопедизму журнал «Томазия» доказывал преимущество романов⁶ (хотя они все равно «всего лишь любовные истории», Томазиус, 1688, 24) перед учеными трудами, ссылаясь на горацянские общие места, loci, риторической культуры: высшей похвалы заслуживают те, кто приносит пользу и развлекает, кто примешивает к сладкому полезное (там же, 40); помимо того, автор берется доказать, что «легче написать нечто истинное, нежели поэтически создать (dichten) нечто подобное истине» (там же, 43–44). Особенно хвалит он «пространные опусы» (die weitläufigen Wercke), в которых «истинные истории [...] нашпигованы (ausgespickt) приятными инвенциями (Erfindungen)» и куда «введены политические, моральные и иные философские и богословские дискурсы» (там же, 45).

Итак, энциклопедическое создание барокко репрезентирует мир в его завершенности и целокупности, в энциклопедической полноте его тем. Как произведение своими внутренними вертикальными тяготениями создает внутри себя нечто подобное предполагаемому алфавитному порядку тем, так и мир в его энциклопедической полноте разделяется на словарные статьи (в их безбрежном множестве). Знание барочной эпохи — это знание *истории* в том специфическом постижении этого слова, которое предполагает разложенные на темы, собранные вместе и расклассифицированные сведения. Так понятая история отсылает к каталогу, лексикону и тезаурусу. Такое расчлененное, разрозненное или распавшееся знание, в свою очередь, требует своего «упаковывания» в такой *объем*, который зримо репрезентировал бы собою Всё, и французский гуманист Жан Боден (1530–1596) описывает «Пантотеку» — «сделанное из масляного дерева или другого вечного материала квадратное в основании, шести футов, хранилище изображений всех вещей на свете, содержащее в себе всю полноту мира: все его сокровища и орудия» («Panthotheca quadrata sex pedum, divisio cujusque pedes in sex Apothecas quadratas, numerum ex quadrati XXXVI in se ducto conficiebat capsulas mille ducentas nonaginta sex [...] ex olea, id est, ex incorruptibili prope materia fabricari jusserat, ut mundi universitate/m/, ejusque su-pellectilem et omne instrumentum continerat»; Морхоф, 1688, 159–160; Видеман, 1967). В конце же этой эпохи венецианец М. В. Коронелли (умер в 1718 году) задумывает абсолютно полную энциклопедию всех знаний (Biblioteca universale sacro-profana ossia gran Dizionario), которая

оказалась неосуществимым замыслом и была доведена лишь до начала буквы «с» (Вахлер, 1833, 8).

Барочное поэтическое произведение, произведение-свод, строящее себя как смысловой объем, который включает в себе известную последовательность и одновременно множество алфавитно упорядочиваемых материй, в точности соответствует тому, как мыслит эта эпоха знание: как стремящийся к зримой реализации объем, заключающий в себе Всё. Всё — это прежде всего совокупность всего по отдельности. И точно так же, как внутри барочного произведения возникает напряжение между полнотой обособленных материй или статей и последовательностью текста и возможного сюжета, такое же напряжение или даже известное противоречие проявляется в самом мышлении истории, которая не есть только *свод сведений*, но и последовательность исторических событий. Как бы ни переосмысливать *саму историю* (в смысле движения событий) в сумму и свод обособленных дат (по типу «естественной истории»), в *слове* «история» постоянно колеблются, сходясь и расходясь, сближаясь и отдаляясь, два его основных смысла, какие сложились, как обобщенные, к этому времени: история как последовательность событий; история как свод сведений (см. об «истории»: Крук, 1934; Хагер, 1974; Шольц, 1974; Зейферт, 1977). Один смысл невозможно представить обособленно от другого.

А вот случай, где оба эти смысла совпадают до почти полной неразличимости и все же не до самого конца! Гриммельсхаузен пишет: «Несравненная „Аркадия“, по которой я намеревался обучиться красноречию, была первым образцом, увлекшим меня от настоящих историй (Historien) к книгам любви и от подлинных историй (Geschichten) к героическим поэмам» (Гриммельсхаузен, 1988, 348). Конечно, «Historie» и «Geschichte» здесь синонимичны, однако первое слово — более общее, и оно делает акцент на *gestae* и рассказ о них, между тем как второе разумеет здесь последовательность (исторически совершавшихся) событий, а первое — все же сам тип знания, — такого, какое «вынуждено» включить в себя и знание «историческое», то есть то, которое спустя век и более будет осознано как «собственно» историческое знание (об органическом развитии и «прогессе»), которое подчинит себе тогда, под знаменем развития, и естественную историю (как, быть может, последнюю держательницу «каталожного» знания), радикально ее переосмыслив.

«Истории» барочной эпохи, истории, стремящейся к своей полноте, соответствует знание полигистора. Ученый поэт той эпохи — это тоже полигистор, хотя бы в тенденции и идеале. Он, такой поэт-полигистор, находится в гармонии с общим сознанием и осмыслением истории, знания, науки. На рубеже этой эпохи впервые появляются термины — «универсальный матесис» («*mathesis universalis*» —

Адриан Роман, 1597), «универсальная наука» («scientia universalis» — Л. Фьёравенти, 1603), входящие в общее употребление после Кирхера и Лейбница (см.: Шмидт-Биггеман, 1983, XIII, см. там же, 73, о переосмыслении «ordo» и «methodus»: первое получает у Цабареллы, 1606, прежние функции «метода» — функции диспозиции материала, а «метод» начинает обозначать процесс *modus procedendi*; 73); Кристоф Милеус, родом из швейцарского кантона Ваад, в середине XVII века первым дает очерк «универсальной истории» (*historia universalis* — «De scribendi universitatis rerum historia», 1651) в новом значении (в прежнем, частном значении «универсальная история» была учением о четырех царствах, дисциплиной политической истории; Шмидт-Биггеман, 1983, 23, 25). Новое понимание «истории» основывалось на «гомогенизации знания» (там же, 31), как раз и обретающем свою универсальность в этой взаимосвязи: на почве такой новой, совокупной, универсальной науки возникает и *historia litteraria*, то есть история открытий истин во всех отраслях знаний, излагаемая в «естественном хронологическом порядке от Адама — через Гомера, Сократа и Христа — до Эразма и Агриколы», — наука эта, просуществовавшая два столетия, послужила основой для позднейшей истории науки как особой дисциплины (там же, 28–29) и, в частности, путем долгих переосмыслений привела к созданию современной истории литературы.

Внутренние проблемы новой универсальной науки находятся в самом тесном родстве с проблемами барочной поэзии. Впервые изданная в Базеле в 1565 году энциклопедия врача Теодора Цвингера (ученика Петра Рамуса) «Театр человеческой жизни» (*Theatrum vitae humanae*) следовала в расположении (колоссального по объему) материала принципам рамистской топики: все дисциплины, имеющие отношение к «человеческим вещам» (исключались теология и физика с метафизикой), систематизировались с помощью логического древа, занявшего четыре страницы. «Аморфная история, — пишет В. Шмидт-Биггеман, — была почленена согласно общим местам, *loci communes*, человеческих дел, согласно различным принципам причинности, по критериям психологическим и предметным, — тем самым была достигнута полная тонкая дифференциация всех областей человеческого знания, имеющих возможное практическое применение, с дефинициями и подразделениями». Между тем объем «Театра» превысил пять тысяч страниц, и тогда обнаружилось, что материал «истории», связанный порядком логического органа, не поступал в распоряжение читателя: «Ибо масса примеров (*exempla*), топосов (*topoi*) и общих мест (*loci communes*) выходила за пределы возможностей человеческой памяти». Поэтому в издании 1631 года весь материал «Театра» получил новое, а именно алфавитное расположение, которое было признано наиболее вразумительным, — сложилось то, что в одном из текстов выразительно названо «Уни-

версальным Полианфеем» — «Многоцветником», заменившим прежний «Амфитеатр Универсума», в котором все дисциплины обретаются в своем логическом порядке; есть «порядок самих материй», и есть «порядок алфавитный», по замечанию Лейбница («Zwingerus ordinem materiae dederat, Beyerlingius in alphabeticum transformavit»; Шмидт-Биггеман, 1983, 59, 64–65).

Однако можно даже сказать, что проблемы поэзии и проблемы науки были в ту эпоху не просто близкородственными, но и тождественными — в той мере, в какой они постигаются морально-риторически. Недаром, как мы видели, «Арминий» Лоэнштейна естественно встает в ряд полигисторических изданий отнюдь не беллетристического плана, да еще с преимуществами перед ними в глазах благоволящего современника. В эпоху барокко происходит сближение, или как бы уравнивание:

1) различных наук — понимаемых в специфическом, весьма общем смысле как «история»;

2) наук и искусств: Декарту, как пишет Шмидт-Биггеман, «не приходилось заботиться о различии искусств и наук», потому что, «подобно Рамусу, он мог обращаться к гомогенной, однородной области предметов, только что метод Рамуса упорядочивал понятия и “места”, топосы, а картезианский метод связывал идеи» (Шмидт-Биггеман, 295);

3) поэтики и риторики как дисциплины (см.: Дик⁷, 1969; Фишер, 1968; Хильдебранд-Гюнтер, 1966), причем поэтика, которая и на деле «никогда не оставляла мать всяческого учения» (Дик, 1968, 28), по выражению М.Бергмана (1676), уподобляется теперь риторике по цели («убеждение») (см. также: Фишер, 1968, 22, 23, 83).

Все эти сближения, совершавшиеся как переосмысление глубоких оснований культуры, происходят как обобщение языка этой культуры. Переосмысление захватывает все поле этой культуры. Оно направлено на то, чтобы привести в полный и цельный вид как язык культуры, так и самые ее основания. Этот процесс не ломает язык культуры, а собирает все, что есть, все, что доступно ей, — ломка ее оснований совершилась, как мы знаем теперь, только на рубеже XVIII–XIX веков. Обобщение и собирание всего доступного культуре, всего наличного в ней совершается под знаком *морально-риторической системы знания*.

Такое обобщение и собирание само по себе видоизменяет и систему, по всей видимости, впервые придавая ей определенное единство, системность — такую последовательность и общность, какой не было у нее прежде. Через обобщение и собирание такая система приходит к себе — осознает, рефлектирует себя, однако благодаря этому оказывается перед своим близящимся крахом, для чего, как мы тоже узнаем теперь, оставалось лишь подспудно накопить достаточно внутренних, направленных против этой системы сил, — лишь

объединившись, они могли перевести и поэзию, и литературу в целом, и всю культуру на совершенно новые основания.

Эпоха барокко, хронологические рамки которой сами по себе трудно определимы, — такое их определение и есть не более чем второстепенное дело, — соответствует тем самым процессу обобщения или, точнее, процессу обобщений, совершающихся в культуре. Как становится видно только теперь, эпоха барокко — это последняя эпоха сохраняющегося в нетронутom виде традиционного языка культуры, уходящего в глубь тысячелетий. Отсюда и внутренняя, основанная на родстве, связь барокко с древностью, отсюда же и непрерывающаяся внутренняя связанность его с культурой Востока, так что, по словам Гёте, «только тот, кто любит Гафиза, знает, что пел Кальдерон». Барокко, в полном согласии с процессами обобщения, начинает постепенно даже расширять границы доступного культуре, выходя, например, и за пределы классической древности с ее текстами, с ее мифологией и всем литературным наследием; напротив, позднее, в пору установления постриторического литературного канона, число читаемых древних греческих и латинских текстов даже сокращается, и довольно решительно, так как очень многие тексты совсем выпадают из канона общепринятого и оцененного. Барокко с его любознательностью заглядывает и во все неизведанные уголки мира, воспринимая и осмысляя все обретенное здесь в духе той «истории», которой совершенно неведом позднейший принцип развития. Все вновь узнаваемое поступает в свод знаний не просто разрозненных, но утверждающих свою обособленную самостоятельность в качестве всякий раз нового экзегетического начала. Если «помещение цитаты в неожиданный контекст, ее новое звучание, игра чужим словом оказывается одним из наиболее изысканных риторических приемов» в эпоху барокко (Живов, Успенский, 1987, 69), а это безусловно так, то такая изысканность опирается при том на нечто аксиоматически-первоосновное для барокко — на потенциальную обособленность всякого смысла как исторического сведения. Мир выстраивается как громадный каталог всего содержащегося в нем. И художественное произведение уподобляется такому миру-энциклопедии, или миру-цветнику (см.: Сазонова, 1991, 173–187); все метафоры мира — те, что осмысляют его со стороны целостности и полноты, — выражают осознание его как собрания разного, как коллекции (или *расклада разного*, в нашей терминологии).

Как хранилище и собирательница традиционного языка культуры или, даже шире, — культур, эпоха барокко наследует и средневековью, будучи его прямым продолжением. Как язык культуры, осознающий себя, эпоха барокко своими рациональными приемами приводит его в порядок, сортирует и при этом, конечно, сильно видоизменяется. Для определения нашего собственного истори-

ческого положения в отношении эпохи барокко нам было бы важно знать, что П.А.Флоренский в своем замысле универсального словаря символов (см.: Флоренский, 1984, 100—115), продиктованном его поисками нового средневековья, выступил как реставратор традиционного языка культуры, в котором должно было найти свое место на одинаковых правах с традицией и все новое научное знание, и что такой опыт реставрации необходимо расценивать, скорее, не как неомедиовализм, к чему склонялся П.А.Флоренский, но именно как необарокко.

Однако в утопическом проекте П.А.Флоренского было заключено осознание той великой задачи, которая встает перед современной культурой, — задачи включения в общую и единую культуру, традицию всего того резко отходящего от нее, что было создано за последние два века. Задумывая словарь, *Symbolarium*, Флоренский не случайно обратился к тому способу охвата целого, который былработан к эпохе барокко и для нее (то есть для ее исторической роли в культурной истории).

В своем обобщении языка культура барокко требует не просто расширительного понимания риторики — задачи поэзии и риторики, поэтики и риторики осознаются как тождественные или практически тождественные, — но и вполне обобщенного понятия риторики, такого, где принципом риторики определяется сам тип культуры. В этом обобщенном смысле риторика сохраняла свою действенность на протяжении двух с лишним тысячелетий, она определяла суть взаимоотношений между автором, действительностью (миром) и текстом (произведением), и в эпоху барокко она вступила в свою финальную фазу, обретя, как сказано, цельность и системность. Поздние произведения Баха, о которых выше шла речь, являются нам — правда, в соседнем, однако близкородственном виде искусства, — заключительное состояние всей традиции искусства, состояние, в котором удивительным образом опосредуются музыка, риторика, наука. Это заключительное состояние искусства, потому что в этом направлении оно уже не может быть продолжено далее — так, современные позднему Баху художественные создания обтекают со всех сторон эти позднебарочные острова. Риторика в своей обобщенной функции столь действенна, что и сближение поэзии и риторики, поэтики и риторики в литературе эпохи барокко становится возможным на основе такой обобщенной риторики, ее принципа.

Культура барокко на пути к своему финалу стремится создавать предельно широкие смысловые объемы («пространные опусы», по выражению К.Томазиуса), занятые элементарными смысловыми единствами, или смысловыми элементами. В таких объемах осуществляется компромисс между движением вперед, линейным измерением произведения и вертикальным смысловым явлением, останавливающим движение. Внутри произведения проходят более или

менее заметные, более или менее частые границы; движение идет не плавно, но соскакивает от одного смыслового элемента к другому. Словарь с алфавитным расположением статей оказывается предельным выражением такого прерывного строения барочного произведения. Сочинения типа «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого (см.: Сазонова, 1991, 187–221) реализуют такое строение самым наглядным образом, в еще большей степени, нежели роман Лоэнштейна, стирая грань между поэтическим и непоэтическим творчеством. Морально-риторическое системное, обобщающее начало именно к этому в своем пределе и стремится — не столько, впрочем, к стиранию грани, сколько к ее невыявлению, потому что по-настоящему этой грани суждено было обозначиться лишь значительно позднее. Как бы ни интегрировал Лоэнштейн в романное действие тезисы морально-риторического знания, они выступают из него как темы для обособленного продумывания, осмысления и комментирования, они обособляются внутри самого же последовательного повествования. Именно вследствие так устроенного соотношения последовательности и смысловой вертикали повествование сюжетное (с общим, последовательным сюжетом) и повествование бессюжетное, без сквозного сюжета, как в «Видениях» Мошероша и в «Чудесном птичьем гнезде» Гриммельсхаузена (1672–1675), соседствуют друг с другом в барочных книгах «объемами» (см. выше) — однородно конструируемыми и заполняемыми. Это же обеспечивает плавный переход книги сюжетной и как бы «беллетристической» в книгу морально-философского содержания. Если, как это было с одной из книг Беера («Принц Адамант», 1678), автор может внезапно оборвать изложение, казалось бы, авантюрного сюжета и досказать его как бы между делом в другой книге («Рыцарь Спиридон», 1679; см.: Беер, 1967), говорит многое о внутреннем весе сюжета в такого рода книге; впрочем, такой случай все же исключение.

После Г. Штреллера, попытавшегося расшифровать символику чисел, лежащую в основе «Симплициссимуса», и Хезельхауса, исследовавшего применимость к этому произведению Гриммельсхаузена учения о четырех смыслах (историческом, аллегорическом, типологическом, или моральном, и аналогическом) (Штреллер, 1957; Хезельхаус, 1963), огромное значение для исследования барокко в целом имели работы Гюнтера Вейдта о «Симплициссимусе», который показал роль в этом произведении астрологически-алхимического системного мышления, характерного для XV–XVIII веков (в нем, по словам Вейдта, «христиански-космическое мышление тесно сплетается с естественно-научными элементами»; Вейдт 1971, 61). Эти работы Вейдта столь ценны для нас тем, что, как выяснилось, в основе даже и такой книги с последовательным изложением сюжета, тем более такой, в которой эта последовательность могла приниматься за развитие, и притом за развитие внутреннее, лежит

композиционная схема (определяемая изнутри слоя «тайной поэтики» — астрологически, алхимически и аритмологически) или схема координации, которая предопределяет образно-смысловой строй всякого раздела книги (как бы сглаживая любое движение к недвижному смыслопорождающему центру). В «Симплициссимусе» предполагается семь планетарных «домов», через которые проходит все действие, — оно стоит под знаком сфер влияния (иногда перекрывающихся на стыках) Сатурна — Марса — Солнца — Юпитера — Венеры — Меркурия — Луны, причем Гриммельсхаузен изменяет обычный порядок следования планет, чтобы поместить в центр произведения сферу Юпитера, — именно в главе 70-й (по общему счету) из общего количества 139 упоминается, как символ жизни и прояснения ее тайн, философский камень, означающий в мистическом смысле Христа (Вейдт, 1971, 69–70): «Симплициссимус» от созерцания покоящегося и почти вневременного, от учения о постоянстве вещей (Сатурн) ведет через постижение опасностей, какие несет с собою мирское (Марс), через опыт обманчивого земного счастья (Солнце, Юпитер, Венера), к постижению изменчивости (Меркурий) и непостоянства (Луна) мира» (там же, 69). На семь планетных сфер в романе накладывается независимое от такой диспозиции деление его на пять книг, в каждой из которых герой знаменует один из типов характера: в книге первой он выступает как «чистый простец», во второй — как мнимый шут и «дурак», в третьей — как преуспевающий «охотник из Зёста», в четвертой — как искатель приключений, в пятой — как искатель смысла бытия (там же, 70–71). К такому устройству романа следует добавить то, что подсказывается гипотезой Г. Герша: «Продолжение Симплициссимуса», его шестая книга, есть «зашифрованный комментарий Гриммельсхаузена к своему роману» (Герш, 1973).

Подобное устройство целого исключает развитие персонажа, хотя его характер и подвержен частным сдвигам (*Wandlungen*; Вейдт, 1971, 71). От романов эпохи барокко до романа развития, или романа воспитания, как пытались понимать «Симплициссимуса» еще совсем недавно (см., однако: Хофман, 1967), еще очень далеко — эти жанры разделены глубочайшими переосмыслениями самых оснований творчества. Небессмысленно было бы, напротив, говорить о том, что само понимание «Симплициссимуса» как романа развития лежит на линии тех экзегетически-интерпретационных процедур, перед которыми произведение барокко оставляет тем больше простора, что оно утаивает свои первопринципы: как образ-символ мира, произведение со всем своим устройством, со всем, что есть в нем, включая и то «невидимое»-нечитаемое, что в нем заключено, преподносится его высшему и главному Читателю — Творцу мира; подобно этому, каменотес мог тщательно обрабатывать и такие части и уголки здания, которые будут навсегда скрыты от человеческого глаза.

То устройство, какое придает автор XVII столетия своим созданиям, заложено в основополагающих основаниях мышления эпохи. В этом отношении устройство каждого отдельного произведения есть своего рода *принуждение*. Писатель, обдумывая свое создание, может предусмотреть для него чрезвычайно неординарное, неповторимое, уникальное решение, однако такое художественное решение разворачивается в пространстве жестких, неотменимых предопределений, которые захватывают в поле своего действия все, что идет от личности, и самую личность, обращая их в свой язык. Пока могут создаваться произведения, в самом конечном счете обращенные к высшему Читателю, обращенные к небу, подобно тому как само произведение есть «зеркало мира», до тех пор все индивидуальное и все частное состоит на службе общего — оно содействует утверждению смысла, который идет не от личности с ее индивидуальностью, который принадлежит не этой сколь угодно своеобразной личности, но который идет от мира и который принадлежит миру, утверждающему себя и свой смысл через произведение. Ситуация — совершенно противоположная той, какая установилась к середине XIX века, — здесь (что, кстати, исследователи реализма середины века теперь все меньше и меньше учитывают) писатель овладевает как своим личным достоянием и всем тем общим, что доставляет ему и литературная традиция, и само писательское мастерство, и, овладевая всем этим, все это ставит на службу своего замысла: любой композиционный стереотип, любой риторический прием, любое общее и «готовое слово» (см. об этом: Веселовский, 1940, 448; Михайлов, 1989, 52–53; Аверинцев, 1991, 23) поступают в ведение индивидуально-личностного, а потому изменяют своей традиционной сущности — в той самой мере, в какой автору середины XIX века удастся художественно оправдать свой замысел. В эпоху барокко все выглядит совершенно иначе, хотя эта эпоха, не слишком удаленная от слома традиций, как бы последним усилием накапливает и обобщает традиционный язык культуры, — писатель здесь остается во власти общего смысла, который и проводит себя, и утверждает себя: нередко в виде таких монументальных научно-художественных сумм, какие представляют собою и «Арминий» Лоэнштейна, и полигисторические энциклопедии барочного века, и шедевры позднего Баха, и весьма неожиданным образом даже такое создание, как «Симплиссимус» Гриммельсхаузена, убирающее в свои подвалы сумму взглядов эпохи и лишь украдчиво проявляющее ее наружно.

Если таково соотношение автора и произведения — произведение доминирует над автором от лица мироздания и бытия, — то автор — совсем не «субъект» в том смысле, в каком затвердила это слово академическая философия XVIII — начала XIX века, не субъект, который противостоял бы опредмеченному миру, равно как и миру своего собственного создания. Создатель его и даже *secundus*

deus, писатель все же творится поэзией и есть ее проявление в поэте и через поэта. А потому автор, поэт, и как личность, как индивидуальность, тоже участвует в мире своего произведения (которое создается им и создает его), он в полной мере причастен к царящей в нем *смысловой прерывности*. Точно так же, как и все стороны произведения, авторское «я» ввергнуто в этот мир. И писательское «я» ввергнуто в него точно так же, на тех же самых правах, что и личность персонажей внутри произведений их «я».

Если сопоставлять такое положение писательского «я» с тем, что было позднее, уже в XVIII и XIX веках, то оно будет *выглядеть* отчужденным от самой *эмпирической* личности писателя. Но ведь это так и есть! Правда, эту отчужденность надо понять достаточно конкретно: она осуществляется в мире, который истолковывает себя как *театр* (Алевин, 1985, 87—90; Курциус, 1978, 148—154; Барнер, 1970), причем для эпохи барокко — это не просто метафора и «красивый» образ, но адекватное выражение своего самоистолкования. Если мир — это театр, то человек — актер в этом мире; актер невольный, принужденный к лицедейству сущностью мира; таково самоистолковывание человека, уходящее вглубь, в эпоху барокко приобретающее экзистенциальный смысл и укреплявшееся уже у Шекспира. Человек принужден играть некоторую роль, к которой его «я», как это очевидно для него самого, не сводится, между тем как «он сам» ускользает от самоосуществления, безысходно плененный *в своих самоотчуждениях*. Уже из сказанного сейчас явствует, что этот беспрестанно отчуждаемый человек может мучительно переживать такую свою обреченность *ролям* и что через такие роли столь же отчетливо рисуется для него проблема «себя самого», своей *самотождественности*, между тем как она, эта его тождественность самому себе, первым делом выступает перед ним как *иное* роли, как такое иное, которое никак не удастся схватить, уловить и удержать. (Правда, нам следует поразмыслить над тем, что, рассматривая проблему так — самотождественность через и сквозь самоотчуждение, — мы в своей ретроспекции подменяем положение дел ложной телеологией: на деле же речь идет не о схватывании *ускользающего* тождества, но о предугадывании самотождественности через формы *иного*, какие с этого момента предугадывания начинают восприниматься как *насильственные* отчуждения личности от нее самой.) Вот и Симплиций из романа Гриммельсхаузена вынужден брать на себя разные роли — простака, шута, охотника из Зёста, искателя приключений, искателя правды, и его «я», а это «я» рассказчика, принуждается к постоянным превращениям, все же такие превращения наступают, как это и отвечает смысловому устройству целого (не только произведения, но и целого мира в его самоистолковании!), неожиданно, стремительно, как мгновенный Umschlag — срыв-переворот, к чему так склонно барокко в своем мышлении и в своей

поэтике. Симплиция время от времени отнимают у него самого и принуждают к новой роли, и всякий раз его новое самоощущение и его «психология» складываются из требований роли и *его* же рефлексий по поводу таковой; в конце концов он вынужден брать на себя все, что вытекает из роли, соответственным образом неминуемо впадая в новый грех, а то «я», что рассказывает о своей жизни, — это оболочка ролей, их начало и конец. Не «я» остается самим собою, принимая на себя все новые роли, но всякая роль настаивает на своем, оставляя этому «я» последний уголок для обдумывания своей судьбы. «Я» завоевывает здесь себя, начиная с некоторой оболочки, и такое самоосвоение совершается длительно и многоступенно.

У «я» персонажа, тем более у «я» рассказчика, — полнейшее подобие «я» самого автора, и наоборот. А поскольку «я» вовсе не есть субъект в позднейшем смысле, то в произведениях эпохи барокко нередко происходит удивительно незатрудненное перетекание материала из жизни автора в произведение. Если мы живее представим себе, как автор — создание поэзии — оказывается внутри своего произведения, как это произведение вбирает его в себя и подчиняет его себе и *своему* смыслу, то незатрудненность такого перетекания и станет более понятной: любой барочный персонаж не обрел еще своей самотождественности, единства, которое было бы определено изнутри, он лишен единства, которое было бы определено прежде всего психологически, он лишен психологической *сплошности*, присущей персонажу реалистического произведения XIX века, поскольку не обрел даже еще и своей самотождественности; он существует в той же самой смысловой прерывности, что и само бытие, что и сам его автор, — тут все слишком изоморфно, чтобы между автором и персонажем не возникала некоторая близость на фоне общего, — отнюдь не интимная близость психологического плана, где надо долго разбираться, прежде чем мы дойдем до определения истинных соотношений и связей, но заведомая общность устройства и судьбы. Можно сказать, что автор и его персонажи близки, потому что не успели разделиться, размежеваться. Они близки, потому что не успели утвердиться каждый в своей особости. Таково и у Гриммельсхаузена отношение между автором и Симплицием: они соотносятся, как вообще соотносятся сходные смысловые элементы, они, если можно так сказать, *одинаково знают* — в своем вечно отчуждаемом существовании — об этой одинаковой печати вечной инаковости, какая поставлена на них. Герой романа — все равно что одна из ролей, присужденных, назначенных судьбой автору, — одна из ролей, настолько сходных с другой такой же ролью, именно ролью автора, что ему и героя романа легко вообразить себе автором — рассказчиком произведения. Все, встретившееся в жизни автору, всякие эпизоды и случаи из его жизни, всякие анекдоты,

услышанные им, все увиденное и самого разного рода впечатления — все переходит от него к герою, отчего, однако, персонаж не становится персонажем автобиографическим: это и не «сам» автор, и не вариант личности автора, сложенный по его подобию, это другая человеческая роль другого «я», а потому любые жизненные впечатления, вовсе не привязанные к личности неразрывными узами психологического переживания во всей его интимности, переходят в произведения просто как отдельные смысловые элементы самой жизни, которая к тому же отмечена той же смысловой прерывностью, что и произведение в его протекании.

«Я» в эпоху барокко, конечно, прекрасно знает о себе и прекрасно отдает себе отчет в своем особом существовании, но вот то, как оно знает себя и как оно осмысляет себя, резко отличает его от позднейшего состояния человеческого «я». Эпоха, издевавшая мистические порывы, эпоха Йоанна Арндта с его «Истинным христианством» (1610), эпоха Якоба Бёме и Ангела Силезского (Йоанна Шеффлера), эпоха зарождающегося пиетизма с его призывом к погружению внутрь души, «в себя» (*in sich gehen*, Опиц, 1969, II, где место и «одуматься»), и внимательнейшему самонаблюдению — она ничего не знала и не подозревала о психологически понятом «внутреннем», о таком психологическом пространстве, которое безраздельно принадлежало бы индивиду, — все «внутреннее» разыгрывается в том же мире как театре, в том же самом мире, где есть небо и ад, где ведется непрестанная борьба между добродетелями и пороками, выступающими вполне активно и самостоятельно, как олицетворенные силы, стремящиеся покорить под власть свою людей, — одного, как и всех, «меня», как и всякое другое «я». В своем погружении вовнутрь такое «я» скорее могло повстречать Бога, нежели свою собственную сущность. Еще Гёте хорошо помнил о традиции, дающей такую возможность, когда писал: *«Im Grenzenlosen sich zu finden, / Wird gern der Einzelne verschwinden»*, — «Каждый с радостью утратит себя, чтобы обрести себя в безграничном». Еще и в XIX веке Франц фон Баадер, современник Гёте, отчетливо видел в этих строках из стихотворения Гёте опасность пантеистического размывания «безграничного» (в мужском роде) в «безграничном» (среднего рода), личного Бога — в неопределенной божественности (Баадер, 1856, 247–248).

Иначе говоря, эпоха еще помнила: *найти себя* отнюдь не значит непременно настаивать на *своем*; чтобы найти себя, возможно потерять себя, однако, прежде того направив себя в определенную существующую сторону, внутрь, найти себя может означать *забыть себя*, забыть о себе и о своем. Обретение себя может быть плодом самозабвения и самоотвержения. Такое «я» — помимо того, что оно может становиться подмостками, на которых, словно на театре, будут действовать добродетели и пороки, — может делаться и вместилищем

всякого знания, знания полигистора, который перелагает себя в «сведения» наподобие того, как человек может, да и должен, вынужден, полагать себя в определенную роль, потому что ведь иначе, как надев некую маску, он не сможет быть и самим собою. Каждый носит маску, и весь мир — великое лицедейство, но маска не прирастает к лицу, хотя лицо ею закрыто: «я» становится великой проблемой того *иного*, которое всякий раз и есмь «я» сам.

Однако это же положение дел объясняет, почему разные «я» так легко обмениваются и разными масками (которые все равно всегда чужие), и разным жизненным и житейским опытом. Внутри произведения «я» персонажа может претендовать на тот опыт, который больше принадлежит миру, чем «мне», точно так же, как и само произведение больше принадлежит миру и поэзии, чем автору. Всякий *мой опыт* — это (в отличие от ситуации пережившего бездны психологизма современного мыслителя) сначала «опыт», а потом уж, — возможно, и при известных условиях, — и «мой» опыт. Коль скоро всеобщий принцип риторики закрывает доступ к непосредственности в ее буквальной и детальной конкретности, — все, за что ни примется подчиненный риторике автор, тотчас же обретает черты общего и приспосабливается к традиции, и эта же риторика «готового» слова закрывает «я» от него самого и в сфере слова выступает как маска.

В известном отношении эта риторика, притязаящая на свою обобщенность и общезначимость, не дает сказатьсся ничему непосредственному и никакой непосредственности, и так вплоть до, казалось бы, простейших житейских моментов: если, например, писатель скажет, что ему легко пишется, то это будет литературным топосом, общим местом, не более и не менее того, а если он заявит, что пишет тяжело и в муках, то и это будет литературным топосом, — за топосом не видно реальной ситуации автора, мы не знаем того, что *на самом деле*, и не можем отличить риторическое от «настоящего», а наш автор не знает, что такое «на самом деле» и что такое «настоящее», точно так же, как он в ту пору не знает, что такое «вещь в себе» Канта. Таково «мифориторическое» постижение мира — оно во всяком случае предшествует «настоящему» миру, такому, который был бы просто «как он есть».

Из этой ситуации полнейшей закупоренности вовнутрь риторического, или «мифориторического» (см.: Михайлов, 1988/2, 310), вытекает неожиданное следствие: оно заключается в том, что в барочное литературное произведение при известных обстоятельствах может в большом количестве поступать как бы сырой и почти необработанный материал жизни. Под сенью риторики писатель, прежде всего прозаик и романист, способен усваивать полуавтоматическую скоропись, в которой на лету схватывается и вплетается в рассказ все на свете — и традиционные сюжеты, и взятые из жизни

анекдоты, и богатые наблюдения над окружающим миром. Рихард Алевин, первооткрыватель блестящего рассказчика позднего немецкого барокко Йоанна Беера (1655–1700), принимал это изобилие житейских деталей за реализм (Алевин, 1932), однако здесь на внешне непритязательном и невысоком, а нередко утрированно низком материале, проявляется то же, что у «высоких» авторов, — свойство заключительного, финального барокко, — риторика упражняется в своем всеисилии и в дополнение к своей учености приобретает даже еще и бойкость. Пока действует обобщенный принцип риторики, ничто не выпадает из нее, однако можно пробовать себя в стиле почти безгранично вольном и неуправляемом, и это тоже будет «по правилам», и это тоже предусмотрено риторикой. Риторика, конечно, не задумывается над тем, как артифициально порождать безыскусное и непосредственное, потому что для этого надо было бы освоить независимую от риторики непосредственную действительность, однако она втягивается в свою искусность, и все кажущимся образом вольное и непосредственное и искусно творит полости как бы вольного движения в рамках своих искусных построений.

Если *есть* такой историко-культурный фактор, который влечет за собой обобщенное понятие риторики, если риторика вследствие этого определяет (притом на долгие века) отношения между всяким автором (всяким пишущим и говорящим) и действительностью, то невозможно выйти из-под действия риторики, а потому и такого отношения. Или наоборот: из-под действия такого отношения, а потому и из-под действия риторики. Поскольку риторика в таком обобщенном понимании не есть правило или сумма правил (а есть определенное мышление слова, как и всего находящегося в зависимости и во взаимозависимости от этого), то правила риторики можно даже нарушать, а можно их и не знать вовсе, но нельзя не создавать риторически предопределенные тексты. Как крайний случай — на дальней окончечности всего мира европейской риторики — можно рассматривать протопопу Аввакума с его писательским творчеством: как бы ни противопоставлял протопоп Аввакум «красноречию» — «просторечию», а «глаголам высокословным» — «смирennemудрие» (см. о его стиле: Робинсон, 1974, 238, 324, 353, 359, 371, 380, 389), для него неизбежно пользоваться и риторическими приемами, и общими местами, поскольку это сложившийся и готовый язык традиционной культуры, и только внутри мира риторической искусности может поселяться безыскусность и может происходить прорыв к непосредственности. Творчество протопопу Аввакума попадает в поле барочного *резонанса*, разделяя с западной культурой *самые общие* принципы морально-риторической экзегезы.

Обретая свою общность, риторика и овладевает всем — в том числе и такими установками к миру и действительности, которые, может быть, и не были достаточно опробованы и учтены прежде.

Есть, следовательно, такие случаи, когда жизненный материал беспрепятственно проникает внутрь произведения, однако такой материал уже препарирован — если не риторикой, то для риторики, и он уже «надел маску», то есть уже не принадлежит исключительно такой-то личности, не принадлежит конкретному «я», для чего требовалось бы, во всяком случае, чтобы такие личности и такие «я» осознавали свою исключительную обособленность. Такова прежде всего западная ситуация, с куда большей, как представляется, расчлененностью любых социальных и жизненных ролей, между которыми могут, как в «Симплиссимусе» Гриммельсхаузена, существовать лишь резкие и весьма неожиданные перескоки-обращения. Однако можно сравнить с этим то, как кидает судьба протопопы Аввакума из одного житейского положения в другое, и ведь не «сама же» судьба только проявляет себя в том, но прежде всего истолкование «судьбы», какой может и должна она быть, людьми той эпохи, в том числе и самим протопопом Аввакумом!

Эта «судьба» неразрывно сплетена со всей стихией истолкования, со всем тем, что принимается и истолковывается, — и «я», и облик создаваемых литературных произведений, и т.д. и т.п.

В «Видениях» Мошероша герой оказывается при дворе древнего короля Ариовиста, и тут ему устраивают форменный допрос. Он держит ответ перед своими судьями и в ответе на третий вопрос с волнением и с большой точностью передает обстоятельства беспокойной жизни своего автора: «1. Мое имя — *Филандер*. 2. Я немец по рождению, из *Зиттевальта*. 3. Я, правда, и сам не знаю, что я такое вообще: я — то, чего хотят. В эти бедственные времена мне пришлось приноравливаться ко всяким людям головам: словно шутовской колпак, меня мяли, крутили, вертели, жали, давили, тянули и топтали. Пришлось много страдать, много видеть, много слышать и ни к чему не привыкать, — смеяться, когда не смешно на сердце, — отвечать добрым словом тем, что творили мне зло и пользовались мною, как холодным жарким, я и амтман, а после того, как безумцы несколько раз подряд чистили и грабили, и пугали, и жгли, и пытали, и гнали, и выселяли меня, я и гофмейстер, и счетовод, и рентмейстер, и адвокат, я то охотник, и мажордом, и конюший, то опять амтман, строитель, староста, судебный исполнитель и конюх, и пастух, и стрелок, и солдат, и крестьянин. И часто должен был исполнять такую работу, какой постеснялись бы и постыдились и староста, и судебный исполнитель, и конюх с пастухом, и стрелок, и солдат, и крестьянин» (Мошерош, 1986, 111–112). Ко всему тексту на поля вынесен тезис: «Война и бедствия чему только не научат» («Der Krieg und die Trangsalen lehren wunderliche Dinge»). В немецком тексте приведенного отрывка лишь трижды — в самом начале — встречается «я»: все остальное — один период, разделенный разными знаками препинания, где в духе тогдашнего языка писатель

избегает этого личного местоимения, зато тем самым особенно отчетливо рисует, как это «я» теряется во всем том, чем ему пришлось быть: я есмь *то, чего хотят*, и это «я» не знает, что оно такое сверх того, чем оно было («Was ich sonst bin»). Все, чем занимался герой (и сам Мошерош), — это и вынужденное, и накинутае на него со стороны (тоже маскарад). А «я» только дает отчет в своем бытии *другими*.

Быть *другим*, вынужденным быть другим — это судьба, и судьба общая для всех людей. В пределах риторической системы эта судьба — не быть самим собою — осознается как проблема имени, в эпоху же барокко эта проблема, по всей вероятности, приобретает напряженно-экзистенциальный смысл. Как призвание, предназначение индивида теряется в навязываемых ему занятиях-масках, так ученое обыгрывание и переименование своего имени позволяет знаменательным образом осознать отчужденность своего существования. Когда Мошерош семнадцатилетним гимназистом переименовывает свое имя в «Моше Рош», что в переводе с еврейского означает «Голова тельца» и «Голова Моисея» (это дало начало устойчивой легенде о его происхождении из испанского еврейства, хотя генеалогия писателя-немца теперь всесторонне изучена), то это было высокоученой игрой, вся, возможно, непредвиденная серьезность которой была оправдана жизненной судьбой писателя, постоянно уводившей его от его ученого и писательского призвания. Если же главный персонаж его произведения родом из Зиттевальта, то название этого места — анаграмма родного городка писателя, Вильштетта (Sittewalt — Willstett), и это уже не шутка: как Париж — это город-мир, так и Зиттевальт — это Вильштетт как город-мир, как местопребывание человека с приоткрытой внутренней формой — лес, чаща, нрава, обычая. Из названия родного города извлекается знак общечеловеческой судьбы.

Маска, за которой подлинность и самотождественность своего существования ускользает от носителя имени, означает псевдонимность такого существования. Зашифровывание своего имени вызывается, видимо, не только гуманистическими обычаями, не только желанием скрыть свое авторство (для такого намерения чаще всего не было внешних причин), но и целым рядом внутренних побуждений: не произведение принадлежит своему автору, а, напротив, автор — своему произведению. Правильнее было бы говорить не — «Филандер из Зиттевальта — это не кто иной, как студент Мошерош во время своего путешествия во Францию» (Шефер, 1982, 111), а примерно так: Филандер как персонаж «Видений» все глубже вовлекает в произведение его создателя, заимствуя его жизненный опыт, заставляя проецировать в его мир все принадлежащее писателю; для писателя такой его персонаж — один из способов переоблачения, такой же, как и трансформация своего имени, один из способов, экзистенциальная важность которого для самого писателя

зависит от смысловой значительности самой создаваемой им (и создающей его) вещи. Автор XVII столетия мыслит *слово* достаточно субстанциально — в русле глубочайшей традиции, — для того, чтобы знать, что слово не просто означает нечто, но что оно неразрывно сопряжено со своим субстратом, что у «вещи» и ее имени — общая судьба, что «вещь» начинается с имени и продолжает его, что соответственно имя продолжает вещь (Целлер, 1988).

В связи с этим даже гуманистическая игра со своим именем имеет по крайней мере оттенок известного высветления и направления своего существа, сущности личности. Выбирая себе имя, переводя его на латынь, на греческий или даже на еврейский, носитель этого имени выбирает вместе с тем, в качестве чего, как что намерен он выступать в жизни и признаваться другими. Именно поэтому, благодаря неразорванной бытийной связи имени с его носителем, бессмысленно выбирать себе имя произвольно (что, напротив, становится почти правилом в литературе XIX века, когда там, на совершенно иной почве, возникает необходимость в псевдониме, и особенно в позднейшей политической практике) — новое имя, псевдоним, должно быть соединено с натуральным именем определенными процедурами. При этом *анаграмма* имени оказывается самым простым способом представить себя в ином: имя, в котором буквы поменялись местами, — то же самое и иное, оно неузнаваемо, между тем как оно продолжает тайно заключать в себе и все то, что было раньше, и подразумевать смысл прежнего. Анаграммы имени собственного — для нас символ морально-риторических экзегетических приемов барокко вообще. Так удивительно ли, что такие анаграмматические метаморфозы имени вполне идентичны тем перестроениям, какие в эпоху барокко претерпевали сочинения колоссального объема, как-то упоминавшиеся выше энциклопедии Теодора Цвингера или «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого? Когда барочный автор работает над своими книгами как «текстолог» (см.: Елеонская, 1990, 116–148), то его «текстология» в основном сводится к заботе об устройении-переустройении своего произведения-объема. Вся культура эпохи барокко пронизана подобными метаморфозами, которые требуют наличия известных предпосылок — предпосылки существования полного и целостного смысла, точнее — некоторого бытия в своих пределах, в своем «объеме», который так или иначе может быть назван и изложен; предпосылки существования обособляющихся смысловых элементов (или частей «объема»), которые испытывают нужду в том, чтобы из них составили *полное* целое (отсюда непомерный объем как энциклопедических замыслов эпохи, так и, в частности, энциклопедического романа) и притом *называли* их в наиболее целесообразном порядке. И огромная энциклопедия есть не просто текст, но текст как *имя*, составленное из своих букв — значимых единиц, причем имя, которое в

некоторых случаях нуждается в своей анаграмматической перестановке. Напротив, буквы имени наделены своим тайным смыслом (который может быть совершенно неизвестен и недоступен) — однако всякая операция с именем есть вместе с тем и операция с таким недоступным смыслом (бытием). В эпоху барокко такие операции с именем сверх того наполняются еще, как уже говорилось, известным тяготением к самотождественности с острым ощущением недостижимости такой, вечно прикрытой масками чуждого и иного, самотождественности. Существует и такой вид анаграммы имени, при котором составляющие ее буквы попросту располагаются в алфавитном порядке, повторяясь, где надо, дважды и трижды: такой алфавитный порядок совершенно заслоняет натуральную сложность имени и есть как бы эксперимент максимального самоочуждения в общем. Гриммельсхаузен прибег к такому способу зашифровывать имя один-единственный раз — во второй части «Чудесного птичьего гнезда».

Вообще же псевдонимы Гриммельсхаузена отличаются большой последовательностью и даже красотой, свидетельствуя об изумительной продуманности всего его творчества как целого. Кажется, за всего двумя исключениями, относящимися к совсем небольшим текстам, где писатель именует себя так: «Иллитератус Игноранциус по прозвищу Идеота» и «синьор Мессмаль», — все его псевдонимы, во-первых, анаграмматически варьируют имя писателя в такой форме — Christoffel von Grimmelshausen (с незначительными отступлениями от полной точности), а во-вторых, воспроизводят строе и ритм — общую интонацию полного имени: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen.

Вот эти анаграмматические псевдонимы:

German Schleifsheim von Sulsfort — в «Симплициссимусе»;

Philarchus Grossus von Trommenheim — в «Кураш» и «Шпрингинсфельдн»;

Michael Rechulin von Sehnsdorff — в «Чудесном птичьем гнезде»;

Simon Leng-Leugfrisch von Hartenfensels — в «Мире наизнанку»;

Erich Stainfels von Greifensholm — в «Судейской Плутона»;

Israel Fromschmidt von Hugenfels — в «Висельном человечке»;

Samuel Greifenson vom Hirschfeld — в «Сатирическом пилигриме» и в «Целомудренном Иосифе».

К этому ряду имен прибавляется еще и настоящее имя Симплиция Симплициссимуса, которое становится известно ему лишь ближе к концу произведения (в главе VIII 4-й книги) — это Melchior Sternfel von Fuchshaim (см. также: Морозов, 1984, 21). Подлинное имя персонажа примыкает к «неподлинным» именам писателя, и подобно тому, как герой романа живет в ожидании, что когда-нибудь он узнает свое настоящее имя, поэт — создатель своего творческого мира — живет в надежде на обретение своей самотожде-

ственности, невзирая на весь спектр своих ролей-преломлений и через него.

Разумеется, мы напрасно стали бы сомневаться в том, что человек в эпоху барокко знает или подозревает о своей «самости». Однако она отторгнута от него, и он познает ее через невозможность быть самим собою. Роль и маска оказываются сильнее человека: как у Гриммельсхаузена, попадая в условия новой роли, его герой Симплициссимус нередко горько жалеет об утрате самого себя, и тем не менее он всегда должен следовать своей роли, уступая ее требованиям. Человек может таким образом ждать лишь новой роли, нового поворота колеса Фортуны, но не освобождения от роли. Человек постигает свою самотождественность как *иное* своих ролей, через напряженность между ролью и этим иным (как об этом уже говорилось).

В немецкой литературе такое состояние «я» — «я», которое только еще ищет себя и которое вспоминает о себе, — оказалось чрезвычайно благодарным для освоения человеческой сферы внутреннего. На основе античной и ренессансной пасторальной традиции, на основе так называемого позднегреческого романа, на основе монументального разворачивания пасторального романа в преддверии барокко — «Аркадия» Филипа Сидни (1590), «Астрей» Оноре д'Юрфе (1607–1627) — в Германии очень скоро сложился существенно новый жанр романа-пасторали, отличавшегося камерным и интимным содержанием, небольшими размерами и отказом от счастливого завершения любовной интриги (см.: Гарбер, 1974; Гарбер, 1982; Качеровски, 1969; Бёшенштейн-Шафер, 1977; Юргенсен, 1990; Фосскамп, 1973, 45–53). К. Качеровски издал три замечательных образца этого жанра — анонимные романы «Амёна и Аманд» (1632), «Леориандр и Перелина» (1642) и «Лизилла» Йоанна Томаса, последний вышел в свет под анаграмматическим псевдонимом Маттиас Йонсон (Качеровски, 1970). Можно было бы, видимо, говорить о *жанровых творках*, в пределах которых разные (возможно, и не знавшие друг друга) авторы приходят к решениям, сходным в стилистическом и жанровом отношении. К этим образцам примыкает и «Адриатическая Роземунда» (1645) Ф. Цезена, которую с ними сближает сосредоточенность на интимном чувстве и «частная сфера» действия. Было бы все же крайней модернизацией полагать, что в таких произведениях разрабатываются непосредственные «переживания» и что предметом поэзии здесь (впервые в немецком романе) становится «личное переживание» (Качеровски, 1970, 241, 242). Все «личное» подвержено здесь той логике опосредования, которая позволяет легко перетекать в поэтическое произведение «автобиографическому» материалу, однако подает его, этот материал, как общее, отрывая его от самого носителя жизненного опыта (см. выше). А «личное» пребывает в очуждении — как в маске, которую

нельзя прорвать. Как заметил и сам Качеровски, любовный сюжет этих произведений невозможно было изобразить «как таковой, то есть в рамках “прозаических” фактов, подобно истории Вертера в XVIII веке, — требовалось жанровое облачение» (там же, 242). Но почему же оно требовалось? Прежде всего по той же самой причине, которая делала недостижимой самотождественность личности, «я», как таковое: маска «я» в риторической поэзии этого времени имеет то же происхождение, что и роли «я» в самой жизни; вернее даже, поэтические произведения позволяют нам по-настоящему удостовериться в том самопонимании, какое типично для людей этого времени, — человек берет на себя роль, однако начинает видеть в ней принуждение для себя. Необходимость роли и необходимость облачения личности в поэзии — в этом случае ее пасторального перевоплощения — позволила бы говорить о *риторически-экзистенциальном принуждении* в культуре той эпохи, то есть о неизбежности того личностного очуждения, которое в культуре эпохи постигается и передается на языке риторики. Сам по себе этот язык риторики отнюдь не есть «облачение» того, что не было бы риторикой, как нет и такой личности, которая еще не испытала бы принуждения принимать на себя различные жизненные роли. Нет поэтому и такого «любовного сюжета», который можно было бы излагать во всей «прозе» его фактов. А такая личность, которая «настаивает на внутренней верности самой себе», как Цезен своим романом «Адриатическая Роземунда» (Шпривальд, 1984, 376), должна считаться с тем положением, в какое она заведомо поставлена *к самой себе*: если можно так сказать, она, личность, адекватна не просто своей «самотождественности», но такой самотождественности, которая скрывается за непременными преломлениями и очуждениями личности, в отличие от самотождественности личности, которая была бы просто «она сама».

В свою очередь эту ситуацию личности, в которой она еще только ждет и ищет себя, можно было передавать в самых разных жанровых и стилистических преломлениях — в самых разных модусах, которые, как можно думать, простираются от трагического до чисто игрового и как бы формального. Однако всякая игра, игра формами, которой в эпоху барокко было предостаточно и к которой особенно склонялась нюрнбергская поэтическая школа (см.: Маннак, 1968) с ее вдохновителем, плодовитым и талантливым Георгом Филиппом Харсдёрфером (1607–1658), отражает в себе все то же положение человека в мире и всю ту же устроенность его личности; фигурные стихотворения (см.: Адлер, Эрнст, 1987; Уорнок, Фолтер, 1970; Кук, 1979), которые так тесно связывают барокко и позднюю античность, а также барокко и модернизм XIX–XX веков (Дэль, 1969; Эрнст, 1991), выводят в зрительность как первостепенные, основные символы эпохи (как, например, стихотворения в форме креста), так и самую присущую времени тайную поэтику. Подобное же

значение имеет фоническое качество стиха — звукопись, доведенная Харсдёрфером до высочайшей виртуозности, лишь отчасти достигнутой вновь в романтизме (см.: Кайзер, 1963). Между игрой и трагическим миропониманием не существует разрыва, а есть глубокая связь и прямое тождество, поскольку и само вынужденное «переодевание» личности нельзя было не воспринять как трагическую игру. А всякая игра должна была подчиниться тем риторическим устройствам, какие создала культура эпохи: «Разговорные игры дам» (или «Игры-беседы дам») Харсдёрфера (см.: Харсдёрфер, 1968) в восьми пухлых выпусках заключают в себе энциклопедический свод знания — это, если угодно, дамская энциклопедия в развлекательной форме.

Возвращаясь теперь к немецкому пасторальному роману, мы можем сказать, что здесь (причем отчасти неизвестными авторами) было тотчас же достигнуто великолепное мастерство в передаче интимных душевных состояний — не столько в их изменчивости, сколько в их тончайшей вибрации, в их стойкости и верности себе. Тут происходит непрестанное возвращение к одному и тому же исходному состоянию души, и строение таких романов, поражающих своей лирической искренностью, допустимо воспринимать как вполне музыкальное: после отступлений вновь и вновь звучит основной тон.

Прежде чем думать об исторических и социологических объяснениях «несчастных» исходов столь разных по времени и месту создания произведений, о чем не забывают современные историки литературы, следовало бы подумать о той *онтологии* личности, которая запечатляется в устройении этих произведений. У нас уже был случай заметить, что в эпоху барокко все, начиная с поэзии и риторики (см. выше), сближается на общности своих оснований, сходится на некоторой общей «схеме» вещей. Так и личность, которая мучается здесь над своим ускользающим от нее самоуверением, как бы совпадает с устройением и композицией произведения, которое своим бытием передает, или «шифрует», ее бытие. Вместе с произведением личность подвергается действию тех закономерностей вертикально-горизонтального складывания смысла целого, о чем у нас уже достаточно говорилось. Эти закономерности и становятся своеобразным испытанием личности, ее подлинности; в этих испытаниях она и доказывает свою конечную самотождественность. Личность обязана приобщиться к устройению целого, которое, как история, в свою очередь, причастно к структуре *знания*. В «Адриатической Роземунде» Цезена действующие лица в степени совершенно необычной приближены к читателю, но строение целого заботится о том, чтобы они не были просто «конкретны»: входя в произведение-свод, в произведение-книгу, они притягиваются к себе и полюсом общего. Совершенно невозможно было для Цезена ограничиться передачей сюжета и

внутренних переживаний героев — помимо вставных рассказов, ученых разговоров книга включает в себя «Краткий очерк древних и современных немцев» и «Происхождение и описание города Венеции». Нет нужды заверять, что эти длинные вставки «интегрированы» в целое — ведь и целое мыслится именно так, чтобы в него можно было и чтобы в него жизненно важно было включать такие «научно-популярные» материалы. Единственно, что Цезен нимало не притязает на энциклопедичность, на то, чтобы тут было «всё». Психологический тонус его романа (только что «психология» тут совсем иная, нежели в последующие эпохи) не ослабевает от таких вставок, он ими поддерживается, и *этого* требует прерывность смысла, и сама суть персонажей, которые тут выступают (об этом романе см.: Инген, 1984, 502–508).

К. Качеровски вполне справедливо отметил в изданных им пасторальных романах бедность фабулы, однако с большой долей наивности добавил к этому, что для «заполнения» столь бедной истории в нее включаются описания картин, письма, разговоры о любви, стихотворения и песни» (Качеровски, 1970, 241). В общем, рассказ набивается чем попало, и вполне можно вообразить себе такую позицию в отношении барокко, когда надо сказать: ничего-то они не умеют сделать просто! Почему-то и бедный событиями сюжет не могут изложить, не усложнив его всякими вставками и добавками, вовсе не относящимися к делу! Однако все они относятся к делу — к тому делу обретения личности ею самою, которое осуществляется через произведение, через поэтическое создание с его риторико-экзистенциальными задачами. Именно эти задачи прежде всего предопределяют «несчастный» исход большинства таких историй: персонажу с его раз достигнутой интимностью отношения к своей личности, к своему «я» важнее всего не устраивать свои любовные и семейные дела, а остаться самим собою и удостовериться все-таки в том, что он есть он сам. Об этом в «Амёне и Аманде», в финале этого маленького пасторального романа, есть даже целое рассуждение — со ссылкой на Мартина Опица, на его «Пастораль о Нимфе Герцинии» (1630; см. Опиц, 1969, 11).

«Опиц в своей “Герцинии” советует тем, кто хотел бы избавиться от любви, прежде всего, если уж они думают бежать от своей любви, бежать от своей собственной персоны и оставить дома склонность любить (*Gemüthe zu lieben*). Если ты теперь думаешь бежать от любви, то ты должен оставить дома не только свою даму, но и решимость любить ее (*das Gemüthe, sie zu lieben*). Как только ты освободишься (*wird entsetzt sein*) от нее, а она от тебя, то я не думаю, что она доплатится без тебя до смерти [...]» (Качеровски, 1970, 90). Выслушав такое поучение, герой романа с поразительной готовностью следует ему, «мудро рассудив, что должен оставить любовь, а следовать предстоящей ему поездке». Он сначала утешает

себя стихами дидактического содержания, затем берет в руки скрипку и под ее аккомпанемент поет довольно длинную песню, припев которой, не очень-то церемонясь, желает любви долго жить и сообщает о «радости и свободе», какой преисполнен певец. Вот только спев до конца эту песню, герой расстается с любовью новым стихотворением. А после этого он новыми поэтическими строками «свидетельствует свою веселость». Все эти стихотворения разделены совсем краткими прозаическими ремарками; они очень ясно показывают, как герой, переходя со ступени на ступень, все более утверждает в своей решимости расстаться с любовью. Только заключительный сонет вводится уже без ремарки (там же, 91–96).

Вот на что следует обратить внимание: по-русски просто сказать, что значит *Gemüthe zu lieben*, — это выражение можно передать как внутреннюю, укорененную в душе готовность или расположенность любить. И еще одна тонкость: герой сразу же должен расставаться не со «своей» любовью, но с «любовью», и хотя он перестает любить «свою» даму, он тем самым расстается с «любовью», — личное (и даже самое интимное) сразу же выступает в форме общего, а любовь — как сила, которая пребывает вне героя. Именно поэтому «расположенность любить» следует разуть здесь как склонность, которая располагается внутри души или все-таки принадлежит душе, но направлена на такую силу, на такую стихию, которая расположена уже вовне, а уж затем склонность направлена на сам «предмет любви», на даму. Лишь позднее, когда герой расстается с любовью в целой череде поэтических форм, он решается распрощаться не только со «своей» дамой, но и вообще с любовью — с Венерой, с «орденом Любви» (там же, 95). Отношение несравненно сложнее, чем можно было бы подумать: в сущности, признанный к педантическому буквализму, герой не имел бы права говорить, что он «любит», а должен был бы довольствоваться тем, чтобы говорить: я расположен к силе, называемой Любовью. Расположенность, или решимость, или готовность любить уже есть *в* нем, *внутри* его души, но не сама любовь. Зато внутреннее обретоно как пространство свободы, как место, на каком могут обитать склонности к разным силам. Возможно, что текст тут знает больше, чем хотел рассказать автор. Личность, как изображена она здесь, — это личность, которая весьма твердо держит себя в руках, но именно как такую потенциальность — как обиталище наклонностей (или расположенностей и т.д.) к разным, действующим в мире силам, как контур или оболочку «персоны», от которой еще можно даже попробовать убежать.

В виде исключения роман Томаса «Лизилла» (или «Дамон и Лизилла») повествует не о несчастной любви и не о любовных испытаниях, но всю лирическую силу направляет на изображение семейного счастья, цель которого была достигнута уже в третьей из 12 книг-глав. Интимность этого романа позволяет думать, что здесь

изложены действительные события, происходившие в узком кругу, а греческие имена — только ширма для непосвященных. Однако об этом, кажется, лучше сказал сам автор, хорошо сознававший свои цели и намерения: «Считайте, чем хотите — вымыслом (*Gedicht*) или историей (*Geschicht*), потому что в обоих случаях не слишком промахнетесь, если только случалось вам видеть истину в новых платьях. Потому что истина стыдится подолгу разгуливать обнаженной, а потому любит закутаться в плащ, а лицо покрывает тонким флером. Так поступайте, и судите, как вам понравится, только не пробуйте разгадать, кто такой Дамон, потому что он решительно не хочет, чтобы его узнали, а Лизилла — еще и того меньше» (Качеровски, 238). Этому предшествует трогательная сцена: Дамон, незаметно подойдя и наклонившись над автором, видит в его рукописи имя Лизиллы и вырывает у него из рук перо; чтобы он не разорвал рукопись, автору приходится поскорее спрятать ее в карман. Он старается убедить Дамона в том, что рассказ послужит на пользу целомудренно любящим, — это для них «и образец, и собственный портрет, в который можно глядеть словно в зеркало». Это возведение истории к *общему* ее смыслу вполне отвечает пасторальной среде произведения, в котором все реальные лица, если они действительно имелись в виду, получили свои греческие имена и этим обозначили свою причастность к общему миру риторики. Преобразовавшись, они перешли в некоторое общее состояние, от которого столь же трудно вернуться назад к *иному* их эмпирически-жизненного существования, как от ролей личности — к ее простой самоидентификации. Персонажи могут казаться весьма приближенными к эмпирической конкретности (конец «Лизиллы!»), однако необходимо учитывать то, что такая близость возникает на почве риторики, давно расширившейся и обобщившейся до риторического понимания действительности вообще; писатель — это роль и маска, и это он внезапно встречается с своим персонажем в его греческо-пасторальной маске, и наоборот — персонаж с своим «автором»; встречаются *роли*! Однако такая встреча возможна, и именно она в некоторых случаях допускается, чтобы в барочное произведение проникал сырой жизненный материал, необработанный житейский опыт, всевозможные автобиографические элементы, обилие конкретных деталей (чем так восхищался в творчестве Й. Беера Р. Алевин) и т.п., — даже и все риторически необработанное и вопреки искусству риторики вовсе неукрашенное (в смысле *ornatus*), тем не менее, все же помещено в картину риторически постигнутой и воссозданной действительности. Это тем более так для эпохи барокко с ее заключительным характером. Правда, именно на почве этой заключительности в искусстве барокко может заготавливаться впрок сколько угодно строительного материала для будущих поэтических созданий, стоящих на совершенно иных основаниях: стоит только

распасться тотальной риторической закупоренности всего, и в распоряжение писателя поступает множество умений, которым он обучался и для диаметрально противоположных целей, — умение последовательно вести сюжет, изображать сплошное, непрерывное развитие, конкретно и полно рисовать обстановку, одежду, ландшафт, углубляться во внутренний мир персонажа, безраздельно принадлежащий самой же личности, самому «я». Когда же морально-риторическая система распадается, то совершенно меняется внутренняя направленность всех этих сторон произведения и соответствующих умений поэта-писателя. Конкретное существует тогда уже не ради заданного наперед общего и не ради такого своего осмысления, которое от всякой детали (смыслового элемента) тянется как нить, уходя ввысь и в бесконечность, а напротив, во всякую деталь вкладывается какой-то зависящий от целого писательского замысла конкретный же смысл, который и погружается в конкретность детали.

Парадоксальной расположенности личности в отношении ее самой отвечает то, что личность способна утверждать себя и обретать свою самоидентичность самым парадоксальным способом, а именно через свое отрицание. Подлинная значительность Й.Беера как писателя вполне подтверждается тем, что он, работая во второй половине XVII века в жанре *низкого* романа (которого сам же стесняется) с типичными для него скатологическими мотивами, достигает духовно значимого и внутренне *высокого* итога. Так, его Лоренц за Лугом из романа «Знаменитый лазарет дураков» (1681; см.: Беер, 1957; см. также: Баттафарано, 1991; Хезельман, 1990; Лохер, 1991; Михайлов, 1991 — сопоставление с И.А.Гончаровым), живущий в глухомани дворянин, проводящий дни свои на лежанке за печкой и почти сливающийся там с грязью и нечистотами, втирающийся там в безликую материю или погружающийся в ощущение стихийно-нерасчлененных удовольствий от самой плотскости своего существования, которое словно предшествует любым различениям пола и возраста и даже малейшим проблескам личности, индивидуальности, — этот же ярко написанный типаж выступает как мудрый проповедник философии безмятежности и мистик наоборот — своим погружением в неразличимую материальную стихию зеркально отражающий того мистика, что погружается в божество. Вот этот программно нечистоплотный и злостно антикультурный персонаж, как получается, и *стоит на своем*, противодействуя попыткам отвлечь его от *своего* разными занятиями и заботами. Выходит, что почти теряя себя в, казалось бы, невиданном омерзении, почти забывая себя в таком *бытии-забытии*, он и улавливает себя на этой последней грани и сосредоточивается на себе и на своем как на некоем уже вылепленном, но еще почти не заполняемом сосуде смысла. Лоренц словно знает известную эпохе и запечатленную эмблематически (см.: Маузер, 1982, 219, с примером из книги

Берницуса 1659 года) мудрость: надо умереть, чтобы родиться; надо потерять себя, чтобы возродиться, — и вновь отражает ее на своем «низу», подобно тому как на своей высоте религиозный аскет или юродивый Бога ради может погружаться в ту же внешнюю нечистоту — по небрежению всем материальным. Герой Беера как бы силится схватить сущность своего существования — отвергая любые маски и личины и оставаясь наедине с самим собою, с незаполненностью своей личности, и все же умея ясно артикулировать замысел такого своего существования.

Заключительный характер, присущий эпохе барокко, приводит к тому, что она оказывается на пороге совсем иного, и, начиная с барокко, происходит внутренняя деструкция морально-риторической системы: впоследствии она долгое время сохраняется, утрачивая, однако, свою поразительную гомогенность — ту самую сближенность и изоморфность всего: от характера знания до поэзии и до строения личности, «я», и так с любого конца.

Сейчас настала пора сделать некоторые выводы.

Сначала о самом «барокко» в целом.

Первое. Ясно, что говоря «эпоха барокко», мы значительно упрощаем положение дел. То, что разумеют под словом «барокко», очевидно, означает движение к пределу — к пределу, который в истории искусства довольно легко обозначить, коль скоро существуют произведения, дальше которых движение в известном направлении уже не может продолжаться. Эпоха барокко есть время такого движения, пока оно продолжается и пока оно захватывает в свой круг все совершающееся в культуре — настолько, чтобы можно было говорить об общем стиле эпохи. Правда, говорить лишь условно и небезотчетно, но в указанном выше понимании.

Второе. Все «барокко» и вся «эпоха барокко» характеризуется схождением различных линий традиции — схождением, которое обеспечивает некоторое специфическое состояние культуры, проявляющееся во всем, от науки до поэзии и любого из искусств.

Третье. Едва ли мы в своем изложении перечислили все эти линии традиции. Но дело даже и не в этом, не в этой полноте. Ясно, что самые различные линии традиции в эту эпоху сходятся — сближаются и взаимоотражаются, а тем самым уподобляются друг другу и благодаря этому входят в известное здание целого. Чем дальше заходит такое движение, тем более системно это целое. Если обо всем чрезвычайно длительном периоде существования риторики можно говорить как о периоде существования морально-риторической системы, то в эпоху барокко эта «система» по-настоящему упорядочивается и выявляется как таковая. Эпоха барокко — это эпоха рефлектирующей себя морально-риторической системы, которая по внутренним причинам достигает стадии своей сугубой системности. Такая система системна вдвойне.

Четвертое. Такая морально-риторическая система есть система знания, которая равным образом распространяется и на науку, и на искусство (согласно сказанному). Она построена на известном равновесии между «историей» как суммой сведений и «историей» как собственно историческим совершением и знанием о нем. Или, говоря иначе, эта система строится на таком осмыслении *истории*, в котором сумма разнообразных, например, естественно-научных сведений и знание истории, сведения о ней, не разошлись настолько, чтобы препятствовать объединению их в одно однородное, «гомогенное» целое.

Пятое. Это состояние знания обуславливает крайнюю аналитичность его — оно как бы распадается на отдельные, независимые сведения, и вместе с тем существует потребность в объединении всего отдельного в целое энциклопедического характера.

Шестое. Такое знание — аналитически разлагаемое и затем собираемое в целое — существует в морально-риторической системе, в которой любому знанию заведомо придается морально-практический смысл. Всякое «сведéние» внутри такой системы есть начало его экзегезы — такого его морально-риторического истолкования, которое отделяет это «сведение» в его качестве смыслового элемента от иных сведений (хотя бы и близких, и соседних к нему), зато во вторую очередь включает любые сведения в процессе истолкования. Разъединенные между собою согласно тому, как мыслится «история», *historia*, сведения самого различного рода начинают заключать в себе все содержание знания, в принципе отражая в себе любые иные «сведения» — смысловые единства. Любое «сведение» как подлежащее осмыслению начинает собой смысловую аллегорико-аналогическую вертикаль, обособляющую его среди всех иных и рвущую горизонтальные связи всего «исторического», любых вещей — для того, чтобы вобрать их в морально-риторическую «вертикаль».

К сказанному необходимо сделать *примечание*. Тот порядок, в котором изложены у нас некоторые стороны морально-риторической системы знания, совсем не предписывается однонаправленно действующей каузальностью. Скорее, мы имеем дело с системой мультикаузальности, причинные связи внутри которой универсальны, что и превосходно отвечает тому своду универсально-энциклопедического знания, к которому тяготеет эпоха барокко. Внутри нее всякие зависимости взаимны. Помимо этого, у нас раскрытие феномена барокко исходит из надобностей поэтики, и, следуя нашим пунктам, можно отметить, что все имеющее отношение к поэтике, все поэтологически-релевантное начинается здесь очень рано, то есть с весьма глубокого уровня значимых для эпохи предустановлений. Уже можно было видеть, что то, как *делается* поэтическое произведение, его *устройство*, не просто зависит от некоторых общих координат, в которых обретается все принадлежащее той эпохе, но

и есть *часть* системы, и еще более того: как поэзия есть часть морально-риторической системы знания, так и поэтика. А быть частью значит здесь нести на себе все целое, данное в отражении, — наподобие того, как в поэтическое произведение легко попадает любое собственное научное знание эпохи (до предела сближенное с любым историческим сведением вообще). И самое главное: находиться в такой системе — значит жить по ее законам, значит заключать в себе те закономерности, которые вообще присущи этой системе знания, — например, вертикальную устроенность ее смыслов.

Здесь, правда, кстати еще раз оговориться, чтобы поставить сказанное на реальную основу: нет никакого барокко в чистом виде, нет никакого барокко во вполне устойчивом и всегда узнаваемом виде — есть лишь действие и взаимодействие линий традиции, ведущее к углублению складывающегося достаточно специфичного состояния культуры. Когда мы говорим: вот типично барочное произведение, — это значит не больше, нежели следующее: это произведение находится в русле тенденций эпохи, с какими мы привыкли связывать «барокко», оно воплощает их в себе, оно, возможно, следует им в особо явном виде. Однако несомненно существует огромное множество произведений, о которых нам не надо даже и думать, «барочные» они или нет, так как сам по себе такой вопрос есть порождение неплодотворного педантизма, — достаточно конкретно анализировать их, определяя так или иначе отношение их к тенденциям эпохи. Как можно думать, и всесторонний тщательнейший анализ самого понятия «барокко» действительно трактуется вовсе не для того, чтобы затем подводить всевозможные создания искусства под такое общее понятие, но для того, *чтобы обрести большую свободу исследования в пространстве нашего культурного сознания*. Можно, конечно, считать, что Хайнрих Шюц и Бах — это композиторы эпохи барокко; разумеется, в некотором совершенно формальном отнесении это и заведомо верно, но все же гораздо ценнее будет увидеть и услышать, что оба композитора представляют два совершенно разных музыкальных мира и что Шюц глубоко коренится в венецианской полифонии конца XVI века, которую продолжает в лоне немецкой традиции (см.: Русак, 1985), и которая определяет его технику, стиль и мысль, и которая от Баха уже чрезвычайно далека. Так и в литературе, в поэзии: Грифиус и Лознштейн даже принадлежат к одной школе, драматургия Лознштейна находится в преемственной зависимости от Грифиуса, как Грифиус — от Вондела и других образцов, зато в поэтическом мире Грифиуса еще немислим энциклопедический роман, да и роман вообще. *Общее*, что можно сказать об эпохе, вычитывается из нее непростым и долгим путем и требует всяческой осторожности в обращении с собою.

Еще одна оговорка: я несколько раз говорил о культуре барокко, а не просто о литературе барокко и ее поэтике. В какой мере

можно говорить о культуре барокко, а следовательно, о ее общезначимости и всеобщности? Ведь когда люди строят колодцы и берут из них воду, то это тоже культура, и когда они строят крепостные сооружения и стреляют из пушек, это тоже культура. И этой культуре присущ почти неуловимый *общий стиль*, пусть и меняющийся со временем или накапливающий в себе изменения. Если задуматься над этим, то мысль, видимо, должна идти по двум, если не по трем, направлениям, — поскольку все сказанное об относительности понятия «барокко» сохраняет свою силу и здесь. Из оставшихся двух направлений одно таково: по всей видимости, каждая эпоха начинает следовать весьма глубоким и не выявляемым эксплицитно аксиоматическим положениям, которые рано или поздно налагают отпечаток и на бытовые вещи, а кроме того, весь феномен барокко, кажется, сплетен из таких линий традиции, каждая из которых по отдельности вовсе не дает никакой «барочной» специфики: образный строй барокко черпает из «вечной» сокровищницы образов, писатель и ученый следует принципам риторики, явившимся на свет за два тысячелетия до них, литературные жанры эпохи в общем и целом существовали до барокко, риторические «общие места» — с незапамятных времен, и т.д. (см.: Лихачев, 1973, 187). Культура барокко и состоит только из всего «небарочного» и «добарочного», что в своей совокупности, однако, как кажется, все-таки дает нечто такое, что спустя три столетия мы склонны именовать словом «барокко», трактуя это слово в известном, заданном нашей традицией духе. А теперь второе направление мысли: даже и в риторическую эпоху люди разговаривают между собою, вовсе не сверяясь с правилами риторики: однако, открывая рот, чтобы сказать какое-либо слово, тем более слово весомое и ответственное, они в риторическую эпоху невольно оказываются в сфере действия риторики, — в крайнем случае решительно нарушая все ее требования (для чего у риторики, однако, всегда найдется *готовое* обозначение). Всякое сколько-нибудь существенное осмысление чего бы то ни было становится в риторическую эпоху осмыслением риторическим, и тем более это так в ту эпоху, когда риторика притязает на то, чтобы регулировать все в рамках общей морально-риторической системы знания. Даже самая обычная вещь, осмысляясь и выходя в слове, подчиняется риторике и согласуется с общим наклоном эпохи. Самая «сырая» и внутренне неустроенная речь разделяет на своем более чем скромном уровне судьбу «сырого» материала в барочном произведении — таковой дозволяется системой и предусматривается ею хотя бы в качестве самого «низкого». К этому следует прибавить колоссальную роль слова в ту эпоху — в той мере, в какой слово еще онтологично (см. выше), оно не подчиняется риторике, а само устраивает риторику и соустраивается внутри риторической системы. Итак, осмысление любых вещей тяготеет к тому,

чтобы быть риторическим, — подобно тому как и осмысление «я» в эту эпоху вынуждено согласовываться с ее исходными условиями. Поэтому в эпоху барокко ничто не в силах противостоять общей тенденции к складывающемуся так или иначе осмыслению, той логике культуры, которая обуславливает общее наклонение эпохи. Только эти зависимости не следует понимать чрезмерно эмпирически, как и «общий стиль» нельзя понимать буквально и с эмпирической непосредственностью.

Обратимся теперь к поэтике барокко и к некоторым выводам, относящимся к ней.

Первое. Сама поэзия, в полном соответствии характеру барокко как тенденции к наклонению, строится на определенном мышлении истории.

Второе. Коль скоро это так, то поэзия — это мы видели — должна взять на себя задуманное тут отношение последовательности и обособленности смысловых элементов, а также должна соединить историческую последовательность (например, последовательность сюжета) и фонд независимого от такой последовательности знания, какое войдет в произведение. В линейном тексте произведения обнаруживается противонаправленность «вертикального» и «горизонтального», которая скрадывается в энциклопедиях и словарях эпохи.

Третье. Это противоречие вызывает прерывистость сюжета, «перескоки» и внезапные превращения в его следования, или, говоря точнее, мышлению истории соответствует определенное мышление последовательности и сюжета, и наоборот.

Четвертое. Мышлению истории соответствует и мышление произведения, а это последнее обретается в единстве с мышлением последовательности, и наоборот. Произведение тяготеет к тому, чтобы быть *целым*, включающим в себя известную массу обособленных смысловых единств. В пределе же оно стремится к тому, чтобы быть *целым*, включающим в себя энциклопедическое содержание морально-риторического знания, к тому, чтобы быть таким энциклопедическим *целым*, собравшим в себе существенную разнородность всех «исторических», в разумении эпохи, сведений. В этом отношении такое произведение есть произведение-свод, произведение-объем, произведение-книга. Каждое из таких определений — свод, объем, книга — выражает суть того, как мыслится произведение, с подчеркиванием некоторых особенностей и нюансов мысли.

Пятое. Книга как вещь репрезентирует произведение как заполняемый объем. Все создаваемые произведения мыслятся либо как книги, либо как части книг.

Все изложенное выше — это основная суть барочного произведения с некоторыми иллюстрирующими примерами. Как видим, прежде чем говорить о барочном стиле, или о стилях барокко, о поэтических приемах, о других чисто эмпирических вещах, можно

сказать что-то о тех общих закономерностях, в рамках которых осуществляется затем всякая конкретная поэтика. Такая поэтика произведения есть своего рода онтология барокко. Она задает и ту общую диспозицию частей целого, которая в дальнейшем может уподобляться, к примеру, некоторым ораторским схемам, построению речи, как это происходило не только в литературе, но даже и в музыке.

3. Внутренняя устроенность: слово и образ

После такой онтологии устройства барочного произведения, где произведение берется почти исключительно как целое и как бы извне, со стороны определяющих его факторов, можно войти вовнутрь его, обратившись ко внутренней стороне того, как оно мыслится. Здесь эпохе барокко с ее художественным мышлением точно так же было присуще одно генеральное свойство, которое удивительным образом согласуется с внутренним устройством барочных произведений, с их прерывностью, с их обособлением смысловых элементов. Инструментом такого мышления выступала *эмблема*, которая словно нарочно была придумана для того, чтобы удобно и выразительно заполнять те ячейки, какие предусматривались общим устройством барочного произведения. Между тем эмблема — целый особый жанр барочного искусства (Шольц, 1988) — была изобретена до наступления этой эпохи. А, в свою очередь, эмблема вырастала на основе такого словесно-графического единства, истоки которого уходят в глубь тысячелетий. Функция такого опосредования слова и изображения, которое осуществлялось в литературе в давних времен, кажется, до сих пор далеко не изучена во всей своей значительности и во всех своих деталях. Именно на таком опосредовании, которое в некоторых случаях составляло непременную принадлежность именно *словесного* искусства, в XVI столетии и была создана эмблема, которая, с другой стороны, стала наследницей всей традиции графически-лаконичных изображений, какие существовали в искусстве, — импрез (Варнке, 1987, 42–45), гербов, разных камней, египетских иероглифов (Гилов, 1915; Фолькман, 1923; Шёне, 1968, 34–42; Хекшер, Вирт, 1967, 138–142; Варнке, 1987, 171; см. также: Зульцер, 1977) как тоже своего рода изображений с зашифрованным в них потайным, неведомым смыслом. И эмблема вплетается во всю совокупность традиций, какие слагают специфическое состояние культуры барокко. Среди этих традиций главное, что обеспечивает возможность эмблемы, — это непрерывность аллегорического толкования любых вещей и явлений, традиция «сигнификативной речи» (Хармс, Рейнитцер, 1981, 12), восходящая к историческим началам риторики и к пронизывающему все средневековое мышлению слова: «Одна и та же, обозначаемая одним и тем

же словом вещь может означать и Бога, и дьявола, и все разделяющее их пространство ценностей. Лев может означать Христа, потому что спит с открытыми глазами [...]. Он может означать дьявола вследствие своей кровожадности [...]. Он означает праведника [...] еретика [...]. Значение вещи зависит от привлеченного ее свойства и от контекста, в каком появляется слово» (Оли, 1983, 9).

То специфическое, что вносит в традицию аллегорически-спиритуального истолкования эпоха барокко, определяется ее заключительной, в отношении этой традиции, функцией. Аллегорические толкования средневековья отмечены тем, что они, как процедуры, с самого начала ясны для толкователей — то, что делает толкователь, для него, так сказать, теоретически-прозрачно и ему подконтрольно. А в эпоху барокко аллегорическая образность одновременно подводится к некоторой упорядоченности энциклопедического свойства и выводится наружу во вполне явном виде. Оба эти процесса взаимосвязаны и слиты. Онтологически понимаемое слово неотрывно от вещи, оно всегда с ним духовно и материально сопряжено, а потому влечет за собой ее образ — знак, вследствие чего (на это особо обращает внимание К. П. Варнке — Варнке, 1987, 39) в эпоху раннего Нового времени как вполне равноценные и «одинаковые» рассматривают образ-изображение и образ-знак, то есть иллюзионистски воспроизводящий реальность образ и схематическую передачу вещи (*mimetisches Abbild*, *significatives Bild*). И то и другое остается в общей сфере слова и вещи. Вследствие той же онтологичности слова (если видеть в нем слой бытия того, что оно именует) и абстрактное (по позднейшим представлениям) понятие тоже включает в себе некоторую изобразительность. Так, иллюстрация к книге «Об откровении» (1498) передает слово «схизма» гравюрой на дереве, схематически изображающей двух людей, перепиливающих церковное здание: «Изображается положение вещей, не существующее в качестве предмета. И тем не менее это изображение — не метафора и не сравнение [...]. Нет, положение дел берется, как понятие, совершенно буквально: схизма — разделение, раскол. Этот буквальный смысл слова и есть предмет изображения, и воспринимается он как факт, с той же реальностью, что дерево, которое стоит перед нами, а потому он и может быть изображен [...]. Наглядность заключена не только в самом изображении, но еще прежде того в слове, какое положено в его основу» (там же).

Итак, слово включает в себе известную вещность, а потому и зрительность, наглядность, оно таким *мыслится* по его сущности. Слово, выведенное в свою зрительность, создает, однако, новую ситуацию слова, — оно теперь сопряжено с образом, и образ этот, продолжающий слово, есть вместе с тем и нечто от него отличное, отдельное. Это слово в своей сопряженности с образом, такое, в логическом устройении какого на первом плане — некоторая образно-

знаковая схема слова, и только на втором — возможная его графическая конкретизация и детализация: это слово в его сопряженности с образом и этот образ в его сопряженности со словом дают уже *смысловой элемент в экзегетическом ореоле*. Экзегеза заключена уже в самой такой изобразительной схеме слова: она возвращает слово к его буквальности, то есть здесь, к его предметному значению, что уже есть акт толкования, — от этой схемы мысль отправляется затем к слову в его культурно-историческом значении (так, в приведенном примере речь идет о расколе христианской церкви), образ-схема сводит понятие «церковь» к понятию церковного здания (в тексте речь вовсе не идет о здании!), и это здание вещественно воплощает церковь, а от этого «нарисованного» понятия мысль вновь должна возвращаться к духовному значению слова «церковь». «Иллюстрируя» схизму, автор рисунка выступает и как толкователь понятия, которое неизбежно вовлекает в свое толкование еще и другие понятия, — совершается то, что в усложненном виде являет затем всякое барочное произведение: оно с самого начала погружено в некоторый экзегетический ореол, потому что с первым же подчеркнуто поданным словом, с первым же смысловым элементом начинается и процесс экзегезы, а такой процесс тотчас же вовлекает в себя наглядную образность — так и в таком объеме, как это, по всей вероятности, совершенно невоспроизводимо для нас в XX веке с нашим совершенно иным, отличным на самом глубоком уровне культурно-исторической аксиоматики, постижением слова.

Вот такой экзегетически-смысловой процесс мы можем предполагать на завершительно-обобщающем этапе традиционной культуры, и как раз эпоха барокко отмечена известным упорядочиванием, даже известной кодификацией отношения слова и образа, то есть в этом случае первым делом, прежде всего отношения *слова* и той *предметности* или, лучше сказать, вещественности, какая заложена в слове совершенно независимо от степени его отвлеченности (любую отвлеченность можно экзегетически привести — не свести — к некоторой вещной явленности и зрительности-наглядности — ср.: Виллемс, 1989). От относящегося к 1498 году примера до эпохи барокко и принятых в эту эпоху, кодифицированных соотношений слова и образа еще весьма далеко, но уже совсем недалеко до того момента, когда складывается форма эмблемы — изобретение А.Альциата: его «Книга эмблем»⁹ выходит в 1531 году и переиздается 179 раз (по библиографии Г.Грина, см.: Варнке, 1987, 164). И от первого издания книги Альциата до того времени, которое принято называть эпохой барокко, тоже еще довольно далеко, однако коль скоро барокко как определенное состояние культуры есть произведение самых разнообразных сочетающихся между собой линий традиции, которые даже приводятся тут к единому знаменателю, то вот одна из таких традиций — заготовленная для барокко в ту пору,

какую до сих пор принято называть эпохой Ренессанса. Можно спорить о том, что такое эмблема — «сорт текста» или жанр (ср. заглавие работы Б.Ф.Шольца), однако едва ли можно сомневаться в том, что в эпоху барокко эмблема выступает именно в качестве *смыслового элемента* — *минимального* смыслового элемента, далее уже неделимого и внутренне устроенного как сопряжение слова и образа, составляющих экзегетическую цельность и законченность. Как такой смысловой элемент, эмблема всегда есть составная часть *книги*, то есть некоторого произведения-книги, некоторого смыслового *объема* — все равно, составляет ли она часть книги эмблем, или входит как элемент в художественное или научное произведение, или же в модифицированном и отраженном виде входит в чисто словесный текст романа или драмы. Эмблеме так же, как отдельному стихотворению, мало пристало быть одной, в единственном числе, — коль скоро смысл всегда складывается в известный объем, то его безусловно затруднительно было бы ограничить объемом одного, минимального, смыслового элемента. Зато со своей стороны эмблема своей внутренней цельностью — неразрывностью словесно-образной сопряженности, какую она устанавливает, — как бы про-образует смысловой объем, и этому весьма способствует нередко избираемая форма рондо, круга для самого изображения. Внутри книги эмблема заявляет, как всякий значимый элемент барочного целого, о своей самостоятельности и стремится выявить таковую.

Однако когда А.Альциат публиковал свою «Книгу эмблем», он не имел ни малейшего представления о том, как эта словесно-образная форма станет функционировать позднее, и он связывал с ней чисто прикладные задачи (Морозов, Софронова, 1979, 169). Между тем само слово «эмблема» (от греч. ἐμβλημα — от глагола ἐμβάλλω — «вбрасываю», а также «вставляю», «вделываю» и т.д.) имеет самое прямое отношение именно к прикладному искусству, к непосредственному ручному, тонкому ремеслу, ко всему, где что-то вделывают, к искусству инкрустации, мозаики и т.д. Само это слово подсказывает, что *нечто* — узор или изображение — выкладывают на поверхности *чего-то*, и это представление в общем своем смысле сохраняется в эмблеме на всем протяжении ее активного существования и предопределяет, в частности, и ее графически-лаконичный вид. Эмблема в своей изобразительной части — это всегда образ-схема, притом неразрывно сопряженный со словом. То, как *мыслится* эмблема, как вместе с тем мыслится в ней и слово, и образ-схема, — это, скажем, не окно в мир, куда мы можем уставиться взором или устремить свой взгляд, и не что-то такое, что выступало бы перед нами, как небеса барочных куполов, — это особо, с аккуратностью и четкостью, но и схематичностью работы, которая по условиям своего материала не может претендовать на большую детальность, выложенный и выделанный для нас, отмежеванный от

всего прочего образ-смысл, образ-схема, которая притязает лишь на одно: пока она занимает наше внимание, ничего другого как бы и нет, — оно одно, это изображение, нанесено для нас на какую-то поверхность, за которой стоит целый мир. Значит, эмблема, даже и взятая по отдельности, все же есть репрезентация целого мира, однако такая, которая тут же предполагает и длинный, быть может, бесконечный ряд таких же, подобных изображений. Эмблема тонко намекает на тот смысловой объем, который осуществляется при ее участии, и ее форма круга или квадрата (прямоугольника) соединяет слово в его завершенности в себе и целый смысл-объем, репрезентирующий (как это бывает с барочным произведением) целый мир.

Так, как понимает подобное изображение эпоха, а именно риторически, весь зрительный образ и вся его наглядность мыслятся *исключительно* в сфере слова, и притом в только что указанном духе, как «отпечатление» (риторические термины «гипотипоза» и «диатипоза» — ср. заглавие сочинения Яна Амоса Коменского 1643 года «Диатипоза пансофии», то есть «наглядное представление», или «пропечатление», пансофии, универсальной науки, или как «разверзание видения» (латинский термин «энвиденция», греческий — «энаргейя»), или как разъясняющая и растолковывающая «экфраза» (см. о позднеантичной «экфразе» как жанре, построенном на риторически-экзегетических началах: Брагинская, 1981). Все названные термины (со своей судьбой у каждого) в риторике тем не менее синонимичны (Лаусберг, 1987, 117–118).

Позднее эмблема заявляет и о всеохватности, универсальности, энциклопедичности своей тематики. В 1687 году Богуслав Бальбин утверждал: «Нет такой вещи под солнцем, которая не могла бы дать материал для эмблемы» (цит. по: Шёне, 1968, 19: *Nulla res est sub Sole, quae metariam Emblematici dare non possit*), но это уже зрелое барокко, достаточно поупражнявшееся в составлении разных эмблематических программ целых серий изображений в церквях и светских зданиях (см., например: Хармс, Фрейтаг, 1975; Морозов, Софронова, 1979, 35–38), для эмблематического обставления празднеств — в виде длинных рядов, торжественной чередой описания эмблем проходят в «Арминии» Лознштейна и как цитаты и ссылки пронизывают ткань драм и романов (см.: Шёне, 1968/1), причем и в произведениях «низших» жанров могут выстраиваться целые ряды эмблем, — так, в довольно грубой сатире Й. Беера «Рубанок девиц» (1681; см.: Беер, 1970, 67–68). Однако этот универсализм эмблематики — ее позднее состояние, когда она целиком вовлечена в заключительный барочный синтез: «На деле нет такого положения дел и нет такой графической формы их коммуникативного постижения и передачи, которое не становилось бы предметом эмблематики — эмблематической *ges.* В позднем собрании эмблем Г. К. Вейтца (1725) [...] перед нами весь ее спектр. Он простирается от абстрактного

обозначения фоном букв в первом отделе до рисунков растений во втором и до изображения самых разнородных объектов в третьем. Очевидно, эмблема не ведет никакого категориального ограничения своих предметов; напротив, она явно держится средневекового понятия “вещи”, *res*, подразумевающего не только вещные объекты, но и любые ситуации в предельно общем смысле» (Варнке, 1987, 167–169; ср.: Хекшер, Вирт, 1967, 116).

Историческая реальность эмблемы выглядит, кажется, несколько иначе, и, насколько можно судить, вопрос о фактически существовавших тематических ограничениях эмблематики, — попросту говоря, о том, что никогда не становилось ее темой, — кажется, вообще не поднимался в изучении эмблематики, происходившем в последние 25 лет бурно и плодотворно и во многом резко изменившем современные представления прежде всего о литературе барокко. Однако тематические ограничения эмблематики, по-видимому, существовали; вероятнее всего, они возникли по ходу быстро складывавшейся изобразительной традиции, и выяснить это будет уже задачей позднейшей науки. Новый же приступ к изучению эмблемы, ознаменованной книгой Шёне (см.: Шёне, 1968), компендиумом Хенкеля—Шёне (1967) и другими работами (Йонс, 1966; Хекшер, Вирт, 1967; см.: Бук, 1971; Пенкерт, 1978; Пельц, 1973; Шиллинг, 1979; Варнке, 1987; Хезельман, 1988; см. также: Зульцер, 1977; обзор Дейли, 1979, и другие книги этого автора), начался с установления нормального, или нормативного, строения эмблемы в ее полном виде — с того, что, подобно универсализму эмблематики, ясно вырисовывалось в культурно-исторической ретроспекции.

Такая нормальная, или полная («строгая» — Хекшер, Вирт, 1967, 88), форма эмблемы состоит, как известно, из изображения (*pictura*), надписи (лемма, *inscriptio*) и эпиграмматической подписи (*subscriptio*) (см.: Шёне, 1968/1, 19; Морозов, Софронова, 1979, 18). Харсдёрфер в «Беседах-играх дам» пишет: «Всякая эмблема должна заключаться в фигурах и нескольких приписанных к ним словах» (Харсдёрфер, 1968/1, 54), и в сочинении об эмблемах тоже предусматривает для изображения лишь надпись (*Obschrift* — Харсдёрфер, 1975, 4): «Образ (*Bild*) сравнивается с телом, надпись — с душой»; «Надпись не должна быть длиннее половины стиха [...] — однако можно прибавить дальнейшее изъяснение в виде стихотворения» (там же, 7), и Харсдёрфер куда большее место, нежели современные исследователи, уделяет некоторым изобразительным условностям эмблемы. «Самые приятные надписи (*Überschrift*) — это те, что заимствованы из поэтов — в рассмотрение того, что между живописью и поэтическим искусством существует точный и возбуждающий удовольствие союз. Фигуры и текст (*Schrift*) должны быть связаны между собою так, чтобы одно не было понятно без другого» (Харсдёрфер, 1968/1, 59), — эти положения, с большой проницательностью

воспроизводящие глубинные закономерности, на каких строится эмблема, тем не менее преподносятся Харсдёрфером (и, видимо, так уразумеваются им), как некоторые правила их составления, причем как правила игровые. Ведь задача автора — научить составлять эмблемы (в игровом компанейском общении).

Вот некоторые примеры, которые приводит Харсдёрфер: изображение Священного Писания, юридической книги и медицинского пособия — первая книга закрыта, вторая открыта и лежит на первой, третья, тоже открытая, «опрокинута на вторую», — возможно, означало бы три факультета или (благодаря числу три) совершенное умение, однако надпись гласит: «Учусь и умираю. *Moriar doctior*», — и «если бы сочинитель не сообщил, что понимает он под закрытой и открытой книгами, то мы едва ли угадали бы это», и можно только предположить, что он имеет в виду нечто особенное; так это и есть: верхняя книга знаменует чтение, вторая — беседу, «с помощью которой выученное как бы выкладывается наружу и погружается», то есть усваивается, нижняя же — «поддерживание мыслей», то есть внутренний мыслительный процесс. Попутно сочиняются другие надписи к тому же изображению: «Советы мертвых — дела добрых»; «Источники мудрости»; «Умножено или утрачено». Следует еще и нравоучительная экзегеза этого эмблематического сюжета (Харсдёрфер, 1968/1, 60–64).

А. Бук в качестве трудно разгадываемой эмблемы приводит пример из Альциата, где надпись к рисунку, изображающему на вершине дерева ласточку, которая несет цикаду своему птенцу, гласит: «Ученым не должно оговаривать ученых» (*Doctos doctis obloqui nefas est*) (Хенкель, Шёне, 1978, 872). Разгадка вытекает лишь из подписи, где разъясняется, что один певец вредит другому и губит его. Образец барочного пронизательного остроумия (грасиановская *agudeza*) соответствует, согласно Буку, двум отличительным чертам литературного барокко — метафорике и концептизму (Бук, 1971, 44). Однако, как мы видели, эмблематическая экзегеза совершается по правилам традиционного, средневекового аллегорического толкования: если муравей знаменует и трудолюбие, и своекорыстие, и рачительность, Харсдёрфер рассуждает не иначе, чем средневековый автор рассуждал о льве (Харсдёрфер, 1968/1, 49–50). Эпоха барокко лишь упорядочивает такой способ толкования на основе сопряженности слова и образа, при этом открывая широкий простор для комбинирования смыслов. Мы можем предположить, что под влиянием происходящего сближения слова и образа, изображения, все слова в тексте, понимается, прежде всего особо значимые и выделяемые, раскрываются в направлении своей зрительности, своего наглядного вида, что они — в отличие от обычаев иначе устроенной культуры, склонной к книжно-абстрактному прочтению текстов, — значительно более интенсивно «усматриваются» и зримо «видятся».

Существует и такой взгляд, основанный на анализе «Искусства эмблемы» Клода-Франсуа Менетрье (Париж, 1684): «Если все поэтическое искусство принималось за словесную картину, то тогда целые тексты, отдельные пассажи и сцены, пронизанные текстовыми образами, воспринимались эйдетически, то есть постигались в опыте визуально» (Хезельман, 1988, 95). Такой взгляд, безусловно, не лишен основания, поскольку выводится из теоретического самопостижения эпохи барокко и, кроме того, согласуется с историческим движением постижения слова: во-первых, из слова извлекается вся потенция визуального; во-вторых, слово потенциально окружено экзегетическим ореолом. Одно, по-видимому, тесно связано с другим и отвечает заключительному, финальному характеру эпохи, до крайности напрягающей традиционное истолкование слова (на глубинном аксиоматическом уровне).

Пониманию слова как начала экзегетического процесса и как начала картины, интенсивного визуального образа отвечает словоупотребление эпохи. Согласно таковому, «эмблемой можно называть вещи и даже тексты» (Хезельман, 1988, 83), или, лучше сказать, тексты и даже сами вещи, — и то и другое в таком случае берется как нечто потенциально входящее в смысловой элемент (с его экзегетическим ореолом) или даже в само эмблематическое устройство (в «жанр» эмблемы) с его полным или менее полным составом. Как формулировал Эрих Трунц (Трунц, 1957, 11, цит. по: Хезельман, 1988, 82; ср. там же аналогичные суждения В. Кайзера и Дж. П. Хантера), «если какой-либо предмет природы указывает на иную сферу, то его в XVII веке именуют эмблемой». Э. Трунц пишет о трехтомном эмблематическом собрании Якоба Типоциуса «*Symbola divina et humana*» (1601–1603) — «кульминации пражской эмблематики» при дворе императора Рудольфа II: «Образ дерева, растущего к солнцу, с изречением: “*Altiora peto*” (“Стремлюсь к более высокому”) превращается в медитацию о том, что такое “более высокое”, — это не что-либо мирское, но душевное и в конечном счете религиозное. Пальма становится эмблемой справедливого человека, старающегося осуществить угодное Богу. Икар, летящий над морем, являет способности изобретательного человека, но и его неминуемую гибель [...]. Показательно для возникающего при императорском дворе опуса, что в его третьем томе (составленном де Боодтом) встречается и такая сентенция: “*Qui vult esse pius, exeat aula*” (“Кто хочет быть благочестивым, пусть оставит двор”). Хватало бесстрашия, чтобы высказывать подобные вещи» (Трунц, 1986, 901). Надо, впрочем, полагать, вопреки социологическому подходу к делу, что эмблематика с ее притязаниями на всеохватность не позволяла утаивать ничего общеизвестного и вместе с тем безусловно и безотносительно-значимого: «Симеон восхвалял Алексея Михайловича, но в то же время многозначительно и нравоучительно осуждал библейского

царя — “тирана” Навуходоносора и других “тиранов”» (Робинсон, 1982, 25). В подобного же рода экзегезе, что и придворный опус, успешно упражнялся в рамках своих возможностей, «в уме», герой Гриммельсхаузена на необитаемом острове: «Видя колючее растение, я вспомнил о терновом венце Христовом; видя яблоко или гранат, я вспоминал о грехопадении прародителей и оплакивал его; добывая из дерева пальмовое вино, я воображал себе, сколь кротко и милосердно Искупитель мой проливал кровь за меня на древе Святого Креста; видя море или гору, я припоминал то или иное чудесное знамение или историю с нашим Спасителем в подобных же местах; найдя один или несколько камней, удобных для бросания, я представлял своему взору, как жида побивают Христа» и т.д. (Гриммельсхаузен, 1988, 2-я паг., лист 10 г — Гриммельсхаузен, 1967/1, 569). Стоит отметить то, что рассказчику, для того чтобы такой экзегетически-эмблематический мир стал раскрываться перед ним, необходимо вообразить себе свой островок «целым миром», — он уподобляется тогда и книге эмблем, в которой, кстати, некоторые пригодные для того «вещи», как, например, деревья, используются им как готовые эмблемы, то есть и как эмблематические «ges», и как знаки изображения, вещные знаки эмблематической «пиктуры», которые остается только снабдить соответствующими надписями (надпись на сливовом дереве с волшебными свойствами — это, собственно, эмблематическая подпись: Гриммельсхаузен, 1988, л. G 3 г — Гриммельсхаузен 1967/1, 577).

Таким образом, даже и предельно расширительное понимание эмблемы находится в согласии с тем, как разумела эмблему сама эпоха барокко, распространяя ее на все «изображения со значением» (Варнке, 1987, 179), на все формы аллегии, наконец, ставя в синонимический ряд без разбора «иероглиф», «символ», «импрезу» и «эмблему» (там же, 178–179). Однако и в более точном смысле эмблемой, в полной гармонии с теоретическим сознанием эпохи, может в принципе становиться совершенно все, и надлежит лишь строго разделять всеобщую эмблематическую потенциальность и реальное наличие «жанра» эмблемы, то есть определенно состроенной сопряженности слова и образа. В этом отношении сохраняет свою силу предостережение: «Не принимать за эмблематические и не возводить к эмблематике все составные части природы (при их назывании. — А.М.), что нередко происходит с тех пор, как особый тип эмблемы стал литературоведам известен куда лучше, нежели сама традиция сигнификативного дискурса, из которой выросла эмблематика» (Хармс, Рейнитцер, 1981, 12; ср. также: Виллемс, 1989, 122).

«Изображения со значением» уже в эпоху барокко трактуется как «слово-образы» или «слово-картины» (см.: Хезельман, 1988, 108–109), и эмблема оказывается частным и, как можно думать, самым

напряженно-сжатым видом слово-образа, слово-отражения. В то же время такой формальный частный вид сопряжения слова и образа, с его замысловатой и скрупулезно организуемой устроенностью, вправе претендовать на центральное положение — не среди жанров или «сортов» текста, принятых в эпоху барокко, но в самом мышлении — в научно-художественном, или историко-поэтическом, мышлении эпохи: постольку, поскольку эмблема демонстрирует, причем в своей завершенной полноте, смысловой элемент, который, как элемент, входит строительным материалом в произведение-книгу, и постольку, поскольку весь экзегетический процесс устремлен к эмблеме, так что в сознании эпохи уже и «сама» вещь есть наперед и заранее «эмблема». Эмблема есть, как получается, и общее имя для всего этого процесса, как протекает он от начала до конца, от вещи до построения эмблемы в ее полном виде, и, конечно, такой процесс необходимо отличать от сложившейся формы эмблемы. А эта последняя форма с ее трехчленным составом (образ — надпись — подпись) есть форма устойчивая, что доказывает сотнями изданных книг эмблем, и увлекающая достигнутым в ней совершенством. В эмблеме, при понимании всей культуры барокко как эпохи заключительной, допустимо видеть «последнее воплощение спиритуализма, основанного на христианско-аллегорическом уразумении мира», «последнюю фазу спиритуального истолкования мира» (Йонс, 1966, 56,58).

Устойчивая трехчленная форма эмблемы в ее нормально-полном виде предполагалась сознанием эпохи, и тем не менее она далеко не всегда фигурирует в таком виде¹⁰. Помимо экзегетического процесса, который приводит от вещи к эмблеме (о фрагментарности толкований эмблемы см.: Хармс, 1973), от вещи как «эмблемы» к эмблеме как смысловому единству и элементу, есть и обратный путь — от эмблемы к вещи и от эмблемы к тексту (конкретных произведений), где эмблеме с ее замкнутостью и законченностью приходится считаться с условиями текста, издания, идти на компромиссы с линейной последовательностью текста, приходится всевозможными способами встраиваться в текст. С другой стороны, и в самом сознании эпохи эмблема отнюдь не всегда предстает в своей нормативной трехчленности: уже можно было заметить, что Харсдёрфер считает нормальным двучленное строение эмблемы, а эпиграмматическую подпись рассматривает как совсем не обязательное приложение. А Я. Мазен именует эмблемой изображение — эпиграммы «бывают либо с эмблемой, или пиктурой, либо без» (Мазен, 1687, 1–2). Но ведь и изображение совсем не непременно должно присутствовать реально в виде гравюры в печатном издании — напротив, если все дело в выявлении визуальности слова, то изображение естественно заменяется кратким описанием: «XVII. Дурные дети. Лягушки порождаются гниющей материей под воздействием солнечного жара: *Claro de patre prorgo. Худой побег великого ствола*»

(Харсдёрфер, 1975, 19). Таким образом, Харсдёрфер строит свой текст в таком порядке: 1) мораль, или применение, урок, исполняющий тут и роль заголовка («надписания») к эмблематическому микротексту; 2) описание пиктуры, или, что здесь то же, сюжета эмблемы, ее *ges*; 3) надпись (латинская) и 4) ее перевод на немецкий. Такой текст есть не что иное, как не лишенный своей стройности *перевод* эмблемы (как сочетания текста и изображения на отдельном листе) в иные условия текста, причем такой перевод легко отождествляется с эмблемой, а потому тоже *есть* эмблема. Эмблема в сознании эпохи, начиная с Альциата, существует в зыбком комплексе своих переводных состояний, по сравнению с чем вычленение «нормальной» или «строгой» формы эмблемы есть позднейший конструкт, и лучше говорить о полной, то есть вполне развернутой форме эмблемы, выявляющей ее возможности и строение и презентующей ее читающему глазу максимально красноречиво и выигрышно. Классика эмблематики, Альциата, тоже иногда переиздавали без гравюр, а для Харсдёрфера эмблема была прежде всего игровой формой, видом компанейской и именно *поэтому* чрезвычайно многозначительной игры. В эту игру неустанно играл он сам и учил ей других. Достоинство эмблемы как формы мышления эпохи и как формы укладывания и устройства мысли — такая игра совсем не унижает, тем более что «игра» наделена самыми серьезными коннотациями: игра — это и игра судьбы, и игра случая и т.д. Напротив, едва ли можно понять эмблему, не поняв, что она, как стержневой момент, входит в ту грандиозную комбинационную игру, который в эту эпоху осуществляется на всем просторе доступного, универсально-энциклопедического знания; и сама *ars combinatoria*, и поиски универсального языка (см.: Штрассер, 1988) вновь возникают на том же самом основании мышления *истории*, на каком стала возможной эмблематика.

Многосложный переход эмблемы в литературный текст выявляет разные стадии ее трансформации — такой трансформации, при которой сохраняется сопряженность слова и образа и теоретически осознается эмблематичность текста: «[...] даже тексты, не содержащие описаний пиктур из эмблематических сборников, рассматривались как эмблемы» (Хезельман, 1988, 95). Хотя некоторые исследователи и высказывали сомнения в возможности воспроизводить эмблему чисто текстовым путем (Д.Зульцер, Г.Хиллен, — см. там же, 100–101), иной подход предлагает смотреть на литературные произведения барокко как на эмблематически сформованные образования, как на эмблематические построения, оплоты (*Sinnbildgefüge*); (там же, 97).

Кристиан Гофман фон Гофмансвальдау в «Речи при погребении благородной матроны» прибегает к помощи эмблемы, чтобы почтить добродетели покойной: «Если собрать воедино ее доблести и обри-

совать их, то я полагаю, что это могло бы произойти следующим образом. Я бы поставил облаченную в чистые одежды жену, которая правой ногой ступает на шар, с прибавлением надписи (Ausschrift): *Haec sperno cavernam. Презираю эту пещеру*; свое лицо она обратила бы к небу, сложив руки крестом, и рядом с этим текст (Schrift): *Haec serno superna. К этим небесным взираю*. Ниже рук стояли бы такие слова: *Haec tango superna. Касаюсь этого небесного*. Чтобы кратко разобрать (entwerffen) эту эмблему, то она отчасти являет ничтожество и нестойкость земли, отчасти же блаженство и вечность небес. Что такое земля, если не пещера, полная обременений? Что такое небеса, как не местопребывание вечной, радостной жизни? Истинный христианин совсем не печется о низкой земле, однако высоко чтит небеса. И всюду, где течет жила живого христианства, человек как бы отталкивает прочь от себя мир и, напротив того, думает о высоком, смотрит на него и говорит: *Haec serno superna. Мир, погибай, если угодно, а я воззрюсь на небеса*. И он стремится к небесам и говорит: *Haec tango superna. Мир, я бесконечно презираю тебя и мечтаю только о небе*. И это означает: *Nihil humile. Ничего низкого, ничего дурного*» (Гофмансвальдау, 1702, 107–108).

Поэт еще и дальше продолжает экспликацию созданного им образа, однако приведенного достаточно, чтобы отметить несколько важных моментов.

Первое. Чтобы почтить добродетели, поэту потребовалась эмблема, и он весьма точно сказал о том, почему форма эмблемы так нужна ему: необходимо «взять все доблести вместе» (*Tugenden zusammen nehmen*) и обрисовать их в целом (*einen Abris machen*), то есть дать их очерк, или контур.

Второе. Таким образом, эмблема — это особенное средство обобщения, она передает самую суть дела и передает ее в виде схемы, общего очерка, контурно. Задумывая эмблему, ее «набрасывают» (там же, 110), но, начиная ее разъяснять, разбирать, ее тоже «набрасывают», — это действия замысла-набрасывания того, что есть образ-очерк и образ-схема, они одинаково простираются в две стороны — от замысла к образу и от образа к его истолкованию.

Третье. Чтобы обобщить какой-то важный смысл, его необходимо, во-первых, представить *пространственно*; во-вторых, представить *зримо*; в-третьих, представить схематически-контурно. Все эти три свойства образа равно важны и переходят друг в друга: образ должен быть замкнут и обозрим (свойства первое и второе); недостаточно того, чтобы это был зримый образ, но он же должен быть и схемой-контуром (второе и третье); как образ-схема, он должен схватываться сразу же и одновременно (третье и первое).

Четвертое. Эти три свойства и дают специфически-изобразительное качество эмблемы. Речь идет не об образе и не о зримости вообще, а о замкнутом плоскостном образе, передающем задуманное

в общих контурах — в общих контурах, где оба слова равно значимы: это контурный образ, общие линии которого передают некоторый обобщенный смысл, — например «взятые вместе доблести», — и которые способны достигать передачи такого смысла. Слово «эмблема» мыслится при этом в соответствии с своей внутренней формой (см. выше), или, вернее даже сказать, оно несмотря ни на что заставляет мыслить себя так. И это именно к такого рода *зримости* отсылает слушателя-читателя поэт, прибегая к помощи эмблемы, — он отсылает не к самой действительности, какая вставала бы в воображении читателя, но именно к так устроенной поверхности рисунка-очерка, при созерцании которого (хотя бы самом умственном и внутреннем) никогда нельзя забывать о том, что этот рисунок нанесен, в отведенных для него пределах прямоугольника или круга, на некоторой поверхности. Поверхность бумажного листа, в свою очередь, репрезентирует такую поверхность смысловой объемности, какая тут мыслится. К такой зримости и отсылают здесь слушателя или читателя. И становится совершенно очевидно, что такой рисунок впритирку близко расположен к замыслу и слову, что он рядом с ними почти невесомо-призрачен в своей изобразительной субстанции; таковая, заявив о себе, словно готова сразу же и исчезнуть в своем толковании. А между тем это та неперемнная, а потому и вечно вожденная (для поэта того времени) форма, которая даже и мысль, и слово ставит в совершенно новые для них отношения, заставляя их считаться с собой словно с какой-то неизбежностью и вынуждая их сходиться в образ и выходить из него — «набрасываясь», «перебрасываться» в образ, устроенный (пока длится эпоха с ее условиями) так, а не иначе. Немецкое слово «Sinnbild», синонимическое эмблеме (с 1626 года, из голландского), подразумевало не просто образ со смыслом, образ, наделенный смыслом, но образ, за которым следует искать смысл, образ, который надлежит разгадывать, подразумевало некоторую связанную с образом хитрость; как можно думать, это слово по-своему передает то обстоятельство, что *вокруг* образа и начиная уже с него самого существует экзегетический ореол.

Далее. Коль скоро Гофмансвальдау решился положиться на эмблему и на присущее ей мышление, то эмблема обнаружила перед нами свою способность множиться на глазах и тем передавать движение. Действительно, поэт вкладывает в свой набросок, в задуманную им фигуру одну за другой *различные* эмблемы — они могли бы существовать и по отдельности, их поначалу три, а затем, в процессе экзегезы, к ним прибавляется еще и четвертая. И эта целая серия эмблем передает движение: человеческая душа презирает мир — стремится к небесам — и вот уже касается их.

Продолжая свое толкование, Гофмансвальдау расширяет эту серию эмблем, вложенных в один образ-схему: присовокупляет к ним

новые или видоизмененные старые надписи. Все это есть вместе с тем и движение мысли, которая постепенно исчерпала свой мыслительный набросок и теперь уже не может удовлетвориться фигурой, набросанной поначалу, и должна ее модифицировать. И тогда вдруг — но вполне по старинным правилам истолкования — фигура, стоящая на шаре (а это обычная иконография Фортуны), совершенно переосмысливается и становится при этом частью нового построения, которое сам поэт рассматривает то как одну эмблему, то как две, соединимые в одном изображении (его основа — эмблема из Альциата, переосмысленная в христианском духе — см.: Кирхнер, 1970, 99; Хенкель, Шёне, 1978, 1796).

«Она извела, что нет ничего постоянного на этом земном шаре, а потому очами святой воззрелась в небеса с их покоем [...]. Чтобы выразить (entwerffen) все сказанное до сих пор в виде эмблемы, представим себе шар и квадрат. На шаре мы видим женщину, которая ногой своей касается шара и представляет собою вид шатающегося, готового вот-вот упасть человека, с надписью: *Volitando regerget*. *Пока мы на этой земле, мы стоим на шаре изменчивости и ни на миг не можем быть уверены, что сможем остаться на том месте, на каком стоим [...]*. На упомянутом же квадрате стоит блистательная дева в белом облачении с золотой короной с надписанным на ней именем Иисусовым на голове, и с надписью (Beyschrift): *Nic pensitando quiesco*. *Тут покоюсь в мыслях своих*. Квадрат отображает совершенство, каким наслаются в вечном блаженстве верующие. Тут жизнь неперемениющаяся, совершенство, не ведающее несовершенства. Этими двумя эмблемами мы делаем намек на блаженное состояние благородной дамы, — если в этом мире она жила словно на неустойчивом шаре, то мысли свои она впечатляла небесам [...] пока не оставила вовсе ненадежный шар сей и не была перенесена в то место, где все пребывает неколебимо» (Гофмансвальдау, 1702, 110—111).

Новая эмблема продолжает и подытоживает движение прежней эмблематической серии — тут уже не чаяние небесной жизни, но сами небеса; однако задним числом пришлось переосмыслить исходную фигуру — поначалу устремившая свои помыслы к небесам жена прочно стояла на шаре, теперь же эта позиция ее на шаре, от достигнутых уже небес, обесценена, фигура раздвоилась, и с этими двумя олицетворениями нестойкого и стойкого, земного и небесного лишь более косвенно отождествляется образ погребаемой матроны. Экзегеза продолжает еще и дальше: «Она знала, что нога, еще стоявшая на шаре, будет через смерть сдвинута с него и поставлена на нечто прочное. И тогда за прежним “*nihil humile*” — “ничего дурного и низкого” воспоследует “*Omne laetabile*”. *Все радостное и утешительное [...]*. Блажен счастливо усопший и ныне счастливо живущий!» (там же, 111—112).

Пример из траурной речи Гофмана фон Гофмансвальдау показывает, как взаимодействуют мысль и эмблематический образ, — мысль, решившаяся положиться на такой образ с его устройством, и образ, который ведет мысль своими проторенными путями и направляет ее. Как кажется, характер зримости, какой предполагается эмблемой, проясняется здесь весьма конкретно, а также становится очевидной и та высокая степень сознательности, с которой приступает поэт к созданию-воссозданию эмблемы. Он берет эмблему как готовый «жанр», приспособляет уже готовый изобразительный сюжет к своим целям и затем, насколько можно судить, следует этому сюжету в его возможностях.

Такое поэтическое мышление посредством готовой эмблемы, которая затем со-мыслится в соответствии с тем, что заложено в ней, отличается от такого мышления, которое создает в тексте нечто эмблематическое.

Об одном сонете А. Грифиуса — «К миру» — М. Виндфур писал следующее: «В сонете “К миру” остается только поместить вместо двух катренов рисунок, изображающий истерзанный бурями корабль, входящий в спасительную гавань на фоне грозного моря. Надпись и терцеты можно сохранить, чуть заострив их. И наоборот, эмблема без больших трудов полностью претворяется в литературу» (Виндфур, 1966, 95–96).

Вот этот сонет Грифиуса в близком к оригиналу условном переводе: «Мой испытывший немало бурь корабль, игрушка мрачных ветров, мяч среди дерзких волн, почти разорванный потоком, — он, пролетев от скалы к скале сквозь пену и песок, до времени прибывает в гавань, желанную моей душе.

Нередко, когда среди ясного полдня нас настигала черная ночь и быстролетная молния дотла сжигала паруса, — как часто терял я направление и путал север с югом! Как износились бушприт, мачта, руль, шверт и киль!

Сходи на землю, дух усталый, сходи! Мы прибыли. Что, страшит тебя гавань? — ныне освободишься от всех уз, от страха, от мучительной тоски, от нестерпимой боли.

Прощай, проклятый мир, о море, полное неукротимых бурь! Здравствуй, родина, блюдушая неизменный покой под защитой и охраной и в мире, ты, вечно светлый дворец!» (Грифиус, 1968, 9–10).

Наблюдение М. Виндфура проницательно и в принципе несомненно верно. Однако не следует думать, что в сонете Грифиуса «литература» (то есть словесный текст) претворяется в эмблему: столь характерное для Грифиуса перечисление поэтических образов, называемых или с энергичной несомненностью вызываемых к жизни и плотной чередой следующих друг за другом, — «игра ветров», «мяч среди волн», корабль, летящий между скалами; корабль, прибывающий в гавань и притом прежде срока, и т.д. и т.д. — все это кружит

вокруг эмблематических мотивов, все это могло бы дать материал для нескольких разнотипных эмблем уже в первом четверостишии (значительно больше, чем получилось их в речи Гофмансвальдау). Однако текст Грифиуса не дает устойчивого и замкнутого в себе образа — ни единого, ни такого, который не раз смысвался бы и не перекрывался бы все новыми и новыми, он почти не дает и таких образов, которые реально были бы использованы в книгах эмблем, в чем можно убедиться, просматривая раздел о «корабле и мореплавании» в компендиуме Хенкеля—Шёне (1978, 1453—1484; Шиллинг, 1979, 155—185; см. также: Курциус, 1978, 138—141; Йонс, 1966, 191—203; Рустерхольц, 1973, Блюменберг, 1979, ср. аналогичный символ корабля-души у Аввакума — Робинсон, 1963, 143—144). Текст Грифиуса воссоздает не эмблематический образ, но эмблематическую стихию — такую, в которой стремительно зарождаются и сменяют друг друга эмблемы (как начатки своего оформления). Это стихия интенсивнейшей наглядности как направленности мысли. Сонет эмблематичен по самой внутренней своей сущности, поскольку нет сомнения в том, что в поэтической дикции Грифиуса всякий отдельный, сокращенный и сгущенный образ выступает как зримость именно эмблематического свойства, так, словно бы каждый рождаемый фантазией поэта образ проецировался на некоторую поверхность, представляя там в беглых, однако отчетливых очертаниях. Отчетливость образов, их четкость и членораздельность сближает их с законченными и представляемыми на долгое рассматривание и обдумывание эмблематическими образами. Всякое значимое слово наделяется своеобразной почти пластической обособленностью¹¹, впрочем, неразрывной с его произнесением, с образом его звучания и артикуляции, и таково, видимо, отражение в слове той самой историко-культурной потребности, которая породила эмблематику. Весьма показательно и весьма «барочно» и то, что движение мысли в сонете Грифиуса совершенно тождественно ходу мысли в речи Гофмансвальдау: корабль, плывущий в гавань, — это сюжетная «горизонталь», однако духовный смысл сонета дает «вертикаль», поднимающуюся от земли, которую поэт предает проклятию, к небесам, которые он приветствует как свою родину.

Грифиус в своем сонете мыслит эмблематически — не в том смысле, что он следует готовой эмблеме, и не в том, что он строит в тексте одну цельную эмблему, но в том, что его стихи производят на свет эмблематическую зримость — эмблематическую *картинность* (см. также: Маузер, 1976). И как раз этот гениальный поэт немецкого барокко позволяет нам ощутить, — несмотря на всю невозможность этого, однако через посредство теоретических предположений, — ту интенсификацию, какую претерпевает в эту эпоху слово, испытываемое на свою визуальность. Почти любое место в стихотворениях Грифиуса выдает эту интенсивность словесно-зрительного жеста:

«Скорый день прошел» (или «Быстротечный день прошел»), «Ночь высоко вздымает свое знамя и выводит на небо звезды», «Усталые толпы людей оставляют поле и труды», «Там, где были птицы и животные, грустит Одиночество», «Как же напрасно потрачено время!», «Гавань все ближе и ближе к ладье членов тела» (первые пять строк, разбитые на отдельные фразы, из сонета «Вечер»; Грифиус, 1968, 11). Подобный словесно-зрительный жест как бы стремится замереть на месте в своей картинности (это свойство и спустя два века продолжавшее оставаться в силезской традиции, присуще стихам Йозефа фон Эйхендорфа, при всей их лирической плавности и наполненности интимно-лирической эмоцией). Такое интенсивно-зрительное овладение поэтическим словом обладает с эмблематикой, то есть в этом случае с построением нормально-полных сопряженностей слова и образа, общими корнями в традиционной экзегезе, проистекает из одного общего с нею источника, а потому и не находится с нею ни в каком противоречии. Напротив, слово при первой же возможности выдает свою способность замыкаться в собственно эмблематический образ с его устроением. И самым беглым поэтическим образам Грифиуса присуща колоссальная внутренняя устойчивость и прочность, некая мимолетная отчетливость, которая объясняется тем, что образы заимствуются не просто в общем словарном запасе языка и не в индивидуальном словаре поэта, но в экзегетически обработанном лексиконе слов-образов, слов-символов, слов-эмблем. Каждое слово выступает в своем экзегетическом ореоле: корабль, ладья, мяч среди волн, гавань и т.д. Из того же лексикона традиционных образов и всякое сравнение: «Эта жизнь кажется мне подобной ристалищу» (стих 8-й из сонета «Вечер»), — и такой лексикон и богат, и обозрим. Такие слова и каждое само по себе — смысловые элементы, составляющие стихотворение. Отчетливость произносимых поэтом слов отражается во всем неповторимом облике этих стихотворений, начиная со строения и кончая интонацией.

Поэтому мы могли бы с некоторой осторожностью сказать, что многие отдельно взятые слова в стихотворениях Грифиуса — это значимый остаток эмблемы, перешедшей в текст, остаток эмблематически претворенного слова, — точно так же, как «сами» вещи как начала эмблематического процесса тоже суть эмблемы (пока эмблематическое мышление остается актуальным) и подобно тому, как эти же самые отдельные, несущие в себе образность и окруженные экзегетическим ореолом слова из стихотворений, могут рассматриваться и как начала эмблем. Итак, слова — это начала и концы эмблем. Они таковы в эмблематическом процессе, и они еще прежде того начала и концы в более широком экзегетическом процессе, внутри которого и произросла эмблематика. Здесь перед нами эмблематика, которая до конца перешла в текст, разошлась в нем, а также разошлась и в том общем, из чего она возникла.

Выше уже шла речь о статических элементах, которые внутри барочного произведения сопротивляются движению вперед и останавливают его. Вновь музыка отчетливо выводит такие элементы на поверхность — ближайшим примером могут послужить более известные (нежели барочные оперы) пассионы Баха с их сочетанием исторической реляции (партия Евангелиста), элементов действия, с одной стороны, и арий — с другой. Ария отключает последовательность действий и, будучи нередко полна бурных энергий («Спешите, спешите, души искушаемые!» — № 24 «Страстей по Иоанну», ария с хором, полная плавной, скорой, не мешкающей устремленности вперед и таковую рисующей музыкально-риторическими фигурами), заключает их в мерную и полную равновесия оправу — даже и самое бурное движение. Это словно картина, внутри которой все приводится к обозримости. Она поставлена поперек движения. Нередко такая картина начинается с призыва — приходить и смотреть. Это вполне понятно: «Смотрите, Иисус простер руку, чтобы обнять нас, идите, идите! В руках Иисусовых ищите искупление!...» (№ 60 из «Страстей по Матфею»).

Примерно такое же соотношение создается и в самых различных поэтических жанрах. Очень характерно, что один отрывок из трагедии Локэнштейна «Агриппина» (1665), который поэт Йозеф фон Эйхендорф (находившийся притом в генетическом родстве с силезской школой XVII века!) приводил в качестве образца не более и не менее, как «претенциозного каннибализма» и «вычурно форсированного потока слов», на самом деле превосходно иллюстрирует обычный для барокко резкий переход к картине, останавливающей действие, — хотя и здесь картина предельно динамична, она обрывает инерцию действия решительным жестом:

«*Мегера*. Архиубийца! Подобно тому, как кровавыми полосами, что наносит мой змееобразный бич, разукрашивается черная выя Ореста, ибо зарезал он мать, так и тебя десятикратно худшей болью окрасит плоть, а жар и сера очернят.

Тисифона. Придите, сестры, помогите мне сплести венец, придите, ссудите мне ваши гадючьи волоса, помогите зажечь смолу от Флегетона, подайте мне серу, смолу и огниво, его же обнажайте, пускайте в дело факел, пламя и бичи, пока пожар в крови убийцы не погаснет» (Эйхендорф, 1987, 145).

Это слова из заключительного хора (Reyen) трагедии (ст. 797–802, 809–814), где действие как движение вперед остановлено и где три фурии с двумя гарпиями воздают по заслугам убийцам: этот смертоубийственный хоровод написан секстинами и есть одновременно нечто музыкальное! Тем не менее внутри хоровода есть существенное различие между кругообразным движением воздаяния и секстинами Тисифоны, с их жестом картинности (или тоже картинными жестами):

Komm't /Schwestern/ helf't mir Rutten binden.
Komm't leih't mir euer Nattricht Haar.
Helf't hartzt vom Phlegeton anzünden/
Reich't Schwefel /Pech und Zunder dar.
Entblöset ihn /braucht Fäcke/ Flamm' und Rutte
Bis sich der Brand lesch' in des Mörders Blutte.

(Шёне, 1968/2, 660)

Вместе с тем «картинный жест» властно направляет внимание к вещной конкретности «сейчас и здесь», объединяющей зрителя и персонажей сцены (или читателя романа, если взять иной жанр, и романную реальность). И здесь можно сказать так: этот момент конкретности («здесь и сейчас»)¹² заимствуется у зрителя-читателя, это он призван ощутить — и своей душой, и своей кожей — конкретность этого картинного длящегося мгновения, между тем как остановленное мгновение наполняется символически творящейся на сцене (или на сцене воображаемого мира) реальностью, и зритель — часть этой реальности, до которой он поднят или в которую вознесен.

Значит, с одной стороны, в опыт зрителя или слушателя входит такая конкретность существования, такое полновесное ощущение бытия, его весомости, тяжести, его фактуры, что все это можно было бы назвать полнокровным переживанием действительности, — если бы только это не было чем-то далеким от позднейшего психологического в своем существе и тоже чрезвычайно конкретного переживания. Это, напротив, конкретность, достигаемая изнутри символически-аллегорического мира, построенная средствами риторического искусства, — аллегореза, проливающаяся в точку «сейчас и здесь». Это может быть до крайности переполненная всякой вещественностью действительность, доводимая до нестерпимости реальной боли (что и на деле производило свое необманное и нешуточное впечатление на такого позднего читателя, как Эйхендорф, и, вполне вероятно, по причине его родственности силезской традиции). Но все же и эта нестерпимая реальность — из другого мира. Чрезвычайная конкретность и мгновенность впечатления — но только зритель и читатель исторгаются ради нее из *своей* действительности и пребывают в *другом* месте.

Нужно хотя бы наметить пути разрешения одного серьезного противоречия: барочная наглядность, на которой, кажется, настаивает поэтика барокко, наглядность, которая сопровождается достижением конкретности (или даже непосредственности «сейчас и здесь»), нередко сочетается с тем, что можно назвать чистым знаком дейксиса, — читателю как бы обещается некоторая картина, однако все дело и заканчивается одним обещанием. Можно думать, что такое сочетание для риторической системы чрезвычайно естественно, а слово «дейксис» с присущими ему более абстрактными семантическими

компонентами (не просто показывать, но и доказывать что-либо) точно отвечает экзегетическому ореолу с его непрременной моралистической и дидактической, аллегорической и аналогической направленностью. Барочная наглядность всегда что-то доказывает. И всякая картина, какая только может возникнуть в риторической поэзии, даже если мысль и особо настаивает на ее «живописности», всегда исходит от отдельного слова или от группы слов и никогда не бывает так, чтобы, например, слова бесследно таяли в порождаемом ими итоговом образе, который безраздельно увлекал бы читателя. Нет, картина всегда остается словесной, подчеркнуто словесной (и по возможности с ощущением фактуры слова). Поэтому так необходим знак, или жест, дейксиса, которым все дело и может ограничиться, потому что этот знак и означает, как подобает ему, картину и картинность. С психологически преломленной наглядностью реалистического века это действительно имеет мало общего. Зато эта наглядность зажигается от слова, когда это нужно и когда поэт умеет им пользоваться. Отсюда и такое строение поэтических разделов текста, когда в его начало выставляется дейктическое слово — знак вступления в «картину»: «Придите!», — как в трагедии Лознштейна, или: «Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen, mit bittre Lust und halb beklemmten Herzen dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen...» (ариозо, № 19, из «Страстей по Иоанну» Баха), то есть «Наблюдай (одновременно — созерцай, рассуди. — А.М.), о моя душа, с робким удовольствием (или удовольствием, полным страха. — А.М.), благо в страданиях Иисусовых (то есть в *образе* страданий. — А.М.) и т.д.; или: «Спешите, искушаемые души...» (ария, № 24, с хором, оттуда же); множество стихотворений, призывающих вставать и собираться с духом («Auff!»), что и собрано в крайне лаконичный жест-знак.

Так это и в трагедии Лознштейна. Картинная секстина вливается в общий хоровод — в тот самый, который и должен пробудить в душах ужас весьма неэстетического свойства (еще не пробил час «эстетики», а поэт Эйхендорф хотя и жил в «эстетический период», по определению Г.Гейне, однако уступил настояниям поэта Лознштейна). Однако вливаясь в общий хоровод, объявленная картина стоит и поперек движения. В других частях хора устанавливается определенная динамика, сейчас же, напротив, призывают приобщиться к ней, а потому указывают на это общее движение как бы и со стороны — внутри хоровода появляется нечто вроде указующего перста эмблематических изображений. Теперь, быть может, чуть яснее, отчего и в каком отношении эти поэтические строки секстины создают картину. Картинность и наглядность — не в том, что в стихах нечто нарочито и усиленно живописуют согласно правилу Симонида и Горация. Нет, здесь, во-первых, немало особо отмеченных слов, наделенных экзегетической потенциальностью, а

потому несущих в себе и готовых передать наружу свою подразумеваемую живописность. Во-вторых же, и это еще существеннее, всякое движение и всякое слово со своей скрытой наглядностью введены здесь в общую и единую оправу образа, начиная с самого первого слова. Призывное обращение как знак дейксиса и служит объединяющим все и, собственно, все определяющим мотивом. Огромная энергия движения — и все же она введена в образ остановленный, вобравший и вбирающий в себя, в свою непластическую отчетливость бурное движение, бурный жест, в движение и жест, которые все свои страшные, жестокие предметы ставит в подчинение величественному и красочному, порывисто и громогласно выражаемому картинному жесту (ср.: Вёльфлин, 1986, 28: «Живописное зиждется на впечатлении движения»)... Остановленный, чрезмерный порыв! Он сродни барочной росписи церковных куполов, разверзающих небеса и являющих парящие в широком пространстве, наделенные колоссальной, *остановленной* энергией фигуры в их бесподобно неожиданных ракурсах, что *настаивают* на реальности движения и подтверждают его самой крайностью выбранных поз.

В литературе барокко нередко встречается и цитирование эмблем. И это уже третий случай, который разбираем мы, прослеживая путь эмблемы в словесный текст, — третий после того случая эмблематического мышления, или со-мышления вместе с эмблемой, какой мы наблюдали у Гофмана фон Гофмансвальдау, и после той напряженной экзегетически-эмблематической стихии, какая простирается в поэзии Грифиуса, его современников и его наследников. Когда в трагедии Лоэнштейна «Эпихарита» (1666) говорится: «Глаз страуса способен давать жизнь птенцам» (цит. по: Шёне, 1968/1, 68), то здесь цитируется эмблема, источник которой восходит, как показал Шёне, к средневековому «физиологу» и другим текстам средневековой литературы, продолженным импрезами XVI века (см. там же, 67). Что подобное утверждение о глазе страуса поступает для Лоэнштейна в энциклопедический тезаурус всех вообще исторических сведений (это очевидно, и этого следовало ожидать от писателя, готового просвещать читателя на предмет механических свойств черепной коробки бизона); сверх этого Шёне установил, что Лоэнштейн пользуется эмблемой как средством риторического доказательства, обращая ее на пользу эротического контекста трагедии: «Страус, который смотрит на яйца, способен пробудить в птенцах жизнь. Тем самым делается ссылка на такое положение дел, в котором не может усомниться даже и скептически настроенная Эпихарита [...]. Если даже взгляд, брошенный птицей на безжизненные яйца, дарует жизнь птенцам, то как же может статься, чтобы взгляд прекрасной Эпихариты не пробудил симпатии в одушевленном существе?» (там же, 69).

В своей книге Шёне анализирует множество гораздо более сложных примеров цитирования эмблем, где в тексте отражается и в нем

поглощается каждая из трех составных частей полной эмблемы. Такие примеры множатся от Грифиуса к Лознштейну и Халльману (как то отвечает углублению барочных тенденций), и за ними стоит тяготение «драматического стиля к затемняющему смысл сокращению, лаконичной весомости и патетической сжатости» (Шёне, 1968/1, 140). Образ и подпись эмблемы сокращаются в некоторых случаях до одного сложного слова (типа «скалы добродетели», Tugend-Fels, или «волны несчастья», Unglücks-Welle), составленных из конкретного и абстрактного понятий (там же, 139–143). Огромное множество таких сложных существительных, особенно у Лознштейна, вводит эмблему в экзегетический ореол слова и способствует тому насыщению поэтически-энциклопедического текста элементами знания, что так свойственно барокко на его заключительном этапе.

Эмблема выводит смысл слова в зримость, делает это еще более подчеркнуто, чем это вообще присуще слову в данную эпоху. Однако сама эмблематика зиждется не только на том состоянии, в какое в эту эпоху приходит традиционная экзегеза, но и особо на том соотношении, какое складывается в это время между словом и образом, между поэзией и изобразительным искусством, — на утвердившемся между ними сингармонизме, как можно было бы это назвать. Вся эта эпоха приняла глубоко к сердцу и серьезно верит в то, что живопись — это молчащая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, как было сказано Симонидом Кеосским (у Плутарха, «О славе афинян», 3), и еще более серьезно верит в слова Горация: «Поэзия — это живопись» («О поэтическом искусстве», 361; см.: Фишер, 1968; 237; Швейцер, 1972; Бух, 1972; Хегстрем, 1965). Не следует думать, что слова Горация были в риторической культуре вырваны из контекста, а потому неверно поняты и искажены (Шёне, 1968/1, 205), или что с ним произошло недоразумение (Хезельман, 1988, 108; Виллемс, 1989, 217–219; см., напротив, Миедема, 1988, 7). Ведь контекст того утверждения, которое было воспринято как сентенция и теоретический тезис (в этом действительно была некоторая доля недоразумения), как раз учил той изобразительной *пространственности* поэзии, как раз укреплял в той пространственности восприятия поэзии, для которой эмблема с ее сопряженностью слова и образа, эмблема, выставляющая и образ и слово на один легко обозримый лист (ср. термин Й. Фишарта «Gemälpoesy» в предисловии к книге эмблем М. Хольцварта, 1681), была словно нарочно придумана, была в свою очередь даже символом и эмблемой всей этой эпохи. Гораций учит тому, что поэзия — как живопись и что бывают такие изображения, которые требуют, чтобы зритель подошел поближе, другие — чтобы он отошел подальше, одни надо рассматривать при свете, другие в сумерках, одни нуждаются в том, чтобы их смотрели однажды, другие — десятикратно и т.д. Если словесный текст организуется в некоторое подобие эмблемы, если

он представляет образ и вид, выводя свой смысл в зримость, если даже отдельное слово может нести в себе интенсивную зрительность, если средствами поэзии рисуют картины, которые должны предстать в сознании читателя, читателя-зрителя, то во всем этом можно усматривать, разумеется, не влияние тезиса, но такое состояние слова, которое дозрело и «доистолковывалось» до такого своего состояния, что совсем кстати тут под рукой оказались и Плутарх, и Гораций. Наступила пора принимать их вполне всерьез и буквально. И этот внутренний принцип мышления слова проявил такую действительность, что Лессинг, насмешливо и высокомерно опровергавший и критиковавший его в своем «Лаокооне» (1766), не достиг, в сущности, ничего, кроме как расширил и обобщил его: поэзия для Лессинга уже временное искусство (как понято оно было к этому времени английскими теоретиками), она способна передавать лишь движение, а потому и рисует, лишь обращая симультанное в суксесивное, статическое — в действие, представляя вещь через ее изготовление, через ее генезис.

Если же в эпоху барокко безраздельно господствует принцип «поэзия как живопись», еще не подвергшийся рациональному разложению, то это, разумеется, отнюдь не означает, что поэзия этого времени отличается особой живописностью и наглядностью, что она вообще отличается такими свойствами (взятыми внеисторически). Она, можно даже сказать, их совершенно лишена, если иметь в виду тот смысл, какое эти понятия приобрели в XVIII—XIX веках. Г. Виллемс, который тщательно сопоставил одну из новелл Сервантеса и пересказ ее, сделанный Харсдёрфером, пришел к выводу, что если в тексте Харсдёрфера и есть какая-то наглядность, то исключительно в тех рамках, которые определяются аллегорическими процедурами (Виллемс, 1989, 271). Правда, можно усомниться в том, что новелла Сервантеса рассчитана на психологическое сопереживание в позднейшем смысле (ср.: там же, 266, 269). Живописность поэзии и слова в эпоху барокко — это живописность, отчетливость и наглядность того, что задумано в рамках традиционной экзегезы, определено ее потребностями и возможностями, а в эпоху барокко лишь доведено до крайних пределов и на этом завершающем традицию этапе жестко испытано на свою истинность.

Понимание же поэзии как говорящей живописи и живописи как молчащей поэзии влечет за собой представление о том, что живописное произведение можно читать¹³: «Читайте историю и картину, — писал Н. Пуссен, — чтобы узнать, все ли, всякая ли вещь приспособлена к сюжету» («Lisez l'histoire et le tableau afin de connaitre si chaque chose est appropriée au sujet»; Варнке, 1987, 29), и он же говорит: «[...] живопись не что иное, как изображение духовных понятий; хотя и воплощенных в телесных фигурах» (цит. по: Даниэль, 1986, 162). Притом что масляная живопись максимально отстоит от

слова, тем более абстрактного, она в конце концов все равно есть предельное разворачивание слова, его смысла и заложенной в нем зримости. Так, эмблема выбора пути (см.: Хармс, 1970; Хармс, 1975) в своем графическом выражении простирается от простого изображения греческой буквы «ипсилон», от так называемого «пифагорейского ипсилона» (Хенкель, Шёне, 1978, 1294), до той программы задуманного в эмблематическом духе полотна, изображающего «Выбор Геркулеса», которую разработал в начале XVIII века английский философ Шефтсбери (Шефтсбери, 1976, 457–483), где он отдает должное и известной схематичности, и цельности, и простоте изображения, причем последнее свойство автором уже переосмысливается в более новом духе и совсем уводит эмблематическое изображение от той энигматичности, какая была присуща эмблеме в ее лучшие годы («Ни в коем случае произведение не должно быть двусмысленным или вызывать сомнения, оно с легкостью должно распознаваться — или как историческое и моральное, или как перспективное и простое изображение природы», — пишет Шефтсбери, 1976, 476; ср. особенно 477–478, где он возражает против того, чтобы «нечто эмблематическое и энигматическое» заметным образом примешивалось к изображению). Все же вся забота Шефтсбери нацелена на то, чтобы картина хорошо и незатруднительно читалась и ее моральный урок явственно и без праздного мудрствования выходил наружу. Если же мы примем во внимание, что и изображающая «ипсилон» эмблема, и подробно расписанная им картина «Выбор Геркулеса» раскрывают нам смысл даже не слова, но символа «выбора жизненного пути», выведенного из самой формы греческой буквы, что, следовательно, здесь происходит не что иное, как экзегеза буквы, то все это движение от буквы к подробному живописному полотну предстанет как яркий пример упорного и особо длительного разворачивания смысла в духе барокко и барочной эмблематики. Читая Шефтсбери, мы видим, что наконец в мышлении слова и образа в их сопряженности наступила такая пора, когда от изображения начинают требовать, чтобы образ незатрудненно прочитывался без всякой подмоги со стороны слова, вопреки первоначальным требованиям (см. выше: образ не должен быть понятным помимо слова). Значит, пришла новая пора, и образу и слову предстоит вновь разойтись, и между ними сложатся новые отношения.

Наконец, нам остается еще обратить внимание на важную и пока мало исследованную функцию эмблематического изображения в барочных произведениях. Очень многие барочные произведения-книги стоят под знаком эмблемы с самого начала, коль скоро книге часто предпосылается титульная гравюра или гравированный титул эмблематического характера¹⁴. Такая гравюра предпослана и «Симплициссимусу» Гриммельсхаузена (см.: Хаберзетцер, 1974), хотя,

возможно, она и не соответствует строго нормативному типу эмблемы (Хезельман, 1988, 103): вместо надписи в ней дается название романа, однако изображение согласовано с теми словами, что занимают место подписи и могут считаться таковой (Морозов, 1984, 125). Изображение в разных отношениях указывает на содержание книги: здесь и шесть лежащих на земле масок (своим числом равных числу книг романа, включая книгу его «Продолжения»), и в руках феникса-«монстра» (ср.: Маузер, 1982, 217–219; Рейнитцер, 1981) раскрытая книга, изображенные на развороте которой предметы — башню, чашу, корону, пушку и многое другое — можно считать своего рода алфавитом сюжета всего произведения. Разумеется, нельзя считать весь текст романа подписью к эмblemатическому изображению фронтисписа (Пенкерт, 1973, 60) — такое предположение только остроумная, однако неудобно громоздкая конструкция, — тем более что подпись к этому изображению все-таки есть, и тем не менее гравированный титул «Симплициссимуса» обнаруживает свою эмblemатическую суть. Очевидно, он многообразно соотнесен с текстом романа, и вполне возможно допустить, что такое изображение с его загадочными элементами предполагает, что читатель будет многократно возвращаться к нему при чтении романа, пытаясь разобраться в его смысле: загадочность гравюры должна помочь осветить, соотражаясь с текстом, энигматичность самого произведения, которое «долгое время задавало загадки и читающей публике, и науке» (Вейдт, 1971, 60). Однако надо думать, что по самой природе таких барочных созданий, как «Симплициссимус», их загадки, глубоко входящие в суть самого замысла, никогда не могут быть разгаданы окончательно, — этим создание Гриммельсхаузена, уникальное уже по своему жанровому воплощению («роман» есть лишь удобное условное обозначение его жанра), по всей видимости, отличается и от романов с ключом, которые при должной настойчивости часто разгадываются, и от тех эмblemатических загадок, которыми развлекал своих дам Г.Ф.Харсдёрфер. Поэтому настоящим и пытливым читателем этого произведения выступает, в сущности, читатель коллективный — филологи, историки литературы, которые вот уже в течение нескольких поколений последовательно трудятся над более адекватным его прочтением и добились тут очень больших успехов. Такой коллективный читатель — лишь на пути к тому, чтобы вернуть произведение ему самому, избавив его от произвольных толкований в духе культуры, резко отличной от культуры эпохи барокко. За последние десятилетия самым большим достижением такого чтения, направленного на самотождественность произведения, на реконструкцию такой его самотождественности, очевидно, было открытие его поэтологического «двойного дна», то есть тайной поэтики, положенной в основание его устройства. А наличие такой поэтики, во-первых, относит произведение

Гриммельсхаузена к разряду ученых поэтических творений эпохи барокко, а во-вторых, обращает его чтение и истолкование уже не в загадку, но в постоянную, неразрешимую до конца герменевтическую задачу.

Для изучения эпохи барокко, ее культуры и ее поэтики, произведение Гриммельсхаузена представляет особую ценность, так как являет барочное произведение — как мыслится оно эпохой — в его максимально сложной устроенности. В нем «наивная» по временам поверхность, которая, как понимал и сам писатель, может удовлетворить и самого незадачливого читателя (см. главу 1 «Продолжения»), предполагает погружение в поэтологическую «тайну» всего целого. Трудно вообразить себе более широкий диапазон всего того, что, как крайности, сходится и совмещается в этой вещи: ведь несравненная громоздкость энциклопедического романа, некоторые образцы которого были названы выше, заведомо отказывалась в своем конструировании от всего низкого в стиле и содержании, от всего того, что может показаться непосредственно-наивным. Такой роман принципиально строился как создание высокого стиля, между тем как творение Гриммельсхаузена подает себя как низкое по стилю, зависящее от традиции пикарескного романа (см. выше о Й.Беере), тогда как за этим низким, сквозь него и вовлекая все это низкое в общее и целое, необходимо прочитать *конструкцию высокого смысла*.

В богатое парадоксальными сочетаниями время мало кто ставил перед собой столь парадоксальную задачу. Была ли она сознательно поставлена перед собой писателем? Если вспомнить о том, что эпоха барокко отличалась *прозрачностью* своих поэтологических принципов, весьма значительной степенью такой прозрачности, — из-за этого барочное нередко воспринимается как усталое и перезревшее и даже как нечто вторичное, и мы могли видеть, что заключительный характер этой эпохи проявляется в отношении традиции, традиционного языка культуры, а потому ей и не может не быть присуща перезрелость, перезрелость полноты и посягания на полноту, на знание *всего*, — то можно отвечать на этот вопрос утвердительно: да, писатель сознательно ставил перед собой свою задачу, кажущуюся нам парадоксальной или непомерной по своей широте.

Однако нужно вспомнить и другое, что уже было упомянуто: писатель в эту эпоху есть создание произведения, того, какое творится им же самим, он, если заострить эту ситуацию, есть произведение произведения, а в своей поэтике — произведение поэтики своего произведения. Сознательно ставя перед собой творческие задачи, писатель вследствие этого вторгается в известный круг поэтических возможностей, которые направляют его и направляются им. В этом смысле Гриммельсхаузен, возможно, не знал, что он создает,

и не ведал, что творит, — не знал в степени большей, чем обычно не знает этого писатель, и с плотинским «внутренним эйдосом» строителя, у которого в голове уже стоит конструкция-форма будущего здания, тут дело обстоит так, что в сознании был готов — или почти готов — некий самый предварительный и графически бесплотный, по тонким линиям которого должны были побегать вперед развязанные писателем творческие силы. В том же, что создано, оказался заключенным — тайна не только для ученого читателя, но и для самого себя, — автор произведения; произведение во всяком случае сильнее его, и оно, так сказать, лучше автора знает себя. Эмблема же и есть та барочная смысловая форма, в которой отливаются такие образы и отливаются так, что писатель только управляет ими. Он прежде всего что-то вроде начальника или управляющего внутри своего произведения и только затем — властный творец всего целого. Поэтому когда Гриммельсхаузен ставит все свое произведение под знак эмблематического изображения, многозначительного и загадочного, то такое действие автора, правящего внутри своего произведения, есть распоряжение с далеко идущими последствиями. Быть может, они, эти последствия, ускользают уже и от автора, старавшегося все в своем создании предусмотреть. Можно предполагать, что новое проникновение вглубь необыкновенного произведения Гриммельсхаузена будет связано именно с разгадыванием сопряженности, какая существует в нем между титульной гравюрой с ее загадками и текстом с загадками своими. Тогда, в широких масштабах, все произведение все же выступает как сопряженность слова и образа, письма и пиктуры¹⁵.

В заключение весьма замечательный в своем роде кратчайший отрывок, наглядно являющий эмблематику в барочном создании, — текст из «Арминия» Лознштейна:

«... litte ihr bestes Fußvolck unglaublichen Schiffbruch...» —
«... лучшие пехотные части терпели невероятное кораблекрушение...»
(Шёне 1968/2, 438).

Примечания

¹ Именно поэтому беспредметно рассуждать о том, кто первым применил термин «барокко» к литературе» (ср.: Лихачев, 1973, 185).

² См. The German Tribune, 1973. Sept. 27. N 598. P. 10.

³ См. о первом исполнении «Искусства фуги» в 1927 году в Лейпциге: Эггебрехт, 1988, 120–121. До того времени произведение Баха рассматривалось либо как чисто дидактическое, о «целостном эстетическом впечатлении» которого говорить нелегко (Г. Риман в 1894 году), либо же как «совершенное произведение искусства с неизмеримой глубиной чувства» (Ф. Шпитта в 1880 году; см.: Эггебрехт, 1988, 119–120). Исполнение под управлением К. Штраубе зависело, судя по описаниям, от эстетической линии М. Регера.

⁴ Предположения о возможном исполнении «Искусства фуги» в эпоху Баха делают Брейг (1982) и Эггебрехт (1988, 110, 122); разумеется, о полном исполнении не идет и речи, и, разумеется, это произведение создавалось не для игры.

⁵ В отношении этой темы — саморефлексии музыки, а в частности, рефлексии слова и языка внутри музыки — очень важен раздел о Генрихе Шютце в посмертно изданной книге Т.Георгиадеса об «именовании и звучании» (Георгиадес, 1985, 181–188). По мысли Георгиадеса, именно на эпоху барокко приходится некоторый важнейший, еще не осмысленный во всем своем значении, поворотный момент во взаимоотношениях слова и музыки, языка и музыки.

⁶ Поскольку поэтики и риторики XVII века по весьма стойким историко-культурным причинам ничего не говорят о романе, то ценным исключением оказывается «Полная немецкая поэзия» (1688) А. К. Ротта (1651–1701), автора того же поколения, что и К. Томазиус. Еще более ценно то, что Ротт счел возможным рассказать о своих читательских впечатлениях от романа Буххольца «Геркулес и Геркуладисла», автор которого «старается вбить в головы благочестие. И верно, что не без успеха. Ведь и я в более молодые годы читал ее не без возбуждения священного благоговения, а то и не без слез. И только хотелось бы, чтобы сочинение не было столь пространно и не отнимало столь много времени у штудирующего юношества, а тогда можно было бы рекомендовать его юношеству прежде иных. Особливо если бы в чем-то был устроен больший порядок. Впрочем, должно быть, автор больше глядел на таких лиц, которые могут тратить время, а не на штудирующее юношество, а тогда он писал в согласии с своею целью» (Леммерт, 1971, 36; Широцкий, 1977, 222).

⁷ В эпоху барокко происходит вторичное воздействие риторики как искусства убеждать на поэтику как искусство сочинять (см.: Дик, 1966, 27–28).

⁸ Как показывает «Немецкая риторика» И. М. Мейфарта (1934), риторика сама по себе может в эту эпоху сводиться к элокуции, то есть к «разукрашиванию речи подобающими и умелыми словами, а также умными и рассудительными изречениями» (Мейфарт, 1977, 61), между тем как нередко проводимое различие риторики и поэтики заключается просто лишь в том, что поэту больше разрешено — в отношении метафор, метонимий, синекдох, гипаллаг и т.д. (там же, 81, 100, 111, 205), а ритор должен избегать «поэтических манер» (там же, 215–216). См. также: Хильдебранд-Гюнтер, 1966, 41–45; Трунц, 1987, 196–208, и всю гл. 7 о традиции немецких риторик и риторических сочинениях Мейфарта: 163–210.

⁹ Как пишет Б. Ф. Шольц, «заглавие “Emblematum liber” вовсе не означало при своем первом появлении на фронтисписе аугсбургского издания 1531 года объявления о том, что содержащиеся в книге тексты относятся к литературному жанру, именуемому “эмблемой”. Подобной информации и невозможно было дать, потому что к 1531 году жанр эмблемы еще не установился. Рассуждая же о том, как мог глядеть на книгу Альци-

ата читатель в то время, мы можем не сомневаться в том, что заглавие не вызвало в нем никаких ожиданий, которые были бы связаны с жанром. Это не исключает, однако, что гипотетический читатель, распознавший то обстоятельство, что некоторые из текстов Альциата были переводами из “Антологии Плануда”, не склонялся к тому, чтобы связывать заглавие книги с одной чертой некоторых эпиграмм из этой “Антологии”. Такую черту можно называть экфрастической, и она характерна для ряда эпиграмм “Антологии”, не будучи, впрочем, необходимым или достаточным признаком эпиграммы как жанра. И вот только тогда, когда эта экфрастическая черта стала одним из определяющих признаков вербального компонента в бимедиальном жанре эмблемы, эмблема перестала относиться к категории *имени* и перешла в категорию *термина*» (Шольц, 1987/1, 216–217).

Шольц проводит очень тонкий и крайне необходимый анализ становления понятия «эмблема» на самом раннем этапе ее истории. В то время как Альциат использует выражение «эмблема» как имя для своего собрания эпиграмм, до 1536 года уже успевает совершиться, по подсказке Альциата и его книги, переосмысление слова «эмблема», и оно начинает употребляться как *общий термин* — так уже в первой французской книге эмблем Гийома де Ля Перрьера: в 1536 году она вышла без иллюстраций, а в 1539 году была переиздана с рисунками. Автор книги под эмблемой разумеет иллюстрации, которые сопровождают эпиграммы.

Единственное, в чем невозможно согласиться с Шольцем, состоит в следующем: Шольц полагает, что внутренняя форма слова «эмблема» не имеет никакого отношения к истории жанра, — Альциат, собственно, произвольно выбрал это выражение, и только случайно комбинация эпиграммы и гравюры получила жанровое обозначение «эмблема». Так что, по мнению Шольца, «история употребления этого слова очертит лишь некоторый эпифеномен». Мало этого, и сама «комбинация» произошла, согласно Шольцу, совершенно случайно, вследствие решения издателя снабдить эпиграммы Альциата гравюрами на дереве. Не случись этого, и книга Альциата была бы отнесена к системе коротких форм с характерными для таких форм остроумием и афористичностью (Шольц, 1987/2, 76–77).

На наш взгляд, тут не было решительно ничего случайного, и это подтверждается всей историей эмблематики XVI–XVIII веков, — эмблема как сопряженность слова и образа отвечает фундаментальным, глубинным закономерностям этого времени, его *мышлению слова*, и эмблема теснейшим способом *сплетается* с заданным тут из глубины переплетением слова и образа, из которых каждое, и слово, и образ, указывает на другое и влечет за собой это другое. Я.Харасимович (1990, 275) говорит о «всеобщности вербально-иконического мышления (Wort-Bild-Denkens) в эту эпоху. Неужели же вся обширная сфера опосредования слова образом и образа слова, при очевидном первенстве в этом процессе слова, держится только на случайном решении аугсбургского издателя? Разумеется, нет. И Альциат,

давая название своей книге, основывался на том, как мыслилось эпохе некоторое «висящее в воздухе» жанровое образование, он основывался (как это всегда бывает в подобных, повторяющихся в истории культуры ситуациях) на про-задуманном для эпохи, то есть на наперед задуманном для нее и внутри ее же самой. Именно поэтому, стоило только Альциату дать полусознанный или, возможно, совсем не осознанный им намек, как «случайно» брошенное слово немедленно встало на предназначенное, заранее предусмотренное для него место, с убедительностью и без колебаний, — уже у первого французского его последователя. И далее, Альциат дал наименование новому «жанру», безусловно, исходя из подсказанной ему внутренней формы слова. Эта внутренняя форма, по-видимому, прекрасно отвечала тому, что «предносилось» Альциату в его сознании, хотя, скорее всего, он и не осознавал этого ясно и отчетливо. Он внутренним зрением «видел» то, что предносилось ему, мы же видим, что название отвечало мышлению слова и образа в ту эпоху.

Зато очень важно то, что Шольц указывает на экфрастическую сущность эмблематической подписи. Правда, такая эмблематическая экфраза, видимо, значительно отличается от позднеантичного жанра «экфрасиса» (см. работы Н.В. Брагинской) по своему функционированию и многим другим особенностям. Однако в более общем смысле эпиграмма действительно есть экфраза, то есть словесное разворачивание-изъяснение заключенного в «пиктуре»: подписью рисунок *прочитывается* в духе морально-риторической экзегезы. Это не значит, что подпись дает окончательное истолкование изображения: нет, образ и слово (надпись и подпись) в своей сопряженности окружены интенсивным экзегетическим ореолом, внутри которого данный образ и данный текст, пиктура и подпись, дают одно из возможных экзегетических решений, после чего кружение мысли вокруг эмблемы вовсе не прекращается. Правы, видимо, те исследователи, которые придают большое значение индивидуальному толкованию всякой эмблемы: вся в целом эмблема, то есть изображение вместе с его авторским истолковыванием, предается на дальнейшее обдумывание, *конец* которого — в индивидуальных актах-пробах ее осмысления. Эмблема по природе своей *протеистична*, и во всякой зафиксированной эмблеме не отрезана возможность ее метаморфоз. Ниже, в тексте, анализ отрывка из погребальной речи К.Гофмана фон Гофмансвальдау подтвердит это.

¹⁰ Разумеется, эмблема вместе с постепенным ослаблением эмблематического мышления начинает и разлагаться. Так, очень поздняя книга эмблем — «Эмблемы и символы» Н.М.Максимовича-Амбодика (1788; см.: Хипписли, 1989), — собственно, уже вовсе не помнит о полной форме эмблемы, а имеет дело с ее остатками — надписями (часто сводимыми к девизам) и изображениями как знаками пиктур, то есть как бы значками эмблематических образов и схемам схем.

¹¹ «В рамках *stilus ornatus* нередко собственным весом, эмблематическим или декоративным, наделяется и отдельное слово — в асиндетическом на-

громождении или как редкое сложное слово, как образ, приобретший самостоятельность, или как метафора. Оно как бы ведет свое особое искусственное (артифициальное) и статичное существование независимо от повествования» (Мартини, 1974, 88–89).

¹² Разумеется, возражения Б. Ф. Шольца (Шольц, 1984, 71) против Э. Ф. фон Монруа (Монруа, 1964) сохраняют свою справедливость, если источник конкретности «сейчас и здесь» видеть лишь в изображении, неправомерно уподобля таковой реалистической картине или фотографии. Эффект «сейчас и здесь», какой можно предполагать в искусстве барокко, опирается на взаимодействие знаковых систем, как обусловила его культура своего времени, и он, эффект, сопровождает интенсивный *внутренний образ*, складывающийся, возникающий в сознании читателя-зрителя той эпохи. «Приоритет образа» в эмблеме (Шёне, 1968/1, 26; см. также: Варнке, 1987, 161–192; Мейбер, 1990) может быть принят, как я полагаю, лишь при том условии, что мы поймем, как знаковая схема пиктуры преломляется в итоговом внутреннем образе, собирающем в себе взаимодействие эмблематических пиктур и текстов.

¹³ Все написанное читается, и потому читается и все графическое. Совпадение «рисунка» и «письма» в греческом «графо» не случайно для истории культуры, и оно и должно было сказаться в поздних вербально-иконических со-полаганиях (синтезах). Читается, понятным образом, и эмблема (ср.: Шольц, 1982).

¹⁴ В этом жанре титульной гравюры эмблема надолго переживает эпоху барокко, заходя в XIX век.

¹⁵ Об эмблематических программах вне пределов литературы, где тоже проявляется характерное для эпохи живописно-поэтическое мышление, см.: Хармс, Фрейтаг, 1975; Хекшер, Вирт, 1967, 193–221.

Швейцарская литература XVIII века

Йоанн Якоб Бодмер и его школа

1

Йоанн Якоб Бодмер (1698—1773) — это центральная фигура культурной жизни Цюриха и всей Швейцарии в XVIII столетии. Он был автором огромного множества текстов — теоретических, поэтических, научных, эпистолярных, — историческое значение которых не подлежит сомнению. Некоторые из этих текстов так никогда и не были опубликованы (особенно письма, из которых к настоящему времени напечатана лишь малая доля, тогда как тысячи их лежат в архивах), а сочинения Бодмера никогда не были собраны вместе, в одном издании; подавляющее их большинство не переиздавалось с XVIII века. Бодмер — это автор нечитаемый, между тем как, реконструируя его роль в литературе XVIII века, начинаешь убеждаться, что то была роль живая, творческая, колоссальная по своему размаху и воздействию, так что ее никак нельзя ограничить рамками одного только XVIII столетия. Именно поэтому из всех швейцарских писателей того времени только о Бодмере и можно говорить как о главе целой школы, причем такой, которая не могла оставаться в границах одного кантона или швейцарского государства, но широко распространилась по всему немецкоязычному миру. Вместе с тем, если имя Й. К. Лафатера сохранилось в памяти европейской культуры, то имя Бодмера в ней затерялось — при этом первый известен, безусловно, не как писатель, но как впечатляющий обновитель старинного физиогномического знания; вспоминая же, с усилием, второго, нередко останавливают свое внимание на его поэтических неудачах, говорить о которых можно лишь условно, так как речь в таких случаях всегда заходит о текстах нечитаемых, не перечитываемых, например, о крайне многочисленных драматических созданиях Бодмера, никогда не ставившихся ни на одной театральной сцене. Иными словами, Бодмера упрекают за то, что тексты его не читаются, — и действительно, в этом заключается уже известный нам парадокс: поэт или писатель, который никого не может принудить читать и перечитывать себя, — это поэт и писатель сомнительный, он не похож на Сервантеса или Вольтера, он не похож на Вергилия или Гомера (которых иногда все же читают — и

полагают нужным читать); «надежда» нечитаемого писателя может быть обращена лишь к самому чтению, о каком нельзя заведомо утверждать, что в процессе историко-культурной саморефлексии оно не изменится в самом своем существе, в самой своей основе; напротив, подобные радикальные изменения смысла и направленности чтения представляются сегодня вполне вероятными, тогда-то нечитаемый писатель, который до сих пор был «ничем», имеет свой шанс сделаться «все» и стать читаемым; это же остерегает всех нас от вынесения каких-либо «окончательных» оценок литераторам прошлого. А по мере того как мы будем реконструировать образ Бодмера — мыслителя и писателя, поэта или, лучше сказать, обобщая, создателя своих текстов, человека пишущего, этот парадокс нечитаемого автора будет раскрываться перед нами, выступая неожиданными гранями, подобно тому как почти мгновенно расцветает на киноэкране снимавшееся долгими часами растение.

Некоторые дельные высказывания общего свойства помогут нам начать нашу реконструкцию. Живописец и поэт Йоанн Хайнрих Фюсли в одном из поздних стихотворений пишет: «Бодмер все еще не изъяснен»¹, и эти слова, произнесенные наедине с собою (потому что стихотворение Фюсли не увидело тогда свет), выражают глубокую убежденность одного из последователей Бодмера в том, что с его наставником сопряжено некоторое фундаментальное недоразумение, — тут есть что объяснять, между тем как всем кажется, что Бодмер за ненадобностью забыт. Недоразумение — в непонятости того, кого запаматовали. Примерно тогда же Гёте в своей прочитанной в масонской ложе речи памяти К.М. Виланда (1733—1813) назвал Бодмера «повивальной бабкой гения»² и сравнил его роль в Южной Германии с ролью Й.В.Л. Глейма на севере страны. Поскольку, однако, имя Глейма ничего не говорит современному литературному сознанию и Глейм, скорее, рисуется как поэт мало-значительный, то слова Гёте повисают в воздухе и сами нуждаются в пояснении. К тому же требует истолкования и слово «гений», «дух», *Genie*, притом в единственном числе. Бодмер, по Гёте, способствует рождению не «гениев», но «гения», то есть, сказали бы мы, самого духа культуры, или, не боясь повтора, духа духовности. Он, таким образом, споспешествовал установлению и процветанию самого духа духовности, то есть высокого накала культуры, и призывал культуру к возвышенной одухотворенности. Примерно это и хотел сказать Гёте; однако если иметь в виду Глейма, то и нечто более прозаичное: будучи великодушным и щедрым на совет и поддержку, помогал более молодым поэтам подняться на ноги и проявить творческие потенции. Но ведь сам акушер, облегчая роды, не производит на свет ничего высокого, духовного и «гениального». И на это тоже есть намек у Гёте. Но есть и другое, что необходимо иметь в виду: после всего, что в диалогах Платона сказано о сокра-

товской майевтике, о его повивальном искусстве, нет сомнения в том, что «повивальная бабка» и сама может отличаться высочайшей духовностью: она своими скромными действиями наводит на самую суть дела, на такую, которая ей самой заведомо прекрасно известна, и она незаметно устраняет какие-то внутренние препоны и тормоза, вследствие чего впервые пробуждаются к жизни и знания, и умения, и дух. Такая «бабка» хотя и не рождает гения сама, но, выходит, придает ему все свое — он же только тогда происходит на свет Божий. Итак, Бодмер — это зачинщик и перводвигатель высокой духовности во всей Южной Германии.

Поскольку же Гёте встречался с Бодмером, и не раз — во время своих поездок в Швейцарию летом 1775 и осенью 1780 года, то он оставил о нем и другие суждения, скептические и красочные, в самой субъективности которых просматривается некое общее зерно. В письме Лафатеру от 3 июня 1780 года Гёте роняет о Бодмере такое замечание: «Старик Бодмер просочинял большую часть уже прожитого XVIII столетия, не будучи поэтом [...]». Такое замечание, как мы должны понять, вовсе не отрицает значительности явления Бодмера. А в VII книге «Поэзии и правды» Гёте противопоставляет Бодмера его неразлучному другу и сподвижнику Йоанну Якобу Брейтингеру (1701–1776), говоря: «Бодмер, как ни старался, всю жизнь и теоретически и практически оставался дитятей. Брейтингер был дельным ученым, глубоким мужем, от взгляда которого, когда он хорошенько осматривался по сторонам, не ускользали все потребности поэзии [...] Полному его (Бодмера. — А. М.) оправданию послужит то, что он, отправляясь из ложной точки и уже почти описав полный круг, все-таки наталкивается напоследок на самое существо дела и считает нужным, как бы в качестве дополнения, в конце книги рекомендовать изображение нравов, характеров, страстей, короче говоря — всего внутреннего человека, каким ведь по преимуществу и обязано заниматься поэтическое искусство»³. Ложная отправная точка Бодмера — это его представление об искусстве как подражании природе, о поэзии как о поэзии живописующей — представление, которое было в глазах некоторых современников основательно поколеблено трактатом Г.Э.Лессинга «Лаокоон» (1766). А «внутренний человек» — это уже чисто гётевское, позднее сложившееся представление, возникшее из сложения разных традиционных мотивов культуры, включая и то понятие «внутренней формы», что пришло к Гёте от неоплатоника Плотина через яркого английского мыслителя Э.Э.Шефтсбери (1671–1713) с тем процессом настоящего самоутруждения человеческой личности, какой происходил, увы, на протяжении всего XVIII века. К этому процессу Бодмер как «повивальная бабка духа» был причастен и исполнял в нем свою особенную функцию.

Зато противопоставление Бодмера Брейтингеру у Гёте требует со стороны фактической некоторой поправки. Гёте, говоря о Брейтингере, имел в виду его двухтомное «Критическое искусство поэзии» (1740), а полное — «Критическое искусство поэзии, в котором исследуется в основании своем поэтическая живопись в связи к ее инвенциям, будучи поясняема примерами из наизнаменнейших древних и новых. С предисловием Иоанна Якоба Бодмера»⁴. В том же 1740 году Брейтингер выпустил и еще одну теоретическую книгу — «О сравнениях»⁵. Однако именно в том же году и Бодмер создает свой «Критический трактат о чудесном в поэзии», а на следующий год выходят его «Критические соображения о поэтических картинах поэтов» — с предисловием Й.Я.Брейтингера⁶. Эти годы были для обоих соратников необычайно плодотворным временем, самой яркой порой их со-мышления (софилософствования), причем полное совпадение их взглядов не вызывает сомнения, — таковое, по-видимому, и возможно лишь в эпоху рационалистической, ясно, отчетливо сознающей себя культуры мысли. Главное, что тут мысль ни на миг не усомнится в прозрачности своей для самой же себя, — именно в силу этого новые важнейшие для мысли мотивы, как раз те самые, которым суждено разрушить достаточно прямолинейный вольфианско-готтшедианский философский и поэтологический рационализм, — и убегают от пристального и пристрастного внимания самой же мысли: уверенный в себе рационализм приводит к некоторой бесконтрольности вторичного порядка — той, которая чревата всякого рода новизной. На фоне «концепции, общей для Бодмера, Брейтингера и Готшета» — лейпцигского поэта и теоретика Й.К.Готшета (1700—1766), «Критическое искусство поэзии» которого вышло в свет несколько раньше (1730), а затем неоднократно переиздавалось, — с ним цюрихские поэтологи с конца 30-х годов состояли в непрестанной, все возобновлявшейся шумной сваре. На фоне этой общей рационалистической концепции у Бодмера и Брейтингера возникало и множилось нечто существенно новое и богатое последствиями — для поэтики и для поэзии.

Возможно, что Гёте привлекало в Брейтингере его воздержание от собственного поэтического творчества; поэтические же опыты Бодмера раздражали его своей архаичностью — со своей позиции в литературе Гёте и не должен был замечать в них потенции новизны. И Гёте, и во многом вся немецкая литература быстро пошли своими путями — в сторону от бодмеро-брейтингеровских начинаний. Однако и поэзия Бодмера все же находилась в единстве с поэтикой Бодмера и Брейтингера, — возможно, в том была ее слабость (как отсутствие внутреннего противоречия и знак неплодотворно полного совпадения с самой собой); возможно, Бодмер слишком вяло выявлял в творчестве свои идеи —

более молодые поэты развили эти зернышки нового. Чтобы уже наперед сказать об этом новом совсем кратко, то оно заключалось в картинности яркого и как бы самоуправного и самодовольного образца-зрелища, понимаемого как проявление самого интенсивного видения зрителя-поэта, а вместе с тем и как некое разверзание «нутра» самой природы, как идущее изнутри ее видение. Такое видение поражает воображение, но как видение поэта оно само есть действие воображения как внутренней силы человека. Все тут вращается вокруг воображения — как могучей и своенравной, самовольной силы, какой наделен человек, — человек как поэт, как поэт призванный, как (по Ю.Ц. Скалигеру) «второй творец». Это воображение как осознаваемая способность творца, а вместе с тем и как поражающая, ошеломляющая и приводящая в изумление природная сила и есть в мысли двух цюрихских теоретиков то новое, что выступает противовесом к совсем уж ясной, прозрачной для себя и совсем уж по-вольфовски самоуверенной системе рационализма.

Вот, в сущности, совсем краткое изложение поэтики Бодмера и Брейтингера — и в то же время их философии (онтологии) и эстетики: общим философским (как и богословским) аспектом их учение о воображении безусловно обладало; то же, что в XVIII веке, примерно тогда же, было названо «эстетикой», обозначало как бы общий, обобщенный поворот всей традиционной риторически-поэтологической мысли. Разумеется, для нового учения о воображении находились, во всех его аспектах, и традиционные подтверждения — и в учениях XVII—XVIII веков, английских и итальянских, и в древности, так, к примеру, в выдающемся трактате «О возвышенном», приписывавшемся до начала XIX века Лонгину. Вообще говоря, новым в существенно новом учении о воображении оказывается не оно само, но его резко обновившийся историко-культурный контекст.

Уже из сказанного можно заключить, что теоретическое содержание работ Бодмера и Брейтингера доминировало у них над «практикой» поэзии — так это было и в восприятии Гёте. В этом есть свой резон — в начале XVIII века рационализм, восторжествовавший в философии, встречается с рационализмом поэтическим и заключает с ним союз — очень недолговечный, благодаря Готшеду несколько дольше задержавшийся в Саксонии. Тут между философией и поэзией установилась на время совсем короткая связь — притом односторонняя, при главенстве вдруг отрезвевшей мысли. Однако такая слишком короткая связь — показатель связи более глубокой и реальной. В этом смысле весь XVIII век стоит под знаком рационализма, под знаком логики и мысли, однако в случаях для поэзии или между «мыслью» и «образом». Теоретическая мысль получает тогда полную возможность продолжать — внутри себя — поэтическое творчество, а последнее — саморефлективное уже внутри

себя — вбирает в себя любое философское содержание. В первые десятилетия XVIII века обнажилось, как никогда, самое дно голого и безобразного версификаторства; такому самообнажению поэтического «дна» соответствовал и бурный протест против поэзии барокко с ее пышно плодящейся риторической образностью. Однако очевидно, что достигнуть такого «дна» было необходимо для того, чтобы новая, то есть по-новому понимающая, истолковывающая сама себя поэзия, обрела твердую почву для своего существования; и Готшед в Лейпциге, и Бодмер в Цюрихе как поэты начинают почти «с нуля» — с тем, чтобы перейти к новообоснованию поэтической образности. В начале XVIII века мы застаем в истории литературы некий полувидимый призрак «минимальной», стало быть, сводимой к самому минимуму — до конца самопостигающейся — поэзии. На основе такой прозрачности для самой себя поэзия и получает теперь новое обоснование своей образности — у цюрихцев, помимо обоснования риторического и традиционного, еще и некоторое полускрытое онтологическое.

2

Теоретическое творчество Бодмера и Брейтингера отличалось замечательным единством. Исключительно много совпадений и в жизненных путях каждого из них. Оба были профессорами в Коллегиум Каролиnum (предшествовавшем значительно позднее основанному университету): Бодмер преподавал здесь пятьдесят лет, с 1725 по 1775 год, историю Швейцарии, а Брейтингер с 1731 по 1776 год читал здесь разные предметы, главным образом богословские, но также и историю греческой литературы.

Остальные даты жизни легко дополнить — их немного. Йоанн Якоб Бодмер родился 19 июня 1698 года в семье пастора в Грейфензее (кантон Цюрих), изучал богословие в Коллегиум Каролиnum, где, между прочим, читал и не относившихся к курсу новейших философов — таких, как Джон Локк и Пьер Бейль, — увлекался поэзией Катулла и Горация, а из поэтов немецких — Мартином Опицом. Творчество М. Опица, жившего на самом пороге барочной эпохи и законодательствовавшего в тогдашней поэзии (его «Книга о немецкой поэзии» увидела свет в 1624 году), своей классической ясностью (еще без наслоений барочного изобретательства) стало особо привлекательным в пору рационалистического новоосмысления поэзии — как в Лейпциге, так и в Цюрихе. Получив богословское образование, Бодмер в 1718 году отправляется в Лион и Лугано, с заездами в Женеву и Милан; кажется, эта поездка была связана с попыткой примкнуть к купеческому делу. Вместо торгового почина Бодмер вынес из поездки знакомство с английской литературой во французских переводах и, в частности, привез с собой

французское сокращенное издание еженедельника, выпущенного Дж.Аддисоном, печатавшим статьи на темы морали, — «Наблюдатель» (1711—1713). Английский журнал послужил образцом для целого литературного и журнального жанра, который стал пользоваться чрезвычайной популярностью почти на всем протяжении XVIII века⁷, — находясь на самой грани литературы и философии, он целиком относился к сфере практической, или моральной, или также популярной философии.

После путешествия 1718 года Бодмер всю жизнь безвыездно оставался в Цюрихе, если не считать недалеких экскурсий на Боденское озеро, в Троген, к его другу Лауренцу Целльвегеру (1692—1764). С 1719 года Бодмер служил в государственной канцелярии Цюриха. Тогда же началась подготовка к созданию общества, или клуба, единомышленников, которое организовалось весной 1720 года — под знаком того самого морального знания, какое распространялось просветительскими еженедельниками. Общество приступило к изданию своего журнала — «Беседы живописцев» (1721—1723), или, как можно было бы современнее передать это заглавие, — «Дискурсы живописцев»⁸. Как и вся литературная продукция Швейцарии, это издание страдало от гнета цензуры и было остановлено ею в начале третьего года издания; всего вышло 94 номера, против 555 номеров журнала Дж.Аддисона. Впоследствии в сильно переработанном виде Бодмер переиздал его под заглавием «Живописец нравов» (1746)⁹.

Ко времени издания «Дискурсов живописцев» Бодмер уже установил дружеские отношения с Брейтингером; им обоим принадлежала большая часть опубликованных здесь статей — соответственно 46 и 27; 13 работ было написано ими совместно (итого, на долю всех прочих, среди которых Л.Целльвегер, врач из Трогена, и бернский историограф Й.Я.Лауффер, приходится всего только 8 текстов!).

Йоанн Якоб Брейтингер, бывший чуть младше своего главного сотрудника, родился в Цюрихе в марте 1701 года. Он был сыном кондитера, который, впрочем, уже успел побывать в должности личного секретаря герцога Вюртембергского. Брейтингер избрал путь богослова, закончил тот же Коллегиум Каролинум, что и Бодмер, и в 1720 году стал пастором. Богословские занятия (что следует всемерно учитывать) были основными в его деятельности; при этом современники отметили характерное отличие в самой его манере преподавать, свойственное каждому из друзей-коллег: Брейтингер читал лекции в строгом стиле и непременно на латыни, между тем как Бодмер преподавал в необычной, исключительно свободной манере, беседуя со своими слушателями, и вместо лекции проводил то, что теперь назвали бы семинарскими занятиями. Кажется, именно это стало причиной известной непопулярности Бодмера среди слушателей, и таковых у него было всегда очень мало. У Брейтингера

проявлялись и филологические интересы, тесно сопряженные с богословскими: в 1723 году он издал Персия, в 1730–1732 годах — Септуагинту, то есть канонический текст греческого перевода Ветхого Завета «семидесяти толковников», а в 1745 году — М.Опица, совместно с Бодмером¹⁰. Итак, как издатель-текстолог, Брейтингер выступил в трех обликах — филолога-латиниста, грециста-библииста и, наконец, критического издателя новоевропейского автора. Последняя из задач уже оказалась в общем кругу поэтических и поэтологических интересов Бодмера и Брейтингера, в направлении всей программы их деятельности (об издании Опица еще пойдет речь), оно было в деятельности Бодмера и Брейтингера не единственным, но самым знаменательным. Одновременно издавались и тексты швейцарских историков — в 1735–1741 годах было опубликовано шесть томов «Гельветической библиотеки», а также дополняющие ее издания. В 1734 году Бодмер, женатый на Эстер Орелль, способствовал основанию издательства «Орелль и компания» — оно насчитывает к настоящему времени два с половиной века богатой перипетиями истории и может считаться самым знаменитым среди швейцарских издательств.

К 1740–1741 годам относится, как уже упоминалось, издание важнейших работ Бодмера и Брейтингера по поэтике — это абсолютный пик всей их деятельности. Связанные до той поры тесными отношениями с Й.К.Готшедом, просветителем и чрезвычайно влиятельным лейпцигским профессором, придворным поэтом и литературным «диктатором» всей Германии, Бодмер и Брейтингер к этому времени поссорились с ним — началась достославная литературная война между Лейпцигом и Цюрихом, при большем или меньшем участии почти всех немецких писателей той эпохи, с мелкими и крупными взаимными обвинениями, оскорблениями и выпадами¹¹. Она, согласно исследованиям историка этой литературной распри, Густава Ванека, протекала в четыре этапа: 1738–1740, 1741–1745, 1745–1750 годы, не без относящегося к 1729 году пролога. Несмотря на всю сопровождавшую ее беспринципную возню, эта война решала серьезнейшие проблемы, поскольку вопрос стоял о дальнейших путях поэзии. В этой войне партия Готшедов (вместе с ее швейцарскими приверженцами, каким был, например, Йоанн Конрад Фюсли, пастор в Фельтхеме, представитель разветвленного патрицианского семейства Фюсли) постепенно теряла сторонников; авторитетный бременский литературно-поэтический журнал перешел тем временем в стан противников Готшедов¹², а единомышленники Бодмера и Брейтингера, несмотря на продолжавшиеся выпады с обеих сторон, постепенно поднимались над уровнем свары — это означало, что они творчески осваивали то возвышенное направление, тот язык возвышенного воображения, к какому тяготело все это вдохновляемое из Швейцарии направление поэзии.

Литературная война поглощала, однако, непомерно много сил и приводила к созданию курьезных сочинений, вроде сатирического эпоса Й. Г. Рейхеля «Бодмериада» в пяти песнях (1754), — центона, составленного из стихов противников лейпцигской школы, включая Бодмера, А. фон Галлера, Клопштока, — или же «Всей эстетики в орехе» барона К. О. фон Шёнайха, литератора, к которому всячески благоволил Готшед и который в своем «Словаре» осмеивал все сколько-нибудь новое и не выдерживавшее узкорационалистических критериев критики, от мало-мальски смелых грамматических оборотов до языка нарождавшегося сентиментализма. Независимо от уровня подобных сочинений, всем им была присуща полнейшая бесперспективность — что-то вроде рационалистической оледенелости, погрязающей в своем обманчивом самодовольстве. В свою очередь, Бодмер, неутомимый спорщик-воитель и производитель текстов-ниспровержений, участвовал в схватке такими, например, небессодержательными и не лишенными чувства юмора сочинениями, как «История Эдварда Грандисона в Герлице» (1755). В этом произведении в письмах, почти романном замысле, среди действующих лиц появляется сын героя знаменитого тогда романа С. Ричардсона, а также выступают и барон Шёнайх, и друг Бодмера Л. Целльвегер-Филокл — оно удостоилось тогда даже похвалы сурового критика Г. Э. Лессинга¹³.

3

В то время как Брейтингер как эстетический автор вполне выразился в своих капитальных трудах начала 1740-х годов, творчество Бодмера как критика, поэта и издателя не только продолжается в последующие десятилетия, — как издатель и Брейтингер по-прежнему играл тут полноценную роль, — но и переходит в новое состояние творческого беспокойства и усиленного труда. Оба товарища еще многое делают совместно. Бодмер в 1762 году основал «Историко-политическое общество», Брейтингер в 1768 году — «Аскетическое общество». Хотя последнее и было рассчитано на молодых богословов, однако и оно хорошо вписывалось в контекст всей общественной деятельности Бодмера и Брейтингера, коль скоро «почти вся литературная культура Цюриха» продолжала стоять «со стороны социологической и содержательной на фундаменте богословия»¹⁴. Большой город — с его тогдашним населением примерно в 10 тысяч человек — был настоящим средоточием интенсивной духовной, религиозной и риторико-поэтической культуры: один автор приходился в нем едва ли не на каждые двадцать человек.

Усилия же Бодмера в это время оставляют пределы какой бы то ни было цеховой замкнутости. Нетрудно убедиться в том, что вопреки всякому рационализму деятельность Бодмера развивалась словно

бы по точнейшим указаниям безошибочной интуиции. На что же была первым делом направлена эта интуиция, на что она указывала? Если отвечать на этот вопрос с предельной сжатостью, то надо сказать: на создание эпической поэмы, которая была бы написана гекзаметром. Тут две генеральные цели: жанр (поэма) и размер (гекзаметр). К этому следует добавить: обе эти цели захватывают в свой круг абсолютно все, о чем могла только мечтать тогда немецкая поэзия, — если бы только она могла отдать себе вполне ясный отчет в своих внутренних намерениях. Обе эти цели, жанр и размер, символически репрезентируют все остальное: общенациональную содержательность и общезначимость того, что должен был бы обрабатывать новый эпос, и завоевание совершенно новой эстетико-поэтической позиции через освоение античного, гомеровского метра — в противовес французскому александрийскому стиху, вполне привычному, употребительному и, кстати, вполне устраивавшему лейпцигскую школу.

Второе — завоевание древнего мира новой поэзией — следует, вопреки внешней кажимости, считать задачей куда более всеобъемлющей и культурно-значимой, нежели первое — некоторую патристическую настроенность на общезначимое, на национально-обязывающее, что само по себе тонуло во всяческих неопределенностях. Метр — даже и просто как предмет поэтической техники — указывает цель с непогрешимой интуитивной общезначимостью, и перед Бодмером она, эта цель, уже с конца 1730-х годов вырисовывается как совершенно непременная, притом, если угодно, и как панацея от всех бед. Освоение метра внутренне означало обретение обобщенных итогов всего европейского культурного развития за всю столь долгую риторическую эпоху, обретение некоторого антично-христианского синтеза, а следовательно, и обобщенного языка культуры. Зная дальнейшее движение немецкой (и не только немецкой, но также и русской) литературы вплоть до первой трети XIX века, мы можем теперь ясно сознать то, что освоение гекзаметра, а затем и лирических метров и строфических форм греков (и римлян), включая сюда и пятистопный ямб трагедии, ямб стихотворных драм Шекспира, приравниваемый, как соответствие, к ямбическому триметру греческой трагедии, поддерживает универсальное направление немецкой (и европейской в целом) культуры в сторону Греции, со всеми вытекающими отсюда смысловыми, содержательными последствиями. Это направление кульминирует в Германии на самом рубеже XIX века — одновременно в неоклассицистических опытах Гёте-«гомерида» и в не понятой тогда поэзии Фридриха Гёльдерлина, в России же — в 20–30-х годах XIX столетия — в переводе гомеровской «Илиады» Н.И. Гнедича и в классицистических стихотворных созданиях пережившего свой романтизм Пушкина. Таким образом, от предчувствий Бодмера, воспри-

нятых им самим еще в 1730-е годы, и до этого нового и никем не предвиденного «грецизируемого» второго постромантического классицизма простирается словно кем-то запланированное и уверенно направляемое движение поэзии, причем гекзаметр на деле берет на себя функцию символически представлять собою решительно все — в том числе и все скрывающиеся за ним как «технической» задачей историко-культурные обобщения. На этот гекзаметр, само пересаживание которого на почву нового стиха стоило работы трех поколений поэтов, и нацелен с самого начала взгляд Бодмера: он и сам упорно упражняется в гекзаметре, стихе, на этом этапе его переноса в стихию немецкого, безнадежно несовершенном, угловатом, попросту неправильном и полубеспомощном, — упражняется, как бы твердо зная о заложенной в нем общекультурной перспективе. Кажущаяся телеологичность всего этого процесса подлинно удивительна!.. Поворот в творчестве Бодмера и наступает именно тогда, когда вдруг реально выступает предсказанный им поэт и в печати появляются (1748) три первые песни «Мессиады» молодого Фридриха Готлоба Клопштока (1724–1803), в ком Бодмер немедленно и узнает своего поэта. Разумеется, эти песни написаны гекзаметром — согласно незримой логике истории! Надо думать, ни Бодмер, ни Клопшток не выбирали гекзаметр «потому, что он был более гибок, нежели ямбический пятистопный или александрийский стих», — причины предпочтения были значительно глубже и коренились в историко-культурной логике. В 1781 году Бодмер вспоминал: «Явился (erschien) молодой человек, который обрел (erfand) гекзаметр и измыслил (ersann) идеал эпического действия, заключавшегося вне пределов чувственного мира». Пример Клопштока вдохновляет самого Бодмера на создание эпических поэм с библейскими сюжетами, в создании которых, как оказалось, Бодмер отныне столь же скор на руку, сколь и производителен. Немедленно после издания первых песен «Мессиады» и Бодмер осмелился издать две первые песни своего эпоса о протце Ное, задуманного еще в 1741 году, но до этой поры все еще не реализованного. «Новизна и приятность гекзаметра, а того более — его (Клопштока. — А.М.) поэзия привели меня в экстаз, и так я был вдохновлен разработать “Ноахиду”». В 1752 году «Ной» выходит в свет в своем полном виде, который продолжал совершенствоваться в последующих редакциях 1765, 1772 и 1781 годов. Как автор «Ноя» Бодмер стал в немецкой литературе притчей во языцех, и это невзирая на отчасти положительные оценки первого издания поэмы. В «Поэзии и правде» Гёте заметил: «“Ноахида” Бодмера была полным символом потопа, подступавшего к немецкому Парнасу и воды которого сходили очень постепенно»¹⁵. Верно то, что в ближайшие после выхода в свет «Ноя» годы эпические поэмы плодились в Германии по данному Клопштоком и

Бодмером примеру в пропорции, обратной читательский заинтересованности в столь нелегком жанре. В то время как Клопшток без суеты и спешки продолжал работу над продолжением и переработкой «Мессиады», автор «Ноя» одну за другой выпускал в свет поэмы — «Иаков и Иосиф» в трех (1751) и четырех (1754) песнях, «Иаков и Рахиль» в двух песнях (1752), отдельно «Потоп» в пяти песнях (1753), «Иосиф и Зулика» в двух песнях (1753), «Дина и Сихем» в двух песнях (1753), «Зилла» в трех песнях (1755) на сюжет о грехопадении, а кроме того, и поэмы на исторические сюжеты, как то «Конрадин Швабский» (1771) и другие, что дало Ф.Зенгле право отметить некоторое воздействие процесса секуляризации также и на теологический ум Бодмера. Однако Бодмер, в отличие от Клопштока, обретался отнюдь не только в сфере выпренного — и это подтверждается сделанными им ранее переводами английских комических поэм, для тех лет (и вплоть до начала XIX века) образцовых, классических, — это «Гудибрас» Сэмюэля Батлера (1737) и «Дунсиада» Александра Поупа (1747)¹⁶, а также и его собственными сатирическими опытами, направленными против Готшета («Пир дунсов», 1758). Будучи пуритански строгим судьей нравов и поборником сурово аскетического образа жизни, Бодмер как будто вовсе не замечал того, что сам он, точно так же, как жизнелюбивый, однако выпренный в своей поэзии Клопшток, занимается и в творчестве своем, и в жизни перераспределением элементов суровости и юмора и в связи с этим неминуемой самостилизацией — такой, которая должна захватить и творчество, и саму личность поэта, с возникающей тут неразрывной и гладкой связью между произведением и личностью, жизнью. Творчество распределяется по жанрам — известным заранее — и по высоте слога, так что в нем есть место и серьезному и смешному, и восторгу и глумлению, — между тем как жизнь строится свободнее и может нести на себе отпечаток поэтических делений. Й.Я.В.Гейнзе, навестивший Бодмера в 1780 году, оставил о нем, возможно, единственное в своем роде свидетельство: «Ему было чрезвычайно хорошо в моем обществе, и Фюсли сказал потом, что не припоминает, чтобы тот (Бодмер. — А.М.) когда-либо высиживал столь долго. Что же меня с самого начала поразило в певце “Ноахиды”, так это то, что он совсем легкомысленно подшучивал над разными библейскими материями (и молодой доктор Хирцель поведал мне потом, со вздохом, что по возрасту и по вольнодумству своему Бодмер — несомненно немецкий Вольтер)».

Если принять во внимание, сколь нелюбим (как минимум) был Вольтер у мыслителей немецкой Швейцарии, то это — как бы невольное — проглядывание вольтерьянского в житейском поведении Бодмера, сквозь его вечно суровую мину, кажется более чем выразительным. Впрочем, лицо престарелого Бодмера, каким

описывает его иронически-чувственный Гейнзе, — вполне в духе портретов кисти Й.Х.Фюсли, которые тоже на свой лад выявляют эту вольтеровскую черту в цюрихском божественном песнопевце.

Эпическое творчество Бодмера, обретшего уверенность во вторую половину его жизни, сопровождалось и непрерывавшимся сочинением драматических произведений, для театра не предназначенных. С этими драмами Бодмера дело обстоит совсем особо — не читанные, в сущности, никем, они всегда служили поводом к насмешкам над вечно неудачливым поэтом; однако для этого едва ли есть основания. Сначала следовало бы понять, какие намерения Бодмер с этими драмами связывал, и В. Бендер приближается к такому их разумению, когда характеризует их как в первую очередь общественно-политические программные заявления республиканца Бодмера¹⁷. На деле форма драмы была для этого весьма пригодна — печатать какие-либо политические сочинения в Цюрихе едва ли было возможно, между тем как регулярно публиковавшиеся драматические работы небольшого объема были, в бодмеровском исполнении, вполне приспособлены к выражению взглядов автора. В них Бодмер никогда не бывает многословен, он подчеркнуто трезв, прозаичен и весьма краток — это диалоги, отчасти родственные статическим драмам Ф.Г. Клопштока, также встречавшим известное недоумение со стороны читателей. Драммы Бодмера даже образуют некоторые сюжетные циклы — преобладают драмы на греко-римские сюжеты, с самым малым участием сюжетов антично-мифологических, таких, как «Электра» или «Эдип», с совсем незначительным — заимствуемых у Гомера, и зато с достаточно большим — из римской истории, что, как предполагают, было связано с влиянием Шекспира¹⁸, которого Бодмер узнал одним из первых в Германии и которого очень рано сумел оценить. Достаточно указать на тот красноречивый факт, что сохранившаяся в виде фрагмента или же вообще не дописанная до конца первая же драма Бодмера — «Любовь Марка Антония и Клеопатры» (1729)¹⁹ — впервые в Германии воспроизводит шекспировский пятистопный ямб; лишь спустя 22 года этому примеру последовал молодой К.М. Виланд в своей трагедии «Леди Иоганна Грей», и лишь позднее этим размером мастерски воспользовались Г.Э. Лессинг в «Натане Мудром» (1779) и другие.

Помимо мифологических и римских исторических драм Бодмер написал четыре трагедии на библейские сюжеты и несколько исторических драм. Из общего их числа за два века переиздано всего две — «Карл Бургундский» (1771) и «Политимет» (1760).

С драмами Бодмера связаны, однако, и загадки эстетического свойства, которые одновременно указывают нам и на некоторые тайны бодмеровского творчества. Сочиняя свои драмы, он все снова и снова вступает в соревнование с немецкими поэтами — без

надежды на славу и успех, но будучи увлекаем «инстинктом подражания и исправления», как назвал это старый исследователь. То, что Бодмер создавал, в сущности, следует назвать пародиями, или *контрафактурами*, чужих драматических текстов, — то есть пародиями не в нынешнем обыденном значении, но в значении конструктивной перестройки текста при сохранении ряда существенных его моментов. Читая чужой текст или даже только зная о его существовании, Бодмер стремится «выправить» его, сведя к некоторой существенности (или правильности) и лишь в весьма слабой степени намереваясь выставить в невыгодном или смешном свете сам оригинал. На последнее, а именно на лишь относительную значимость комического пародирования-передергивания как стимула, указывает нам то обстоятельство, что, насколько можно судить, Бодмер перестраивает драматическое действие с учетом излюбленных элементов античной драматургической техники, прибегая к различным способам пересказывания действия, — само же действие переносится на сцену. Так, к рассказам вестников и к так называемой «тейхоскопии» — рассказам о том, что видно действующим лицам за сценой, «со стены», — прибегает Бодмер в «Политимете», написанной прозой трагедии, в которой Бодмер энергично переделывает сюжет прозаической же трагедии Г.Э.Лессинга «Филотас» (1760), подвергая его самой радикальной перестройке. При этом, оказывается, некоторая моральная правильность всего совершающегося — вот чем руководствуется Бодмер в своих переделках, так что Бодмер, выходит, стоит на страже *морально-риторического знания*, его заведомой непогрешимости. Всякие отступления от такой правильности, которая представляется ему очевидно осуществимой, всякого рода поползновения нарушить под каким-либо предлогом твердость и однозначность моральных оценок и вызывают Бодмера к переписыванию чужих драматических текстов. В то время как герой трагедии Лессинга, юный принц, оказавшись в плену, жертвует своей жизнью, чтобы его отцу не пришлось идти на уступки неприятелю, у Бодмера этот главный персонаж абсурдным образом (однако вполне последовательно!) вовсе выпал из числа действующих лиц, так что о нем читатель-зритель узнает лишь из рассказов других и — подчеркнем — должен своим *внутренним взором* представлять то, что у Лессинга выставлено на самый передний план действия, в том числе и бурную, эффектную сцену самоубийства. Но далее — и это тоже заслуживает пристального внимания — Бодмер изображает героический поступок принца как глупый, нелепый и необдуманный и тем самым *дегероизирует* весь сюжет — и оказывается в русле современных, относящихся к последним десятилетиям прочтений трагедии Лессинга, в которой, начиная с работы К.Видемана, усматривают именно критику трагического идеала, а вовсе не его прославление в прусско-государственном духе²⁰.

Получается, сама трагедия Лессинга уже осуществляет дегероизацию идеала — настолько тонко, что это не заметил ни один из его современников и ни один из источников литературы в XIX веке. Таким образом, проявив в одном отношении полную недогадливость, в другом Бодмер был достаточно проницателен, чтобы предвидеть выводы современного литературоведения, сами по себе весьма относительные и исторически ограниченные, и прийти к некоторым выводам исключительно творческого порядка.

Уже из этих, первоначальных, наблюдений явствует, что Бодмер в своих пародиях-контрафактурах драматических текстов направлялся далеко не праздными интересами, напротив:

1) интересами морально-риторического знания, предполагающего несомнительную однозначность моральных оценок, а также

2) казавшимся само собой разумеющимся здравомысленно рациональным взглядом на события, как реальные, так и вымышленные, и, наконец,

3) интересами общехудожественного и драматургического порядка, в числе которых — перенос действия в область *внутреннего видения*, для чего тоже имелись аргументы морального порядка — являть на сцене можно только добродетельное, тогда как современные драматурги — Гёте, Лессинг, Энгель — «предпочитают приводить героев в конвульсии, в сладострастие, которое они выражают из себя самих» (из письма И. Г. Нинцу от 1 мая 1776 года). Отсюда следует, что различию внешнего и внутреннего видения Бодмер придавал выдающееся значение, следуя старинной традиции, воплотившейся и в самой технике драмы. Однако проблема внутреннего видения приобретала и совсем новый смысл — тем более в драмах, предназначенных для чтения.

Отсюда же следует, что нечитанные драмы Бодмера вполне заслуживают своего прочтения. При этом в них могут обнаруживаться постоянные и в высшей степени значительные мотивы немецкой литературы XVIII века, и читатель, знающий, к примеру, о том, какое наследие перенапряженного рационализма заключает в себе еще и трагедия «Принц Фридрих Гомбургский» Хайнриха фон Клейста (1810), с любопытством констатирует, что представленный в ней абсурд тонких логических различий, режущих по живому, предусмотрен уже и Бодмером, причем зафиксирован им с критической установкой: «Вот что велит передать тебе твой сын, принц же говорит еще и больше того [...] Что за сверхтонченные различия! Разве принц — лицо иное, нежели мой сын, и разве я не государь моего сына? [...] Он не хотел, чтобы я мудрствовал. Я должен был только помнить продиктованное им, чтобы уметь это повторить. Он запретил мне спрашивать о причинах. Я должен был слепо подчиниться. — Так ты дал отнять у себя разум, солдат?» и т.д. Это фрагмент из диалога в бодмеровском «Политимете»; здесь

обнажается механизм, на каком строится трагическое действие еще клейстовского «Принца Фридриха Гомбургского»: кропотливое различение в одном персонаже лица частного и солдата (полководца), к мотиву слепого послушания там прибавляется еще и могучая сила иррационального и необдуманного, однако собственно творческого и «гениального» порыва — такого, который может и спасти ситуацию, и погубить все. И такой мотив необдуманного порыва присутствует в тексте драмы Бодмера; он в нем рефлектируется, и если такой мотив не успел соединиться у Бодмера с темой положительно-творческого действия, гениально-одухотворенного деяния-подвига — такое действие-деяние и может при известных обстоятельствах послужить поводом трагического разлада-конфликта, — то у Бодмера такая *необдуманность* еще не выходит из сферы рационального и создает настоящую напряженность именно внутри этой последней. Ведь получается, что, рационально рассуждая, можно приходиться к необдуманным и неприемлемым, губительным выводам, а это *заставляет* разбираться в самой сфере рационального и проводить в ней (в свою очередь рациональные) различения и тем самым внедряться, упорно вкапываться в ту самую неразрешимость, которая определила и трагизм последней драмы Хайнриха фон Клейста и легла глубокой тенью на весь диалектический интеллектуализм немецкой культуры того времени. В частности же, — у Лессинга и Х.фон Клейста, но *также* и у Бодмера — мысль наталкивается на противоречия воинского героизма, разлетающегося, при ближайшем взгляде на него, на целый спектр несводимых воедино мотивов диалектического свойства. Бодмеру все еще представлялось, что некоторую совокупность человеческих отношений можно привести в непротиворечивую целокупность морально-риторического знания. В сознании твердости такого знания Бодмер и не ощущал порой, сколь горячих предметов касался, — так, когда в предисловии к «Политимету» писал: «Политимет — это герой, не перестающий быть человеком, — он смел благодаря рассудительности вкупе с предусмотрительностью и хладнокровием. Вот — самая что ни на есть кроткая критика, какую можно было навести на Лессингова “Филотаса”»²¹. Бодмеру казалось, что ему достаточно противопоставить герою Лессинга, действующему необдуманно, свой идеал героя, — и у него не было ни малейшего подозрения относительно того, что слившиеся в одном лице геройство, смелость, осторожность, рассудительность и другие качества могут дать трагический результат!

Однако теперь, кажется, можно убедиться по крайней мере в том, что бодмеровское пародирование само по себе не было чем-то нелепым, и с юмором отнестись к самому факту бесчисленных переделок-выправлений — осуществляемых как бы символически во имя поэтической справедливости и даже не рассчитанных на какой-либо

видимый эффект. Бодмер переделывал ведь не только тексты своих литературных недругов, но и создания своих друзей и сторонников. «Херуски» (1778) Бодмера восходят к «Битве Германа» (1769) Клопштока, «Смерть первого человека» и «Безумие мудрого царя» (обе — 1776) — к «Смерти Адама» (1757) и «Соломону» (1764) того же Клопштока. В «Иоганне Грей» (1761) Бодмер переделывает драму Виланда (1758), со многими заимствованиями из нее же. Едва узнав о том, что Г.В.фон Герстенберг пишет драму «Уголино» (1768) по эпизоду из «Божественной комедии» Данте, Бодмер пишет свою трагедию на тот же сюжет (1769)²². Трагикомедия «Новый Ромео» (1769) пародирует «мещанскую трагедию» Кр.Ф.Вейсе «Ромео и Джульетта» (1768).

Если исправление нравов принадлежало к обязанностям просветителя-рационалиста, а это так, и если сама возможность исправления предполагает жесткую систему морального (морально-риторического) знания, то все оригинальное творчество Бодмера — это в его жизненном труде момент статики: историко-культурное время словно остановилось внутри такого творчества, зато мимо него проходят, с раздражающей ускоренностью, всякие разлагающие самую сокровищницу нравов, всего непоколебимо правого, явления, множество всяких сомнительных авторов, среди них даже такие, как «пустоголовый» и «несомнительный злодей» Лессинг (из письма Л.Целльвегеру).

Однако к счастью, не в оригинальном творчестве Бодмера-поэта, не в его одах, поэмах или драмах, заключался центр тяжести всей его деятельности, как и деятельности Й.Я.Брейтингера.

4

Уже в самых скромных поэтических созданиях Бодмера ощутим элемент специфический, элемент мыслительной незаурядности. Он почти загадочно неуловим, однако и не обманчив. Самое ценное в наследии Бодмера и Брейтингера — это сама направленность; такое утверждение абстрактно, но не неверно.

Уже сам выбор гекзаметра в качестве предпочтительного размера, в котором и при помощи которого надлежало отныне делать самые поэтически ответственные высказывания, был чрезвычайно значительным: все то, что в немецкой культуре XVIII века нашло свое выражение в форме своего рода борьбы за настоящий немецкий гекзаметр, — поистине всеобъемлюще и многозначительно для судеб всей европейской культуры. Такой выбор в пользу гекзаметра был исключительно важным историко-культурным решением, которое могло быть принято тогда на самых широких пределах культурной истории, благодаря тому, что эта история сделалась обозримой на больших своих, достаточно ярко освещенных участках.

Так, начала все более проясняться, в свете все большей своей подлинности, не затененная конвенциональным языком французского классицизма, греческая классика, и Й.Й.Винкельман сделал в 1750-е годы решительные шаги в направлении такой подлинности. Однако еще и до Винкельмана и одновременно с ним в английской культуре могли быть предприняты усилия по раскрытию, изпод наслоений тысячелетней морально-риторической системы, раннепоэтической, первозданной подлинности. В связи с этим, включая в это движение в сторону подлинного, подлинно-первозданного, в Англии впервые стали учиться читать Гомера не в ключе учено-аллегорического истолкования, но в духе изначальной и непосредственной поэтической свежести, и производимый одним этим переворот в языке новоевропейской культуры, в ее саморазумении, невозможно переоценить: здесь всякое новое понятие и слово (вроде «оригинальность») несло в себе потенцию полнейшего отрицания всего языка предшествующей, столь долго державшейся культуры (с ее самоистолкованием) и было в самом доподлинном смысле революционным. И до сих пор ни одну из европейских культур нельзя и помыслить себе в ее сегодняшнем существовании без усвоения таких импульсов, заданных, с одной стороны, Й.Й.Винкельманом, с другой же стороны, английской островной культурой с ее богатым эстетическим опытом и с ее относительной внутренней независимостью. Ее последовательные усилия и должны были взорвать со временем морально-риторическую систему и все то, что стало после дела восприниматься в ней как путы и оковы творческой мысли. Книга Томаса Блэкуэлла «Исследование жизни и сочинений Гомера» (1735) оказалась в руках Бодмера в самое время и произвела на него огромное впечатление — тут речь шла и о зависимости поэтического творчества от климатических и общественных условий, что было совсем еще новым в эпоху между Вико, Монтескье и Гердером, и об устном творчестве с его своеобразием и со всей его антитетичностью привычному тогда учено-письменному уразумению всего литературного.

Отовсюду, а главным образом из Италии с ее неисчерпаемым ренессансным наследием и из Англии с ее новыми начинаниями, в Цюрих стекались новые эстетические веяния, и они — как нигде в Европе! — с благодарной готовностью усваивались здесь. Надо еще иметь в виду, что книга Т.Блэкуэлла была лишь одной в целом ряду сочинений, в каких по преимуществу рассматривался Гомер, что и не случайно — не только по причине исключительного качества им созданного (в этом только еще предстояло *заново* удостовериться!), но и потому, что творчество Гомера заведомо предшествовало всей той литературе, какая возникала в условиях господства морально-риторической системы. К таким пионерским исследованиям относятся: сочинение Томаса Парнелла «Опыт о

жизни, сочинениях и учености Гомера» (1715), названная книга Т.Блэкуэлла (1735), сочинение Роберта Вуда «Опыт об изначальном гении и сочинениях Гомера» (1767); к ним примыкает и трактат Хью Блэра о только что возникшем в первой половине 1760-х годов мифическом корпусе текстов Макферсонова Оссиана — «Критическое рассуждение о поэмах Оссиановых» (1765). Все эти работы, вместе взятые, предзнаменуют наступление новой художественной эпохи, настоящее время которой должно было прийти лишь существенно позднее, не ранее начала XIX века, — в этом смысле вся культура Европы уже стояла под знаком назревающей радикальной смены своего языка (что в первую очередь означает — языка своего самоистолкования), а вместе с тем под знаком идей «развития» и «прогресса». На долю Бодмера и его школы выпало здесь — не более и не менее, — как быть ранними проводниками этого нового, этих поспевающих задатков будущего языка культуры во всей Европе и для всей Европы, — пока они не были подхвачены, в более массовом порядке, младшим поколением Й.Г.Гамана и Й.Г.Гердера, в 60–70-е годы. И все это Бодмер и Брейтингер смогли взять на себя, несмотря на то, что были как бы с головой погружены в морализирующую риторику, не отпускавшую их от себя, и в самый наивно-голый рационализм. Однако вообще все стечение обстоятельств, всяческих культурных факторов было тут достаточно парадоксальным.

Итак, благодаря англичанам и Й.Й.Винкельману обрисовалась задача усвоения и греческой классики с ее пластически-скульптурным идеалом «благородной простоты и безмятежного величия» (*edle Einfalt und stille Grosse*), и раннегреческого «дориторического» творчества Гомера. Одно и другое так или иначе соединялось, и *гомеровскую задачу* — нового разумения и усвоения Гомера — в швейцарской школе поэзии, если не вообще на континенте, привелось поначалу решать именно Бодмеру.

Таким образом, получается, что самая ценная часть наследия Бодмера и Брейтингера — это, во-первых, их теоретические сочинения по поэтике (собственно говоря, уже по новопонятой *эстетике*), а во-вторых, *гомеровская* задача и в связи с нею все то, что следует назвать их *протофилологическими* занятиями.

Последнее нуждается в пояснениях — двоякого рода.

Первое. Гомер, чье творчество вышло в самое средоточие наметившегося в глубинах языка культуры переворота-сдвига, повлек за собой столь же пристальный интерес к полузабытым или плохо разведанным уголкам более новой европейской культуры — все надо было читать и уразумевать заново; все это швейцарские теоретики последовательно и целенаправленно осуществляли; все авторы и явления поэзии, которым уделяли они свое внимание, спустя примерно век вошли в некоторый новый условный, устойчивый, при-

том совершенно обновленный канон культуры, в качестве текстов и явлений как бы классических (для чего пришлось основательно переосмыслить и понятие «классического»). Таковы поэты немецкого средневековья (миннезингеры), средневековая немецкая «Песнь о Нибелунгах» XII века, и по сю пору влекущая за собой сумму связанных с ней задач и загадок, таковы Данте, Шекспир и Мильтон. Надо твердо знать, что во всей Германии XVIII века или, говоря точнее, во всей немецкоязычной литературе того времени не было другого культурного центра, помимо Цюриха, где бы на протяжении нескольких десятилетий с таким упорством осваивались именно те поэты и те произведения, которые в сознании XIX века стали входить в золотой фонд литературы, — тут перед нами реальный феномен действительного предвидения, предощущения путей литературного сознания — нечто почти телеологически заданное. Не было и других деятелей культуры, даже принимая в расчет универсально мыслившего Гердера, начавшего, однако, заметно позднее, которые столь целенаправленно посвящали бы себя именно этим каноническим фигурам и текстам *будущего*. Можно сказать, что еще до немецких романтиков на рубеже XVI–XIX веков, достигших тут решающего успеха в утверждении нового канона, цюрихские теоретики уже заложили самый фундамент будущего литературного сознания, — настоящее событие, совершившееся в тени, но достаточно яркое, пусть даже историко-литературный канон бюргерского XIX столетия и представляется нам теперь слишком узким, условным, чрезмерно заостренным на пресловутом мифологизированном «гениальном» и весьма чопорным, окаменелым, косным.

Второе. Все занятия цюрихцев по освоению и возобновлению полузабытого или же совсем неизвестного можно считать прото-филологическими по одной простой причине. Хотя в ту пору и существовала классическая филология, — Бодмер и Брейтингер были причастны к ней как неотъемлемой части морально-риторического знания в его адекватно-ученом варианте, а Брейтингер, в частности, хотя бы и как издатель Персия, — однако такой филологии, которая занималась бы новоевропейской литературой, изданием ее памятников, еще не было. Для того чтобы она появилась на свет, потребовалось еще несколько поколений ученых и необходим был как раз тот самый переворот в языке культуры, в ее основаниях, чему так способствовали цюрихские деятели, — нужно было, чтобы опыт классической филологии мог быть перенесен на почву новой культуры, чтобы произошла историзация сознания, или, иначе, было обретено новое историческое сознание, чтобы было затем глубоко переосмыслено само понятие «литература», чтобы стали зарождаться, в связи со всем этим, сравнительно-исторические методы изучения языков, культур и т.д. Для всего этого надо

было еще дожидаться поколения Вильгельма фон Гумбольдта, Ф.Боппа, К.Лахмана, братьев Якоба и Вильгельма Гриммов и других. Только тогда сделалось возможным основание новой филологии и постепенное складывание истории литературы, истории новых национальных литератур и т.д. Оба цюрихских теоретика — почти чудесным образом — двигались в этом направлении, и вся их деятельность была предварительной — в отношении к будущей новой филологии — и весьма успешной. Тут же следует сказать и о том, что и в XVIII веке существовал разрыв между классической филологией как строгой дисциплиной и некоторым более вольным, менее обязательным или даже эссеистически необязательным осмыслением классической древности. Научная дисциплина и тогда (как раньше и позже) страшилась безответственных выходов за пределы своей зоны обеспеченного и удостоверенного знания, а потому и складывалось так, что некоторые свежие идеи и новаторские подходы к литературам классической древности зарождались вне филологии, — причина, почему ни одно из названных выше имен английских авторов XVIII века, писавших о Гомере, не появляется в научной истории филологии (скажем, у У.фон Вилламовица-Мёллендорфа или у Р.Пфейффера). Чтобы — в XVIII столетии — сообщить нечто существенно новое о поэзии древних, например о том же Гомере, надо было не только стоять на почве филологии, но и до какой-то степени быть антифилологическим вольнодумцем, — когда же, в самом конце XVIII века, урожай внефилологических трудов о Гомере пожинает академическая наука, хотя бы в лице Ф.А.Вольфа с его «Гомеровскими пролегоменами» (1795), то результат отличается некоторой неуклюжей чрезмерностью и грубоватым упрощенчеством, поскольку у ученого характерным образом не остается «досуга» для сомнений в самом себе и для прямодушного «не знаю», и его прямой дорогой ведет метод, сумма научных приемов. Наши же авторы середины XVIII века пользовались своей свободой и могли, как бы некритично и интуитивно, без ущерба для своего рационализма, проводить новый и свежий взгляд на поэзию и *вместе с этим* прокладывать свою вполне филологическую колею и следовать по ней. Все это у них незатрудненно сочеталось.

Итак, в итоге получается, что протофилологическая деятельность Бодмера и Брейтингера протекала несколькими внутренне взаимосвязанными параллельными линиями, — и тут уж во всяком случае с перевесом на стороне Бодмера. Это:

- 1) освоение и перевод Гомера;
- 2) средневековые штудии:
 - а) открытие и издание текстов миннезингеров;
 - б) открытие и издание «Песни о Нибелунгах»;
- 3) освоение Данте;

4) освоение Шекспира;

5) освоение и перевод Мильтона.

Здесь поэты, которыми занимались Бодмер с Брейтингером, перечислены в хронологическом порядке; реальные же интересы цюрихских авторов переходили с Мильтона на Шекспира и Гомера, затем на Данте и средневековых авторов, со все более широким захватом становившихся им доступным явлений культуры. Строго говоря, в этот список следовало бы поместить еще и Сервантеса, который, правда, вовсе не был забыт и в немецкой культуре, однако на всем протяжении XVII и XVIII веков читался вовсе не так, как в XIX столетии, то есть читался без всякого внимания к психологическим тонкостям и глубокой человечности, что позднее сумели разглядеть в сервантовском «Дон Кихоте». Бодмер же в своем сочинении «о поэтических картинах поэтов» (1741), в разделе «О характере Дон Кихота и Санчо Пансы», читает Сервантеса с ясными новыми акцентами и со вниманием как к психологии персонажей, так и к поэтологической устроенности романного текста. Вот лишь немногие примеры, которые будут полезны нам и для всех иных статей поэтологических усилий Бодмера.

1. Бодмер пишет: «Надо только представить себе [...], что в каждом человеке живут два вполне различных лица, усмотрения и намерения (*Einsichten und Absichten*) которых редко совпадают, которые спорят между собою, так что то одно, то другое получает перевес». Отсюда недалеко и до гётевского Фауста, в котором «живут, ах! две души», и эти две души, или два лица, Бодмер (вполне традиционно) связывает с причастностью человека и небу, и земле. «В смеси мудрости и глупости и состоит то чудесное, что почитали невероятным в характере Дон Кихота»²³.

2. «[...] поскольку же дурацкие выходки рыцаря служат не только смеху, но и наставлению, он (Сервантес. — *А. М.*) с полным правом придал им большую видимость правды»²⁴, — в романе, в отличие от романов рыцарских, соблюдена вероятность. Доказать последнее значило для Бодмера доказать и подтвердить и подлинную значимость романа, и его поэтическое качество, — тем более что сама «историческая (фактическая. — *А. М.*) правда есть не что иное, как вероятность, опирающаяся на взаимосогласие всей совокупности писателей, принимаемых нами за достоверных и нелживых»²⁵.

3. Достоверность же «Дон Кихота» коренится в поэтике этого романа, и наоборот, «Сервантес столь уверенно пользовался своим искусством, притом с такой рассудительной правильностью, что он сам же вводит в повествование лиц, излагающих возражения против его рассказа»²⁶. Для этой же цели изобретена и фигура оруженосца, причем характеры рыцаря и оруженосца так тонко согласованы между собою, что результатом является максимальная достоверность. Анализ того, как соуравновесил Сервантес обе фигуры,

у Бодмера и логичен, и психологически пронизателен; этот анализ делает честь Бодмеру-критику, а позднейшее чтение романа Сервантеса как произведения реалистического и подобного реалистическим романским созданиям середины XIX века берет начало примерно с такого рода анализа, который пока, у Бодмера, еще осознает свою связанность поэтикой «Дон Кихота» — или же тем, что можно назвать поэтологической механикой этого романа.

4. Наконец, в статье о «Дон Кихоте» звучит и неперемнная тема Бодмера — кульминационная точка его теории — тема внутреннего видения. Как читатель рыцарских романов, пишет Бодмер, Дон Кихот «получил из них столь живые впечатления, как если бы их предметы действительно стояли у него перед глазами, так что перестал делать различие между образами фантазии и налицо присутствующими вещами»²⁷. «Плененная фантазия рыцаря живописует ему лица и фигуры странствующих рыцарей так, как если бы они присутствовали здесь, он видит, он узнает их, он пускается с ними в беседы [...]». Тем самым внутреннее видение служит и завязкой сюжета, и пронизывает все действие романа. И с этой же темой сопряжена и особенная тонкость поэтики «Дон Кихота», как показывает Бодмер: «В рыцарских романах (Romanzen) вероятное непосредственно связывается с читателем, и все должно представляться ему таким, каким описывается, и он обязан находить порядок и взаимосвязь во всем этом. В романе же (Roman) Сервантеса вероятное связывается лишь с Дон Кихотом, а мы должны все рассматривать так, как представляется это ему [...]»²⁸. Поэтому, хотя сама по себе фантазия рыцаря «испорчена и загублена»²⁹, однако в поэтике романа именно на ней основывается и сама вероятность повествования, и качество произведения, и его поучительный смысл. Тем самым Бодмеру удастся рассмотреть такую устроенность поэтической действительности, которая основывается на неоднократно «субъективном» преломлении всего внеположного ей (автор — рассказчик — герой), и тут Бодмер вновь весьма пронизателен как теоретический читатель сложной романной конструкции.

Итак, если Сервантес все же не вполне встает в ряд названных выше поэтических имен и явлений, на которые была направлена протофилологическая, а вместе с тем и канонобразующая деятельность Бодмера и Брейтингера, то, в сущности, лишь потому, что они не уделяли Сервантесу столь же постоянного внимания. Другие же были предметом их почти не прерывавшейся заботы. При этом между разными объектами таких забот существовали и очевидные различия: так, Джон Мильтон, в пору юности Бодмера еще относительно новый автор, — в окончательной авторской редакции поэма «Потерянный Рай» увидела свет в 1674 году, — уже переводился на немецкий язык (Э.Г.фон Берге, 1682) и тогда не нашел в Германии отклика; Шекспир был одинаково неизвестен

во всей Германии; Гомер же действительно нуждался в своем новом прочтении и, разумеется, не был забыт, тогда как Данте становился известен лишь очень медленно и постепенно и даже впоследствии, несмотря на многочисленные немецкие переводы и обилие положенных на него ученых трудов, так никогда и не занял в немецком каноне классических поэтов столь бесспорного места, как Гомер и Шекспир.

Обнаружив английское издание Мильтона в доме Л.Целльвегера в 1723 году, Бодмер осенью того же года приступил к переводу его поэмы прозой и в начале следующего года был уже близок к его завершению. Поскольку духовная цензура долгое время препятствовала публикации «слишком романического сочинения» (письмо Бодмера к М.Фюсли, 1725), то впервые оно было издано лишь в 1732 году. За этим изданием при жизни Бодмера последовало пять других, в которых перевод был подвергнут кардинальной переработке (1742, 1754, 1759, 1769, 1780). В позднейших изданиях своего перевода Бодмер публиковал и «Критическую историю “Потерянного Рая”», а его сочинение «О чудесном» (1740) было «защитой» поэмы Мильтона, как это и значится в его развернутом заглавии³⁰.

Переводить Мильтона значило для Бодмера приступить к осуществлению своей литературно-эстетической программы, интуитивно намеченной; она предусматривала создание общезначимого эпоса, действие которого должно было безмерно превышать пределы земной жизни людей и, подобно эпосу гомеровскому, должно было разворачиваться и на земле, и на небесах. К этому добавились бы еще и библейское разумение возвышенного, и широта открывавшегося в новейшей астрономии космического мира, и особая смелость воображения, расходящегося во всю бескрайность множественности миров, и, наконец, новые возможности физико-теологического прочтения мира как книги — второго после Священного Писания текста Бога, — прочтения, опиравшегося уже на жадное впитывание в себя непосредственных впечатлений Природы, что внезапно сделалось действительностью человеческого восприятия (и языка культуры) на рубеже XVIII века. Многое из упомянутого уже воплотилось и в поэме Джона Мильтона, в которой священный сюжет и богословско-ученый взгляд соединились с новой научной картиной мира. Космические образы Мильтона, к которым швейцарскому поэту на первых порах пришлось привыкать, произвели на Бодмера могучее воздействие: «Я так старательно запечатлял в своей голове мильтоновские идеи, — писал Бодмер Л.Целльвегеру (28 января 1724 года), — что, полагаю, в моем мозгу сами извилины сложились точно так, как у него, или же, чтобы выразиться живописно, доски моего мозга исписаны теми же красками, штрихами, портретами, что и мильтоновские». Повод к размышлению,

но также и к шуткам, подавала слепота Мильтона, уподобившая его слепцу Гомеру, — и этот мотив все снова и снова мелькает в письмах молодого Бодмера.

Перевод поэмы Мильтона Бодмер соединял со своим великим замыслом, рассчитанным на долгий срок, — надо было «сделать нацию восприимчивее к библейской поэзии»³¹. Именно поэтому невозможно было ожидать скорого влияния поэмы: «Можно ли было ждать сильного воздействия на нацию произведения, исполненного Мильтонова духа [...]? Можно ли было надеяться, что изобретения, столь удаляющие от сферы земного, придется по нраву тем, кому непонятна поэзия г-на фон Галлера и кто ломает над ней голову? Правда, в Германии великодушные, благородная свобода мысли и не подавлялись иерархической властью, жреческой тиранией и призраками суеверия, однако много ли оставляли после себя высокомерная гордыня, покорность и пресмыкательство, грубая сладострастная чувственность или же пошлая, чисто школьная ученость? Не знаю, какой жалкий бред овладел некими невеликими умами, возмечтавшими, будто острый ум (Witz) их нации превышает ум всех иностранцев, а их вкус — вкус всех остальных народов. Да, чуду надо было бы свершиться, чтобы вкус вдруг переменялся и такое необыкновенное явление, как “Потерянный Рай”, произвело огромное воздействие»³². «Читатель, — добавляет Бодмер, осыпается в этой поэме столь великим преизбытком красот — ему чуждых и непривычных, что ему, ослепленному, требуется не один год, чтобы привыкнуть к такому свету»³³.

Главная же заслуга Мильтона — в том, что он воспламенил певца «Мессии», Клопштока, «возвысив его дух до поэзии высшей, неземной»: «Мы без сомнения восприняли бы от Клопштока его гомеровскую поэму, не будь тут даже и “Потерянного Рая”, однако Мильтону обязаны мы тем, что мы восприняли от него поэму олимпийскую. Мильтону обязаны мы тем, что обрели достойные начатки библейской мифологии, изо дня в день множась [...]»³⁴. Вероятно, бодмеровское противопоставление «гомеровского» и «олимпийского», само по себе не вполне ясное, следует истолковывать так: в любом случае Клопшток написал бы свою поэму в гомеровском духе, то есть возвышенно и непременно гекзаметром, однако то, что обрел он и чему научился благодаря Мильтону, — это свобода разрисовывать, живописать и населять, пользуясь возможностями фантазии, библейское, христианское небо, христианский «Олимп» с его иерархией неземных существ, тем самым и творя «библейскую мифологию», вовсе не предусмотренную в таком виде Священным Писанием, но, на взгляд Бодмера, и не вступающую с ним ни в какое противоречие. Бодмер держался того мнения, что эта фантастически-мифологическая стихия укрепляет веру и множит благочестие. Восприятие клопштоковской поэмы

«Мессия» как поэмы «олимпийски»-мифологической вступает между тем в противоречие с современным взглядом на поэму как существенно немифологическую, демифологизированную, — такие противоположные взгляды, всякий раз обоснованные, предстоит еще опосредовать современному литературоведению. Отметим только, что пока Бодмер переводил в молодости Мильтона, многие детали мифологической фантазии английского поэта еще смущали его: что бы значили обнимающиеся ангелы в песне VIII «Потерянного Рая», спрашивает он Л.Целльвегера в письме от 23 сентября 1723 года — «смешение ли их лучей? И как же сливаются лучи духов? И что за лучи у духа?»

Если же Бодмер как переводчик Мильтона и ставил перед собой задачу выработать возвышенный слог в прозе, то, конечно же, он не мог и подозревать, какой выпренности раскаленно-восторженного, не ведающего послаблений тона достигнет Клопшток, на какие невиданные высоты вознесет он немецкий поэтический слог — слог, завораживающий покорствующего, и отталкивающий противящегося читателя, и оставляющий равнодушным недоверчивого. Такие высоты, заходящие в область одержимого словотворчества, где речь сгущается и где по-микеланджеловски решительно отсекается все лишнее (вроде некоторых префиксов и предлогов), оставались самому Бодмеру как поэту совершенно недоступны, и он только издали послушно следовал Клопштоку в пределах своих возможностей — стиля высокого, но более спокойного. Тем не менее почва для воспарений была заложена уже в полнозвучной прозе бодмеровского перевода «Потерянного Рая». Весьма показательно, что в материалах, предворяющих (в позднейших изданиях) второй том перевода, Бодмер защищает как торжественно-праздничный гекзаметр — от притязаний александрийского стиха с его снижающей, по его мнению, цезурой, метрическим однообразием и перзвоном рифм, всем, лишаящим выражение достоинства и высоты, — так и, главное, *трудное чтение* стихов, в которых слова, по образцам древних, располагаются синтаксически свободно, а предложения строятся со всей возможной гибкостью. Трудности, встающие перед читателями, не должны только превышать те, какие ставят перед искушенным читателем древние тексты! Это, надо признать, немалые трудности, и Бодмер рассуждает о том конфликте, в каком порой оказывается нетерпеливый читатель, боящийся затратить малый труд на раздумье (то есть синтаксический анализ текста), между тем как поэт на худой конец бывает повинен лишь в том, что «слишком возбудил ожидание» и — «желание читать, не застревая на месте».

Уже одно это рассуждение Бодмера красноречиво рисует положение всей его школы в истории литературы. Бодмер рассчитывает на читателя, хорошо знакомого с приемами аналитического чтения

текстов, на читателя ученого, воспитавшего в себе хладнокровную трезвость и неспешность чтения, — тут речь по-прежнему идет об ученой поэзии и о читателе-ученом, для которого в нетронутом виде существует остов морально-риторического знания и который между тем уже познакомился с таким чтением, которое наполняет его восторгом и словно на крыльях уносит вперед, с текстом, что захватывает и вынуждает спешить, — мы находимся тут на самом водоразделе культурных языков, с ощутимыми предчувствиями будущего — грядущего состояния культуры и ее языка. Отсутствие у современных читателей навыков первого порядка, то есть навыков трудного чтения, полагает пропасть между нами и всей швейцарской литературой XVIII века. Между тем даже и хорошо известные гимны Гёте 1770-х годов (вроде «Ганимеда» или «К папаше Кроносу») предполагают подобные навыки и их всемерно учитывают — эти гимны до краев наполнены всяческой ученостью, а в то же время им придан вид импровизации, непосредственно-спонтанного творчества, лишь наполовину обманчивый (поскольку импровизация действительно входит тут в правила игры). Точно так и любой текст XVIII века, особенно стихотворный и в высоком стиле, рассчитывается на то, что читатель путем планомерных операций станет воссоздавать — из кажущихся несвязными «обломков» — сам текст. Теперь такое воссоздание текста непривычно и кажется непроизводительным трудом, для текстов же риторической культуры — это неперенная предпосылка, которая во времена Бодмера лишь начала подвергаться внутреннему сомнению. Внимание Бодмера заведомо отдано трудным текстам европейской традиции. Эти тексты всегда словно весомый, тяжелый поток. И никакая образная первозданность, никакой одический восторг, столь хорошо знакомый поэзии XVIII века, не отменяет ни такой «тяжеловесности», ни трудоемкого процесса реконструирования-приспособления текста через его анализ. Возвышенное, а оно само по себе величайшая ценность XVIII века, сопряжено с трудным, если не с «темным», и так Бодмер завещал всей своей школе *трудность* создаваемых текстов.

Бодмер переводил Мильтона в прозе: по представлениям того времени (см. также статью о С. Геснере), эпос (как и трагедия) возможен также и в прозе; проза, как и стих, — это своего рода агрегатное состояние текста (и поэтического смысла), вполне равноправное со стихом. Однако под иным углом зрения, проза — это и как бы несколько предварительное состояние того, чему, в сущности, положено быть в стихах — и не просто положено излагаться в стихах, но и излагаться всякий раз во вполне определенном размере. В сознании Бодмера, его школы, а постепенно и всей эпохи гекзаметр приобретал статус такого метра, в каком, собственно, положено писать тексты известных жанров и известной высоты

слога. В сознании Бодмера и его современников гекзаметр успешно вытеснял выступавший до этого в такой роли (во Франции, Германии) александрийский стих. Бодмер не брался за последовательный перевод «Божественной комедии» Данте, но, переводя отрывки поэмы, совершенно естественно для себя передавал их гекзаметром (сколь же чуждым Дантовой поэзии!). Строение дантовских терцин и чередование в них рифм, кажется, вовсе не привлекли к себе его внимания, а силлабический итальянский стих воспринимался им и Брейтингером как стих, «не испытывающий для своего благозвучия нужды в знании относительно ямбов и хореев», — Брейтингер описывает такой стих как имеющий «сильный акцент на паузах стихов», то есть перед цезурами и в конце стихов; в том и другом высказывании ощутимо несколько снисходительное отношение к итальянскому стиху.

Данте впервые упоминается Бодмером в 1729 году; в дальнейшем же он посвящает Данте, его «Божественной комедии» две статьи — «О ценности дантовской тройной поэмы» в «Новых критических письмах» (1749) и «О тройной поэме Данте» (1763). И здесь у Бодмера тоже был случай встать на защиту *трудной* поэзии. Так, он пишет: «В 17-й и 18-й главах “Чистилища”, к несчастью, находили пустопорожние различия и корявые стихи. Однако у кого найдется терпение серьезно взглянуть в них, тот увидит, что тут в поэтические слова облечены абстрактные понятия. Жесткость тут не в размере или в корявых звучаниях, а в метафизике идей, таковая же приводит в раздражение лишь неметафизические уши [...]»³⁵. Кому же в торжестве Христовом, в созерцании Божества и в других частях “Рая” недостает кисти Мильтона или Клопштока, тот требует от поэта чего-то такого, что вовсе не заключалось в его замысле. План состоял в том, чтобы в рассудке складывалось интеллектуальное, а не в живописании для чувств». И далее: «Светские читатели находят сухими и лишенными вкуса речи, насквозь пронизанные суровостью и моралью; серьезные же мужи находят в них одно лишь то, что поэт не был обуреваем головокружительной страстью [...]. Кто усматривает бессмыслицу в догматической серьезности [...], должен знать, что поэт и не искал союза с подобными читателями».

Статьи Бодмера о Данте — это, по сути, защита поэмы Данте от любых отвлеченных подходов к ней. В мысли Бодмера уже выросло то, что впоследствии было названо историческим (или конкретно-историческим) разумением художественных явлений, и здесь он находится на той линии развития, которая в Германии привела к синтезирующей тенденции всей европейской культуры того времени фигуре — Й.Г.Гердера с его широкой способностью понимать и по достоинству ценить любые известные ему явления поэзии, начиная с фольклора, порой прошедшего несколько этапов

переложения с языка на язык, и кончая «темными» тогда Средними веками или латинскими стихами рейнского иезуита XVII века Якоба Бальде. Конечно, Бодмер в своих суждениях более, нежели Гердер, рационально-аналитичен, менее подвержен восторгам и не так, как тот, доверяет непосредственности своих впечатлений (сама «непосредственность» еще не вошла в язык Бодмера — это более поздний и впоследствии неотвязчивый концепт европейской культуры). И точно так, как и у Гердера, — это чрезвычайно важно! — самый центр тяжести в разумении и в оценке всех таких явлений вполне однозначно переносится на их *поэтическую сущность*. Это отнюдь не разумеется само собою — и как раз и знаменует глубокий сдвиг, наметившийся в языке культуры. Ведь разуместь и оценивать литературу по ее поэтической сущности означает не более и не менее, как переместить внимание со *смысла* (как бы понятийно ни схватывался таковой) на «собственно» поэтическое в поэзии, с привычного горацианского «приносить пользу и доставлять наслаждение» (*prodesse et delectare*) на нечто третье, новое, итоговое, «всепоглощающее», — это «собственно»-поэтическое и не дается исторически просто так, задаром, а должно быть особо освоено культурным сознанием, при утрате прежнего языка культуры и его способов разуместь поэтическое, вообще литературное. Отныне *смысл* принимается во внимание лишь постольку, поскольку он входит в облик и склад целого (правда, *поэтическое* вовсе не истолковывается пока как «форма», в отличие от «содержания» и в противовес последнему). Это и открывает возможность осмысления поэтического создания как действительно *целого* (облика, склада; произведения как целого, целостного), но и решительно смещает все акценты внутри такого целого и меняет сам взгляд, угол зрения на него. Так, Й. Г. Гердер вполне способен принимать и высоко расценивать католически-барочную и горациански-риторическую поэзию Якоба Бальде, но это значит только, что католицизм Бальде уже не задевает протестанта Гердера — не задевает, но и не *мешает* ему разуместь *поэтическое* в поэзии поэта-католика, да и не интересует его по существу и «по букве», точно так же, как Бодмеру католическая догматика, какую находит он в некоторых песнях «Божественной поэмы» Данте, ничуть не мешает понимать поэзию Данте, высоко ставить ее, постигать ее как грандиозное поэтическое целое, как тройную, или троякую, эпическую конструкцию особого склада и состава, причем Бодмер может отдать должное и тому способу, каким догматика передается на языке дантовской поэзии, — а «само по себе» это догматическое и не трогает, и не коробит его.

«Намерения Данте, — разъяснял Бодмер, — относились ко всему истинному, прекрасному и благому в природе», что делает понятным и исполненное фантазии путешествие по миру иному в

качестве сюжета поэзии, в которой поэт мог применить «все разновидности стиля». Поэму Данте можно было бы рассматривать «как энциклопедию всех наук»; Данте не менее, чем поэты XVIII века, был вправе «творить в характере своего времени». «Дистинкции и термины Данте не были ни противными, ни чуждыми или темными», и «даже (!) мистическое в его “Рае” относилось к тем предметам, что роились в головах тогдашних тонких ученых, сидевших по своим кельям или кабинетам»³⁶. Оттого-то в «Рае» и не придется ждать «таких аффектов и восторгов», что в эпизодах с Франческой да Римини или графом Уголино в «Аду» (песни 5-я и 33-я), «ни на что не притязал и сам поэт»³⁷.

Обратившись же к поэтическому наследию немецкого средневековья, Бодмер не проявил пока равной и полной способности всеразумения, — когда он познакомился с «Песней о Нибелунгах» XII века, то решился издать ее лишь фрагментарно. Бодмер считал возможным вычленить из ее состава как бы две отдельные эпические поэмы, названные им «Месть Кримхильды» и «Плач»³⁸; всю первую половину эпоса он вообще опустил. Впрочем, мотивы такого решения были для своего времени довольно тонкими, и, что важно, тут безусловно опосредованно и парадоксально играло свою роль «чувство» поэтического целого, — не что иное, как это получившее сильные впечатления и следующее их скрытой логике «чувство» и побуждало Бодмера поверять «Песнь о Нибелунгах» опытом гомеровской «Илиады». Именно поэтому он и полагал, перенося свежееосмысленный опыт композиции «Илиады» на средневековую поэму, что в эпоху Вольфрама фон Эшенбаха эпические поэты не имели никакого представления «о единстве действия и о целом», думая, «что должны рассказывать жизнь своего героя от рождения и до самой смерти»³⁹, — вот почему настоящий эпос был как бы скрыт внутри неверно составленного текста поэмы, и Бодмеру оставалось только извлечь это целое изнутри такого бесформенного текста. По сути дела, Бодмера уже вдохновляла та самая мысль о создании национального эпоса, какой в XIX столетии воодушевлялись создатели финской «Калевалы», эстонского «Калевипозга» или же благонамеренные чешские ученые, подделывавшие Краледворскую и Зеленогорскую рукописи, и какая до недавнего времени крепко сидела в головах многих фольклористов. Только последним обычно приходилось склеивать эпос из отдельных песен и отрывков, между тем как Бодмер действовал тем самым методом обруbanия и вытесывания, какой был категорически осужден им в применении к «Илиаде» и «Потерянному Раю». Бодмер ощущал себя сотворцом новооткрытого национального эпоса, твердо стоящим на гомеровском, прочном, основании. Макс Верли даже утверждал, что Бодмер не замечал специфического различия между Гомером и средневековыми поэмами⁴⁰ и не раз называл

«Песнь о Нибелунгах» «поэмой в роде, в духе “Илиады”»⁴¹. Как мы видели, Бодмеру для этого сначала потребовалось извлечь *не-что подобное* гомеровской поэме из текста средневекового эпоса, который, в новом его уразумении, стал восприниматься им как нечто определяющее, нормативное; между тем оценочные сопоставления гомеровских поэм и «Песни о Нибелунгах» сохраняли свою актуальность до первой трети XIX века включительно, до поры Гёте и Гегеля.

Говоря теперь о средневековых штудиях Бодмера и Брейтингера, необходимо сказать, что оба они, как и Готшед, чувствовали себя стоящими в некоем начале обновляющейся культуры. Все «барочное», то есть творчество их великих и малых предшественников, осуждалось на изгнание из литературы вместе со всей присущей ей тяжеловесной аппаратурой приемов. Однако в то же самое время надо было подводить итог немецкому литературному развитию за много веков, всем достижениям немецкой литературы, собирать ее совокупный урожай. Готшед делал это, кажется, скорее с библиографически-энциклопедической увлеченностью и острабенностью, не без гордости за достигнутое и полноту дат; Бодмер же, сочинив поэму «Характер немецкой поэзии» («Charakter Der Deutschen Gedichte», 1734) александрийским стихом, склонялся в ней к поэтическому обзору всей истории германской поэзии, начиная с бардов, стало быть, с римских времен, причем с нескрываемо острым сопереживанием успехов и неудач, взлетов и падений поэзии. После бардов Бодмер называет монахов, которые, как «худшая кровь бардов, унаследовал их способ ненавидеть»⁴². Вкус меняется, и так, например, на смену античному стиху приходит неученая рифмованная поэзия, отношение к которой в школе Бодмера в пору смены ориентиров и наивно, и несколько насторожено: хотя в Средние века и появляются новые правила версификации, а у людей уши вовсе не залиты воском, тем не менее стих «не умеет держаться на своих стопах»⁴³. Бодмер не скупится на похвалы и осуждения; он восхищен поэзией миннезингеров, после которой вновь «наступила варварская ночь» и «не явился никакой Дант»⁴⁴ — «пусть грубый стих и рычал подобно лесному потоку, наполняя воздух всем гневом хриплых слов». Упомянуты С.Брант, Фишарт и Эразм Роттердамский, и вот, наконец, выступает Опиц, — ему, центральной фигуре всей бодмеровской истории поэзии, посвящено несколько десятков стихов. Поэтов же, которые попытались ему следовать, вновь потянуло к земле, — тут и Грифиус, и Флеминг, и Рист, — напрасно расправляли они свои крылья⁴⁵, и вообще они мало что знали (!), Андреас же Грифиус не успел ознакомиться с «правилами составления трагедий»⁴⁶, не говоря уж о силезском Марино К.Гофмане фон Гофмансвальдау: «Острый ум взял у него верх над рассуждением и вместо истины

он изобрел игру для чувств⁴⁷, — или о Лоэнштейне, «ученом педанте, не могущем скрыть своей породы» и «глубоко погрязшем в своей трясине»⁴⁸. После общего осуждения всех заблуждений XVII столетия Бодмер замечает и проблески лучшего — это те поэты с новыми веяниями, которые преподали урок поэзии в начале XVIII века, — Каниц, Галлер, Й.К.Гюнтер и другие; тут «понятия ведут за собой слова»⁴⁹, а не наоборот; после новых критических замечаний наступает пора пространно хвалить северогерманского Б.Х.Брокеса «божественного рода». Тут же приходит и черед призывов: надо воспеть неземную любовь, какой вдохновлялся Петрарка⁵⁰, и приступить к созданию поэмы, какая «казалась бы не человеческой и низкой, но откровенной поэту в ночи»⁵¹, и говорить обо всем невидимом, что совершается на небесах и в преисподней, ибо все в мире, как открыл философ Вольф, связано единой цепью, и новая поэма должна подтвердить это своим весомым словом⁵². Напомню, что все это написано за четырнадцать лет до появления первых песен «Мессии» Клопштока, и создается впечатление, что этот немецкий поэт был ниспослан в мир в ответ на мольбы мечтавшего о нем Бодмера.

Поэма, написанная Бодмером в молодые еще годы, свидетельствует о том, что у него довольно рано выработалось нечто вроде «органического» взгляда на историю поэзии как единое развитие со своими пусть и не вполне понятными подъемами и спадами, и обнаружилось также некое подобие логики, в соответствии с которой Бодмер — интуитивно и вполне уверенно — выносит свои оценки немецким поэтам и тенденциям немецкой поэзии. Подставляя на место реального текста «Песни о Нибелунгах» некий образ гомеровской эпической композиции вообще и в этом месте поступая довольно-таки отвлеченно, он с другого конца все же вполне в состоянии отдать должное и поэтическому своеобразию поэмы и даже обосновать таковое: вовсе не участие богов составляет сущность эпоса⁵³ — взгляд, который, возможно, и расходится с бодмеровским отзывом о достоинствах поэмы Клопштока как эпоса «олимпийского», — но представление характеров людей и подлинных действий различных аффектов»⁵⁴. Поэтому «Месть» и может обходиться без «мифологически-чудесного», коль скоро «в ней нет недостатка ни пространственных характеристик, ни подлинных действий аффектов, ни того, что называют фабулой, действием, завязкой, то есть упорядочивания, соединения ситуаций и обстоятельств, позволяющих в полном и разнообразном свете показать характеры и склонности» персонажей. Поэма являет многообразие характеров воина, основанное на тонком знании человеческой природы⁵⁵. К тому же, например, Хагену поэт придал внешний облик, согласующийся с его характером «по законам физиогномики»⁵⁶.

«Песнь о Нибелунгах» вообще еще не была издана к тому времени, а ее рукописи оставались неизвестны. О том же, сколь целенаправленными были действия Бодмера как первооткрывателя этого первостепенного памятника немецкой поэзии, можно судить по достигнутому им полному успеху: в руках Бодмера побывали все три главные рукописи «Песни о Нибелунгах» — сначала рукопись С, по которой позднее (1826) и издавал текст поэмы филолог Карл Лахман, а в 1779—1780 годах и рукописи А и В. Впервые полностью «Песнь о Нибелунгах» была опубликована учеником Бодмера Кристофом Хайнрихом Мюллером, однако его издание еще не было филологически выверенным. Сам Бодмер не сумел разобраться ни в стихе, ни в строфическом строении поэмы. Когда же он в свободной эпической форме перерабатывал и пересказывал сюжеты некоторых средневековых поэм — «Парсифаль» (1753), «Месть сестры» (1767), «Вильгельм Оранский» (1774), — то пользовался вновь исключительно гекзаметром.

Не менее энергичными и успешными были и усилия Бодмера как открывателя средневековой немецкой поэзии. Узнав о существовании бесценной рукописи («список Манессе») с текстами немецких миннезингеров (ныне именуемой «Большой Гейдельбергской рукописью»), Бодмер добился получения ее из Парижа (1746), для чего потребовалось письменное разрешение самого короля Людовика XV. Бодмер и Брейтингер сначала опубликовали эту рукопись частично (тексты 144 поэтов), а затем и полностью⁵⁷. Бодмер же сделал и первую попытку поэтического и историко-литературного анализа этих стихотворений, в частности, сопоставив поэзию швабскую и провансальскую и исследовав причины расцвета поэзии в XIII столетии (1749). Макс Верли называет Бодмера «первооткрывателем немецкого средневековья» вообще⁵⁸, в чем и нет преувеличения.

Подобная протофилологическая работа Бодмера и Брейтингера нашла свое продолжение в их изданиях новых авторов, прежде всего М.Опица (1745)⁵⁹. Выход в свет первого (и единственного) тома собрания его поэзии вызвал новые столкновения с готтшедовским кругом. Некоторые текстологические решения Бодмера и Брейтингера отличались радикальной новизной. К примеру, они уделяли внимание генезису текста, публикуя варианты прижизненных изданий Опица (с этим стоит сопоставить генетический взгляд А.фон Галлера на свой собственный корпус стихотворных текстов). Более того, словно путем прозрения в отдаленное будущее филологических наук Бодмер и Брейтингер четко различают варианты в изданиях античных авторов и варианты текстов новых авторов: первые суть «ошибки переписчиков или конъектуры издателей», вторые же — действительные авторские изменения, вносившиеся по какой-либо причине в текст. И Бодмер, и Брейтингер делают

открытие, неоднократно повторенное потом в истории классической филологии, а именно они устанавливают, что обилие конъектур «вследствие темного усердия издателей» приводит к обратному результату: первые издания классических авторов бывают правильнее всех последующих, и именно потому, что в них меньше всего исправлений.

Наконец, Бодмеру принадлежит и еще одна неоспоримая заслуга — он стал инициатором немецкого шекспироведения⁶⁰. В 1732 году он упоминает Шекспира — «английского Софокла» — и отмечает его «десятисложный стих без рифмы», заимствованный в Италии⁶¹. Выше уже упоминался драматический фрагмент, в котором Бодмер воспроизводил стих Шекспира⁶². Первое же упоминание имени Шекспира Бодмером относится к 1724 году (в письме Л.Целльвегеру от 28 января) — из этого письма явствует, что к тому времени Бодмер уже читал что-то из сочинений драматурга, пользуясь богатым книжным собранием своего друга. Как установлено теперь, и в «Ное», и в драмах Бодмер заимствует из Шекспира немало отдельных мотивов. Между тем первый немецкий перевод одной из шекспировских драм появился лишь в 1741 году — то был «Юлий Цезарь» К.В.фон Борка, причем выполнен он был александрийским стихом. Швейцария же и тогда оставалась ведущей в освоении шекспировского наследия среди всех немецких областей: первый (пусть и не вполне удачный) перевод одной из шекспировских пьес размером подлинника увидел свет в Базеле в 1759 году — «Ромео и Джульетта», а автором перевода был друг Бодмера Симон Гринеус, которому довелось видеть в роли Ромео самого Дэвида Гэррика. Другой пастор, испытавший воздействие Бодмера, И.Я.Китт, пытался переводить размером оригинала шекспировского «Кориолана».

И первое представительное немецкое издание Шекспира было бы немыслимо без Бодмера: К.М.Виланд, находясь в Швейцарии, знакомится с произведениями Шекспира, и в Цюрихе же в 1762—1766 годах выходит в свет восемь томов его перевода Шекспира, содержащих 22 его драмы. Правда, Виланд переводил Шекспира прозой, однако, как мы могли не раз убеждаться, такого рода переложение, совершенно не учитывающее ни стихотворных размеров подлинника, ни чередования прозы и стиха, было в тогдашних условиях вполне допустимым. Характерно, что в 1757 году Виланд выставляет Шекспиру оценки по двадцатибалльной системе. Шекспир получает у него 20 за изобретение, экспрессию, величие, 18 — за изящество и всего 5 — за композицию. Виланд, по его собственному признанию, переводил «своего автора со всеми его недочетами», ибо «надо остерегаться всяких улучшений», от которых гений Шекспира понесет больше потерь, нежели от чрезмерной, может быть, верности»; «Гомера, Лукреция (там, где он

поэт), Шекспира следует копировать точно (даже творя некое насилие над языком) — или же вовсе не копировать» (1773). Впоследствии Виланд поручил переделывать свой перевод Шекспира брауншвейгскому профессору Йоанну Йоахиму Эшенбургу (1743—1820), заметному в кругу немецких просветителей литератору, который издал уже совершенно полного Шекспира в 13 томах (1775—1782). Это издание было, однако, швейцарским и по-прежнему выходило в Цюрихе у «Орелля, Геснера, Фюсли и Ко.» Следующее его переиздание (1798—1806) совпало по времени с появлением в Германии ставшего классическим немецкого перевода Шекспира размером подлинника — он связан с именами Августа Вильгельма Шлегеля и Людвига Тика. Замечательно то, что швейцарское издательство стремилось через Эшенбурга заручиться согласием на публикацию и этого перевода, правда, тщетно. По одному этому можно судить о том, до какой степени Шекспира рассматривали в Цюрихе как близкого и своего автора и в какой мере Швейцария — Цюрих, Бодмер — опосредовала английское культурное влияние, распространяя его на все немецкие земли.

Через это шекспировское влияние, как и через всю совокупность таких, достаточно вольномысленных, инокультурных влияний пробивало себе путь то, что впоследствии, уже и в романтическую эпоху, сложилось в новый канон литературных ценностей и заняло место прежних классических, неподвижно-риторических вечных образцов. Все это совершалось как колоссального размаха фундаментальный сдвиг в самых глубоких основаниях культуры, причем на место безусловных классических творений риторической культуры должны были встать, во всякой области творчества и во всяком жанре, создания, отмеченные по преимуществу печатью первозданности, «оригинальности», «гениальности», — как бы собравшие в себе все накопившиеся за долгие столетия пучки творческой энергии и наконец приобретшие все эти свойства в качестве *внутреннего* своего достояния. Таким, несомненно, был и оригинальный, или первозданный, Шекспир — родоначальник прежде невиданной драматургии. Мотив «творения из ничего», какое пристало «второму творцу», в тогдашнем восприятии Шекспира всегда под рукою и постоянно актуализуется. Разрывая наслоения риторической эпохи, новоустанавливающийся историко-культурный взгляд должен был добраться и до греческой трагедии V века до Р.Х. Так это и случилось, однако в силу стечения обстоятельств в Цюрихе это наследие воспринималось без той полемической заостренности, что было свойственно Г.Э.Лессингу в его «Гамбургской драматургии» (1767—1769), от которой пошло дезориентирующее и глубоко фальшивое представление о так называемом «ложном классицизме» французской классической трагедии XVII века, — настолько сильна была здесь потребность противопоставить позднему первые

и самые изначальные образцы жанра. В Цюрихе греческая трагедия вполне присутствует в литературном сознании, отражаясь в бессильных драматических репликах Бодмера. Друг С. Геснера и К. М. Виланда Йоанн Якоб Штейнбрюхель (1729–1796) приступает к задуманному им систематическому переводу греческих трагиков, выпуская в 1759–1760 годах в свет «Электру», «Царя Эдипа», «Филоклетта» и «Антигону» Софокла. Однако из задуманного им «Театра греков» в 1763 году вышел лишь первый том, содержащий ранее изданные трагедии Софокла. Характерным образом он рядом с этими переводами трагедий помещает и переводы олимпийских од Пиндара, и не менее характерно то, что Лессинг в своем отзыве об издании «Электры» вместе с первой одой Пиндара (в 31-м и 32-м «Письмах о литературе») откликается лишь на перевод Пиндара. Столь же показательно содержание отзыва Геснера из письма его Глейму от 2 октября 1755 года: «Нужно в жизни своей ничего не читать из англичан, чтобы не заметить, с какой почтительностью славят они нам эти образцы», то есть трагедии греков, «полагая их ничем не заменимыми для формирования духа (eines Genie). Они для нас — то же самое, что оставшееся от греческих скульпторов — для живописца». Тем самым донесшийся из Англии голос в пользу греческих трагиков раздавался поначалу в Цюрихе как сторонний, хотя и внятный, и пока в нетеатральной среде города он получал лишь косвенный смысл отдаленной, пусть и внушительной подсказки.

Зато ярчайшим образом первенство швейцарцев проявилось в освоении Гомера, — разумеется, и на этот раз при условии следования англичанам, пролагавшим здесь путь. Для установки нового литературного канона важно было то, чтобы Гомер потеснил классически-риторического Вергилия с его «Энеидой», что уже и произошло у цюрихских теоретиков, у которых Вергилий как автор «Энеиды» сопоставляется с Гомером и оттесняется им на задний план по мере того, как повышается в цене понятие «оригинального» первозданного, изначального «гения». Согласно Т. Блейхеру, Бодмер и Брейтингер и здесь явились первопроходцами⁶³. По мнению Брейтингера (1740), «гомеровский способ изображения отмечен оригинальным характером и приятен толпе; вергилиевский заключает в себе больше искусности и учения. Гомер был величайшим гением, Вергилий — наилучшим художником», то есть буквально «искусником». Гомер — «это оригинальный дух, который без всяких предшественников, из своей собственной головы произвел все те творения, какие были первым опытом в своем роде и все же одновременно послужили образцом для всех прочих, как написанных с того времени, так и тех, что еще будут написаны»⁶⁴. Гомер как поэт превозносится так, что в сущности сливается с поэтической стихией — со стихией поэтического творчества вообще.

И тут мы видим, что Гомер оказывается в ближайшем соседстве с поэтами, которых сейчас не так привычно видеть рядом с ним, — это Шекспир и Оссиан, созданный шотландцем Макферсоном, отчасти же и неведомый автор «Песни о Нибелунгах», а также и творцы ветхозаветных книг, рассматриваемых уже и как поэтические создания. Оссиан, как одним из первых заподозрил Бодмер,—это творчество Джеймса Макферсона, произведение 1760-х годов, отчего он отнюдь не делается «хуже». Между тем, по исключительно верному замечанию позднейшего автора, в XVIII веке умели именно по-оссиановски читать и Гомера, и Шекспира, причем еще до появления Оссиана, так что, действительно, корпус его текстов был подлинным осуществлением поэтических мечтаний середины века, а потому своей подлинностью он может поспорить с самым что ни на есть неподдельным текстом европейской литературы. У Шекспира же, новоевропейского автора, — удивительное сходство с греческим поэтом седой старины: подобно Гомеру, он полулегендарен, его земное существование из рук вон плохо засвидетельствовано, и это совершенно нетипично для условий новой Европы. Для всего XVIII века, для его восприятия поэзии уже в рамках исторического движения, такая мифичность автора, теряющегося в туманах праисторического, донельзя значительна — творчество такого автора вибрирует на грани авторского и неавторского, личного и природного, индивидуального и надиндивидуального, частного и общенародного, и вырисовывающийся тут неясный образ «соборного» творчества как бы довершает все поиски поэтической первозданности. Все это было вскоре подхвачено в Германии Й. Г. Гердером, который перевел все подобные соображения в страстные формы интеллектуального энтузиазма, заразившие Гёте и очень многих поэтов его поколения. Столь же существенными эти патетические восторги оказались и для позднейшей науки, для гомероведения и (отчасти) для шекспироведения, и, что поразительно, несмотря не все произведенные наукой за два столетия пересмысления, тогдашний взгляд по-прежнему отраженно присутствует в науке и в литературном сознании наших дней — хотя бы как исторически поставленная, все еще зримая и незабываемая веха. Стихийно-первозданное — таково одно измерение, в каком осмысливается тут Гомер.

Есть еще и второе. С Гомером как *слепым* певцом не может не ставиться в один ряд — не даром же — ослепший Джон Мильтон как создатель величайшего перед Клопштоком религиозного эпоса Нового времени. И тут, в этом тоже, знаменательное схождение начал и концов обозримой европейской литературной истории. Этот второй пункт, в свою очередь, в чем уже можно было убедиться, подводит нас и к третьему, а именно к проблеме *внутреннего видения*, а вместе с этим и к экзистенциальной теме, которую — при

таким разумении Мильтона, Гомера и т.д., — обязан вести поэт XVIII века, если он берется вступать в творческое общение с ними. И вот мы видим, что такая, условно говоря, экзистенциальная тема естественно наличествует в творчестве и в мысли Бодмера по крайней мере со времени его перевода Мильтона. Можно сказать, что *слепота* — это навязчивое представление, которое никогда не отступает от творчества Бодмера — и, что еще куда красноречивее, от образа его творчества. Эту тему слепоты обыгрывает и сам Бодмер в письмах Л.Целльвегеру конца 1720-х годов, эта тема его все время сопровождает, а под конец жизни, в пору визитов графов Штольбергов в Цюрих, не мучимые ложными стеснениями (вроде того, что говорить о смерти с дряхлым стариком не приличествует), поэты прямо намекают Бодмеру на то, что ему весьма к лицу было бы еще и ослепнуть перед кончиной, чтобы до конца исполнить сужденное ему. Нет сомнения в том, что такой намек имплицитно высочайшую похвалу автору «Ноахиды» и должен был льстить поэту, не сомневавшемуся в своей посмертной славе эпического поэта. Однако мало и этого: оказывается, что гомеровско-экзистенциальная тема настолько глубоко сплелась как у Бодмера, так и у Брейтингера с сущностью и направленностью их эстетики и поэтики, что и вся их теория словно подчинена духу новозавоевания всего гомеровского наследия, и одно обуславливает другое — Гомер и эта теория, Гомер и гекзаметр, владение которым выступает как глубоко символичное.

Совсем не случайно то, что, как постепенно выясняется, наилучшим поэтическим созданием Бодмера стал его перевод двух поэм Гомера — «Илиады» и «Одиссеи», перевод, вышедший в свет на закате дней Бодмера, в 1778 году. При всей обычной торопливости своей работы Бодмер посвятил этому переводу Гомера большую часть жизни, хотя перевод не перестает от этого быть сделанным быстро, в рекордные, можно сказать, сроки: начав с отрывков «Одиссеи» (опубликованы в 1755 году) и с 4-й и 6-й песен «Илиады» (1760), Бодмер напечатал затем (1767) первые шесть песен «Илиады», а затем неожиданно для всех стремительно довел свой перевод до окончания. По отзыву исследователя, «поразительно, но рукопись перевода содержит крайне мало изменений; с самого начала каждый стих — сидит, и лишь изредка Бодмер вычеркивает или поправляет то или иное слово».

Год выхода в свет бодмеровского перевода Гомера тоже оказался до странности неслучайным: подобно тому как сам Бодмер трудился над Гомером с постоянным ускорением, с таким же нетерпением устремлялась к Гомеру и ранней Греции вся немецкая культура, и в одно время с Бодмером над Гомером работало уже и младшее поколение северогерманских поэтов — Фридрих Леопольд фон Штольберг (на 52 года младше Бодмера), Йоанн Хайнрих Фосс

(младше на 53 года!). Граф Штольберг издал свою «Илиаду» в том же 1778 году, что и Бодмер сочинения Гомера, а «Одиссея» Фосса в первой редакции увидела свет в 1781 году. В этот период и происходит самое решающее в освоении Гомера в Германии, надо было, по логике движения культуры той поры, распрощаться с любыми попытками прозаических, строфических, рифмованных переводов из Гомера (из больших поэтов предпринимавшихся в Германии Г.А. Бюргером) и сосредоточиться на переводе размером подлинника. Передача гомеровского метра, на новоевропейских языках достаточно иллюзорная и условная, тем не менее должна была решаться, и тут, как мы знаем, Бодмером и его школой была проявлена значительная прозорливость, в то время как Готшед, колебавшийся в своем отношении к гекзаметру, в конце концов осудил его. Правда, гекзаметр швейцарцев был крайне несовершенен, и потребовалась проведенная Й.Х.Фоссом в конце века реформа немецкого гексаметра, сама по себе в высшей степени натужная и искусственная, со всякими надуманными вычурными строгостями и нарочитыми преувеличениями, чтобы немецкий гекзаметр встал на ноги и начал напоминать нечто правильное и внутренне уравновешенное, со своей внутренней органической жизнью, — даже Гёте в конце 1790-х годов отдавал править гекзаметр своей поэмы «Герман и Доротея» филологу-специалисту, не полагаясь на свой естественный слух поэта. Тем более не подозревавший о возможности как-то особо организовать такой стих, Бодмер всю жизнь писал гексаметры, которые даже Лессингу казались разновидностью прозы. Последнее — некоторое преувеличение, однако Бодмер действительно не угадывал многих закономерностей гексаметра — так, едва ли он понимал значение цезур. Все эти недочеты в свою очередь лишь относительно перед фактом бодмеровского перевода поэм Гомера. Это, по сути дела, единственное его поэтическое создание, которое вызвало положительное в основном отношение современников, причем самых требовательных, — Гердер в примечаниях к «Народным песням» (1778) именует этот перевод «даром нашего языка»; автор же перевода «долгие годы жил под одной крышей с патриархом, честно ему служа». Перевод Бодмера сопоставляли с переводом штольберговским, вынося суждение в пользу первого, — так и в берлинской «Всеобщей немецкой библиотеке» Ф.Николаи, и в «Немецком Меркурии» К.М.Виланда — в последнем случае устами язвительного Й.Х.Мерка и самого редактора. Виланд в письме Мерку от 16 июня 1778 года, кроме того, свидетельствовал: «Здесь в Веймаре все большие и малые умы — за Бодмера и против Штольберга». А в письме тому же Мерку от 1 июня 1778 года Виланд восклицает: «Престранный феномен: пока Штольберг спорит с Бюргером о том, кому переводить Гомера [...], старик восьмидесяти лет Бодмер возьми да и попади в самую точку

с целым Гомером, с “Илиадой” и “Одиссеей”, говоря — вот вам то самое, что только обещают эти господа». Й.Я.В.Гейнзе в письме Глейму от 6 июля 1778 года точно так же выражает свое полное удовольствие переводом: «[...] все, что я пока прочитал, превосходно». Резко против Бодмера высказался, пожалуй, только Фосс (в «Немецком Меркурии», 1778), причем обмен репликами продолжался тут до 1782 года. Насколько можно судить, наш Н.М.Карамзин всецело стоял на стороне бодмеровского перевода.

Во всяком случае, отзывы современников разительно отличались от — тоже вполне понятного — отзыва историка литературы конца XIX века: Бодмеру не удалось вплести хотя бы одну поэтическую нить в свою бесстильную объемистую ткань. Филистерская парафраза приблизительно передаваемого смысла, просеянного через решето самого прозаического разума, — вот и все, а приспособление омертвевших парафраз к гекзаметрическому шестистопнику — вот и все искусство», — «все бесцветно, бездуховно, бездумно»⁶⁵. Такой взгляд надолго сделался в науке стереотипным, так что даже возвращение к живому контексту времени дается ей с трудом: когда современный исследователь упрекает Бодмера за то, что тот варьирует повторяющиеся формулы Гомера, то он, по всей вероятности, затрагивает некоторую не разрешимую раз и навсегда проблему — ни функции поэтических формул, ни тем более способ их передачи на других языках не могут быть окончательно установлены; Бодмер лишь делает первые пробы и действует на ощупь. Знание греческого у Бодмера как богослова, надо полагать, было достаточным; между тем в ту пору душевного тяготения к раннегреческому у графа Ф.Л.Штольберга от его решения приняться за изучение греческого до выпуска перевода «Илиады» прошло менее пяти лет! Как известно, желаемое схватывается на лету. Однако какой-либо устоявшейся точки зрения на Гомера как бодмеровского, так и штольбергского никогда так и не сложилось и уже не сложится, — напротив, перевод Й.Х.Фосса (1793) надолго обрел статус национального памятника литературы, — тяготение национальной культуры к *своему* Гомеру нашло себя в этом не лишенном недостатков переводе, следствием чего явилось то, что он был переиздан несчетное число раз, тогда как перевод Бодмера ни разу не переиздавался, — такое же исключительное положение всегда принадлежало в русской литературе переводу «Илиады», выполненному Н.И.Гнедичем (1729). Недвусмысленно высказался о переводе Фосса Гегель в своем письме поэту (1805): «[...] у Лютера по-немецки заговорила Библия, у Вас же — Гомер, и это величайший дар, какой можно было преподнести народу, ибо народ остается варваром и не смотрит на превосходное как на свое достояние до тех пор, пока не узнает его на своем языке».

В результате подобной оценки перевода Фосса — справедливой, однако почти не связанной с качеством текста, но объяснимой прежде всего из логики самой культуры, — гомеровские достижения Бодмера были оттеснены в культурном сознании на самый дальний план. И теперь науке не остается ничего иного, кроме как производить археологические раскопки на этом историко-литературном участке, погребенном под позднейшими наслоениями.

В решении *гомеровской задачи культуры* Бодмеру и Брейтингеру удалось достичь многого: для них Гомер уже и не полигистор-энциклопедист, и не моральный и «естественный» философ, но поэт-мифотворец; правда, если допускать, что Гомер подражает *самой* природе, то природа понимается здесь не как грубая и сырая, но как чистая, подлинная и достойная подражания.

Бодмеру с его настойчивыми попытками справиться с этой гомеровской задачей культуры посчастливилось по-своему слиться с Гомером — такое слияние, насколько можно судить, значительно превосходит уровень — вполне привычный для XVIII столетия — сопоставления древних и новых поэтов, уровень неизбежной их параллелизации. Происходит действительно слияние образа поэта с образом Гомера, и сам мотив такого слияния или даже отождествления образов двух поэтов получает довольно широкое распространение в рефлектирующем поэтологическом сознании; чуть позднее этот же мотив переносится на Клопштока как наследника поэтических заветов Бодмера, о чем речь пойдет ниже. Поскольку этот, как и подобные ему мотивы самоистолкования культуры XVIII века, лишь в настоящее время начинают лучше осознаваться нами, то можно сказать, что сама тема — гомеровское в творчестве Бодмера, причем в связи с общезначенными тенденциями всей культуры Европы, — пока только еще открывается для нас.

Вот один из наиболее существенных аспектов этой темы, с каким мы встречаемся здесь в связи с Гомером, — во внутреннем слиянии с Гомером, — разумеется, не с Гомером «вообще», но с Гомером, заново рождаемым из ее внутренней потребности и тяги, — Бодмер и Брейтингер создают свою теорию творчества, эстетику. Такую теорию правомерно называть теорией и эстетикой *энаргийной*, от греческого ἐνάργεια, «наглядность», с весьма специфической семантической устроенностью этого слова. Сейчас и предстоит назвать некоторые из важнейших черт цюрихской *энаргийной* теории.

Первое. Духовной родиной цюрихских мыслителей, и Бодмера, и Брейтингера, было ранее Просвещение, и Бодмер в своих теоретических текстах дает его специфический вариант — при этом нередко всякого рода художественно-эстетические пережитки, архаизмы, оборачиваются самой новизной. Отнюдь не чуждый вольфианства с его рационалистическими крайностями, Бодмер делает характерный акцент на *чуждести* и *новизне* как неотъемлемых

чертах поэтического творчества: «Во всем, как в материи поэтического подражания, так и в его искусстве, должно царить удивительно-новое, что есть единственный источник поэтического творчества»⁶⁶, — так формулирует эту мысль Й.Я.Брейтингер. *Образ* — вот инструмент поэтического творчества; в долгих спорах лейпцигской и цюрихской литературных группировок сталкиваются принципы некоторой «минимизированной» рационалистической логики, во многом подчиняющие себе остальные понятия и категории. Объединяющее обе партии никак нельзя элиминировать — это и принцип подражания, и принцип «острого ума» (Witz, esprit, wit), представляющие принцип рационализма в любых глубинах осмысления искусства, творчества, поэзии. Только если Готшед в теории и практике творчества тяготеет к некой безликой правильности, в духе тотального рационализма, то Бодмер и Брейтингер на почве того же самого рационализма создают нечто вроде островка свободной и внутренне не регламентированной мысли — благодаря иначе складывающейся констелляции интеллектуальных мотивов.

Итак, Бодмер и Брейтингер делают упор на *образе*, а образ предстает у них прежде всего как образ *возвышенный* и как продукт деятельности фантазии, воображения.

Второе. Свое представление о *возвышенном* Бодмер ведет от приписываемого Лонгину трактата «О возвышенном», — отсюда и идея «чудесного» (das Wunderbare, das Wundersame), которую Мэрилин Торбрюгге прямо отождествляет с лонгиновским «возвышенным», однако очевидно, что Лонгин опосредован и «обогащен» для Бодмера еще и Аддисоном, и всей практикой поэзии, прежде всего английской — Дж.Драйденом, Дж.Мильтоном. Постоянные образцы возвышенного у Бодмера — это Гомер и Библия, то есть те тексты, какие служили образцами и для Мильтона, — они заново открывались в его «Потерянном Рае», через стиль и слог поэмы, и *эти же* самые образцы были таковыми и для позднеантичного псевдо-Лонгина, если учесть, что в его трактате, в качестве образца совсем особого возвышенного, упоминается и Ветхий Завет, что для античного текста совершенно исключительно⁶⁷.

Третье. *Возвышенное* же и предполагает, что изображаться в искусстве будут не какие попало предметы, но те, которые более всего поразят *воображение*, — эти предметы производят в воображении некий удар, они поражают, и такое поражение, ἔκπληξις, есть, согласно Лонгину трактату «О возвышенном», сама цель поэзии. Слово ἔκπληξις — от πλήσσω, πλήττω (πληγή — «удар»): «вышибаю, выбиваю» и — «устрашаю, поражаю, изумляю». Возвышенное — то же, что поражающее, устрашающее и изумляющее, и оно производит в фантазии пораженность, устрашение, изумленность, причем все эти слова следует в самую первую очередь понимать не как неопределенные и преувеличенные поэтические метафоры,

но как буквальные выражения, подразумевающие нечто наделенное онтологическим статусом, некое бытие. Поэтому страшное — это страшное в жизни, жизненное страшное, а не просто поэтически страшное; поражающая сила поражает действительно, а не только поэтически-условно. Всякий удар тут — нешуточный; он — действенный, но только он относится к действительности *внутренней*. Такая действительность и есть действительность воображения, но таковая относится к самой действительности — как ее часть. То, что совершается в воображении и реализуется поэтически, осуществляется поэтом, относится вместе с тем к самой действительности.

Заметим по этому поводу, что такая *реальность* образа принимается цюрихскими теоретиками со всей серьезностью, максималистски. Хотя поэт и не творит, как Бог: «[...] перед ним ход дел в природе, он заимствует из ее запасов, внутренних и внешних, в чем только нуждается для своего творения [...]. И если творец обращает возможность в действительность, так он (поэт. — А. М.), напротив, — действительность только в возможность». Однако возможное и действительное сближены в сознании; возможное, можно было бы сказать, — это все то же действительное, но которое по некоторым причинам просто не реализовалось. Поэтому поэтически *возможное* и есть сама реальность поэзии — поэтического мира, как сказали бы теперь. Настоящая цель поэта так и формулируется — это «описание мира», «действительное представление человеческой жизни», причем аристотелевское представление о действительном и возможном существенно переосмысливается на основе христиански истолкованной идеи множественности миров; поэтически-возможное вправе, кажется, рассчитывать теперь на свою особую реальность (пусть и не осуществленную материально), а не только на то, чтобы относиться к *этому* же реальному миру (как единственному). Творимый поэтически-возможный мир отличается даже своей внутренней интегральностью, смысловой завершенностью: «Подобно высшему Творцу, создателю Природы, — писал Бодмер, — он (поэт. — А. М.) создает целое, в каком все относящиеся сюда части искусно взаимосвязаны и пребывают рядом согласно правилам, мере и порядку»; до крайности существенно то, что тут *одновременно* речь идет и о бытии, и о поэтике, о поэтическом мире, и о том, что назвали бы теперь «композицией художественного произведения»; то и другое нераздельно, и говорить о том и другом можно только вместе. Именно поэтому поэтологический анализ «произведения» всегда предполагает здесь осмысление некоего художественного бытия, и наоборот, отчего, как представляется, так выигрывают бодмеровские толкования «Дон Кихота» или «Божественной поэмы». По причине все той же неразделимости бытия и поэтологической устроенности «произведения»

можно было бы даже говорить о *моральной* стороне художественной композиции — это становится вполне понятным, если прочесть одно высказывание Бодмера (в письме Х. Мейстеру от 3 августа 1775 года): «[...] творец поэтический должен был бы карать в этом мире, то есть в своей поэме, потому что не может — в мире будущем, подобно подлинному Творцу».

Итак, поэт творит — он творит в *действительном* мире *возможностей*, и его *фантазия*, или воображение, есть реальная сила. Поэт — это по своей сущности «человек фантазии — мы оскорбили бы его до глубины души, сказав, что рассуждения в его стихотворениях больше, нежели фантазии. Это значило бы, что он — не поэт». Как и во многих иных случаях, Брейтингер, не выходя из круга, образованного его крайне специфическими понятиями с их конкретным наполнением, тем не менее предугадывает и предсказывает характерное для позднейших эпох понимание поэта и его творчества. Как писал он в другом месте, «поэзия есть восхищение фантазии и нацелена на пробуждение того удовольствия, какое человеческое сердце непосредственно находит в движении и борьбе страстей [...]». «Поэт пользуется славой вдохновенного свыше [...], а потому обязан во всем своем выражении искать лишь необычное и чудесное».

Четвертое. Образ, возникающий — или обретающийся в фантазии и глубоко ее поражающий, — любой образ наделен свойством *живописности*, — это живописный, картинный образ. Бодмер и Брейтингер, вместе со своей эпохой, заведомо убеждены в том, что «поэзия — как живопись» («ut pictura poesis», что твердо помнили из Горация, а также из Симонида, все поэты и теоретики), по этой причине они даже проводят чрезвычайно мало различий между разными искусствами: ведь каждое искусство создает *живописный* образ, каждое рисует! Вот соответствующее высказывание Брейтингера: «[...] коль скоро говорить есть не что иное, как передавать свои понятия и мысли знаками, то о каждой картине можно говорить в собственном смысле, что она говорит, а все, что рассудительный знаток замечает, рассматривая картины, художник и на самом деле реально представил в своей картине»⁶⁸. На картине *изображено* даже и то, что, собственно, и нельзя нарисовать, а можно только понять (не только *id quod pingitur*, но и *id quod intelligitur*)⁶⁹. Отношение *знака* и *смысла* одинаково для всех искусств: знак есть знак живописный, графический. Поэтому о живописи правильно сказать, что она говорит, а о поэзии, что она рисует, живописует. В 21-м номере «Дискурсов живописцев» так и сказано: «Перо писателя есть кисть, которой рисует он на великом поле воображения, слова — это краски, которые он умеет и смешивать, и поднимать, и приглушать, и распределять, так, чтобы всякий предмет получал в воображении свой живой и естественный

облик. Объект, какой перо и слова запечатляют таким способом в воображении, называется идеей, а по-немецки образом, живописной картиной». Такое убеждение, вполне традиционное для риторической культуры в целом и продержавшееся в ней около двух с половиной тысячелетий, несомненно, в теории швейцарцев переживает свою кульминационную предфинальную стадию, на которой оно пока укрепляется в себе и настаивает на своей правоте, — именно поэтому для школы Бодмера любые возражения, предъявляемые с сугубо новых позиций, прежде всего Лессингом в его «Лаокооне», долгое время не могли иметь сколько-нибудь серьезного значения, — тут отсутствовала какая-либо почва взаимопонимания, какие-либо условия общего дискурса.

Пятое. Само возвышенное тоже должно приходить к своей особой зрительной очевидности, должно быть в своей возвышенности конкретным, — подобно тому как образ должен быть непременно образом живописным и зрительным. Очень показательно, что, переводя Мильтона, Бодмер более всего поражен образом Сатаны в его поэме, а это, рассуждает Бодмер, как раз тот образ, который в наибольшей степени способен произвести требуемый Лонгином «эксплексис».

Шестое. «Живописность» образа вновь сопрягается с его «реальностью». Бодмеру чрезвычайно важно утверждать, что создаваемые Мильтоном *картины* не просто возможны и вероятны, но реальны, причем реальны в самом буквальном смысле слова. Бодмер так прямо и заявлял (1741), что мильтоновские Грех и Смерть — такие же фигуры, как Полифем или Цирцея, имеющие свои прообразы-идеи (Urbilder), их выражающие. Художник Й.Х.Фюсли в 1792 году писал, вторя Бодмеру: «Грех и Смерть у Мильтона — реальные действующие лица, и в них нет ничего аллегорического, кроме имен»⁷⁰. Для Бодмера, а вслед за ним и для его ученика Фюсли, нет ничего более важного, как исключить аллегорическое из этих, казалось бы, очевидно аллегорических фигур-образов и этим утвердить их особую реальность, жизненность, правдивость. На этой стадии, можно было бы сказать, риторическая система творчества готова утверждать себя, обращая свою условность в реальность — наиболее трудным, замысловатым и радикальным способом «снимая» себя.

Седьмое. Если представить себе поэтический образ как вырывающийся из незримой реальности «про-образов» (Urbilder), — а такой прообраз тоже есть особый живописный образ, коль скоро «идею» Бодмер и Брейтингер переводят как Bildniss, Gemählde — «портрет, образ, картина», — и если представить себе затем образ как врывающийся в фантазию зрителя, ее поражающий, то, естественно, такой зрительный, живописный, всегда наглядный образ следует понимать как *видение*. Теперь становится яснее, почему

Бодмер приписывает буквальную реальность аллегорическим фигурам Греха и Смерти из поэмы Мильтона, — он поступает так именно потому, что сама живописная реальность искусства предполагает: все недоступное изображению будет врываться в зрительный план искусства и оттуда — в зрительный план воображения, в это «огромное поле», как говорил Бодмер, и что все недоступное изображению обретет в этом поле свою живописно-образную наглядность. Однако в видении реализуется и сама природа образа — образ бытиен, и за ним стоит реальность живописно-выраженного прообраза. Именно поэтически-возможное — это и есть *сама* реальность. Вот как говорил, подытоживая бодмеровское понимание образа, тот же художник Й.Х.Фюсли в одной из лондонских лекций 1801 года: «Форма в самом широком смысле слова есть видимый Универсум, который захватывает наши чувства, и противоположное ему — незримый мир, волнующий наш ум видениями, порождаемыми в чувствах фантазией, — вот стихия и царство инвенции: она раскрывает, отбирает, связует “вероятное”, “возможное”, “известное” так, чтобы поразить в одно и то же время правдивостью и новизной»⁷¹.

Вместе с Бодмером и Фюсли нам пора теперь сомкнуть весь круг разумения образа в швейцарской, цюрихской, школе: образ, реальный, бытийный и поражающий воображение, отличается новизной, а поражая воображение, он вызывает удивление — изумление. Такое изумление есть и конечный эффект образа, и его же внутренняя пружина. Подчеркивание же новизны есть актуализация, пока все еще в рамках морально-риторической системы, сохраняющей свою интегральность, весьма древнего и традиционного мотива, корни которого — «дориторичны» и который на этом этапе уже готов эмансипироваться от сверхсложного своего обоснования и выступить как вполне самостоятельная сила. Приходят в естественную связь в своей «исконности» — изумление, новизна, любопытство/любопытательность, так что и в пределах самой теоретизирующей мысли обнаруживаются и обнажаются некие наделяемые первородной силой исконные понятия, и концы-итоги европейской культуры сближаются с ее — заново постигаемыми — началами.

Такой образ, который осуществляется как «живописное», а стало быть, и обладающее всей силой реальности, видение, глубоко поражающее фантазию (воображение) человека (зрителя-читателя), и есть образ *энаргийный*. При этом мы должны отдавать себе отчет в том, что сами греческие слова «энаргейя», «энаргос» и т.д. могут быть в самом языке лишены какой-либо напряженности, интенсивности, — видеть что-либо ясно и отчетливо и значит видеть «энаргос». Однако уже и в античности эти слова могли обретать свою внутреннюю напряженность, выявляя внутреннюю логику своей семантической устроенности и как бы переходя от «простой»

ясности видения к «ясновидению» внутреннего, в созерцании внезапно распахивающегося сокровенного смысла. «Настоящая» энаргея — стало быть, та, что извлекает на свет максимум своих потенций, — имеет место тогда, когда вынуждена преодолевать любые возможные препятствия ясности и отчетливости видения. Подлинное видение воочию уже и в Греции предполагает не просто ясность, а сверхъясность, и таковая достигается именно в условиях, не благоприятствующих ясности, а притом успешно и, скорее всего, чудесно преодолеваемых. Таковы ясные — сверхъясные — образы сновидений; не наяву, но именно во сне можно нечто видеть с поразительной сверхчеткостью, видеть *как наяву*, однако такое «как» превышает просто данную явь реальности. Тогда образ словно захватывает внутрь себя и всю энергию противодействия. Таково собственно энаргийное видение, и такова энаргея во всем ее размахе. Наглядность живописного образа, — чтоб вернуться к теоретическому состоянию швейцарского XVIII века, а такой живописный образ энаргиен, — покоится на заведомо внутреннем противоречии, которое можно формулировать и в следующей парадоксальной форме: ясным и сверхъясным, а следовательно, и живописным, может быть лишь собственно незримое. Когда Гердер говорит о том, что Клопшток «незримо живописует свои образы в душе» (1767), то его слова опираются на постижение именно этого противоречия. В век, живший идеей возвышенного, Бодмер и Брейтингер раскрывают и завершают смысловые потенции давних слов европейской культуры, следуя логике их семантической устроенности, и набрасывают очерк энаргийной эстетики и поэтики, — конечно же, не проявленной ими во всех ее принципиальных предпосылках, однако связывавшей и обязывавшей тех поэтов, которые так или иначе примыкали к школе Бодмера.

Необходимо иметь в виду и учитывать, что *держателем* энаргийного образа сразу же оказывается

- и само *бытие*,
- и *фантазия* поэта,
- и фантазия читателя-зрителя,
- и, наконец, *поэтический текст*.

Образ реализуется в фантазии, причем фантазия (воображение) как *внутреннее* соотносится с внутренней (невидимой) стороной бытия как источником смысла. Образ реализуется только в фантазии или, точнее, во встрече «фантазий» — поэта и его читателя-зрителя, и такой образ — всегда внезапен и всегда зиждется лишь на чрезвычайной тонкости связи, складывающейся, или (что весьма кстати) образующейся между «фантазиями». Однако то, что обретается в фантазии (а «обретение», в свою очередь, отсылает нас к риторической «инвенции» и завязывает на наших глазах новый сложный узел смысловых отношений), — восходит к самому бытию, —

в фантазии отнюдь не заключается какой-либо субъективный каприз, со всей его случайностью, но фантазия есть то самое, что она и есть, а именно — проявление бытийного, для чего, можно сказать, бытию и требуется «чье-то» сознание — сознание поэта, сознание читателя-зрителя, наконец, «сознание» поэтического текста; все держатели «фантазии», каждый со «своей» фантазией, сводятся тут в некое неразрывное единство, потому что всеми ими управляет и всех их направляет *одна* фантазия, какая только есть, а именно фантазия проявляющегося бытия.

Теперь уместно внести сюда и несколько остужающий момент. Энаргийный образ настаивает на своей предельной интенсивности, однако тут в швейцарской поэтике в силу вступает иной фактор, а именно само присущее цюрихской школе истолкование поэтического текста, его веса и его функции в образе, в том, что можно было бы назвать образостроительством. Цюрихская поэтика делает столь решительный акцент на внутреннем, что поэтический текст — то есть сейчас всякая (какая бы она ни была и как бы она ни разумеалась) фиксация создаваемого поэтом, — лишь отсылает к внутреннему, то есть к *встрече фантазий*, где, по гётевскому слову, и происходит «само» событие, где, стало быть, только по-настоящему и реализуется образ. Функция же того, что ныне так привычно именовать текстом, тогда лишь в том, чтобы высвободить образ, а не собственно его реализовывать, воплощать. Тогда может получаться, что поэтический текст окажется недостаточно весомо-материальным как таковой, он недоделан, или, иначе, содержит в себе слишком мало подсказок и опор для работы фантазии, для, в сущности, реконструирующей работы фантазии, — в особенности же, если воображение уже вышло из культурного контекста той эпохи. Так это постоянно и случается. Поэтические тексты школы Бодмера оказываются — для позднейшего восприятия — чересчур бедными, то есть обделенными как раз теми самыми знаками внутреннего, какие должны помочь раскрыть это внутреннее. А внутреннее всегда мыслится здесь слишком бесплотным и как бы слишком разумеющимся само собою. Так что, вопреки некоторому максималистски-напряженному мышлению образа, все внутреннее перелagается на конвенцию взаимосогласия между поэтом и читателем, между их «фантазиями», — таковые считаются заранее согласованными. В истории культуры может складываться такая ситуация, когда искусство считает себя обязанным быть чрезмерно сдержанным, аскетичным, и когда оно так соответственно и истолковывает себя. Так, поэзия Клопштока разумеет себя как путь к внутреннему, а потому она тоже до крайности аскетична — ее возвышенное, величественное таково, что оно нуждается еще в *дотекстовом* взаимопонимании между поэтом и читателем, в некоторой общей для них образной сфере, где бы

они заведомо и заранее находили друг друга. Теперь же достичь заложенного в такой поэзии величия можно только лишь через *реконструирование ее самоистолкования*. Это на первых порах запирает такую поэзию в ее историко-культурном контексте, а потому сейчас было бы затруднительно отыскать «непосредственного» почитателя Клопштока, человека, способного восторгаться его поэзией и отдавать ей должное помимо рефлексии над сутью этой поэзии. Понятно, что к Бодмеру это относится в еще несравненно большей степени.

Итак, поэтический текст вдруг становится лишь некоторой внешней оболочкой образа, внутреннего по своему существу. Интеллектуальный масштаб энаргийной эстетики этим отнюдь не отрицается, и только становится понятным, что такого рода эстетика, поздний вариант платонизма, приводит к творческим противоречиям, — они и наблюдаются во всей школе Бодмера, а, сверх того, по-видимому, наблюдаются и вообще всегда, когда от поэзии ждут живописности образа; тут-то и оказывается, что такая живописность вовсе не тождественна некоей «простой» наглядности.

Тогда выходит, что от поэта, который полагается на всю силу образа, тут требуется совсем немного — только формальное, или номинальное, соответствие структуре образа, — ведь таковой делается как бы сам собою и совершается «за» текстом и еще «до» текста. Брейтингер писал: «Поэтическое повествование — чтобы привлечь к себе читателя и держать его в постоянном беспокойстве — столь живо рисует вещи, как если бы они происходили сейчас, потому что тогда рассказ перестает быть рассказом, а становится действием, происходящим вот в этот час. Нет ничего более обыкновенного, чем то, что поэты превращают в своем повествовании прошедшее время в настоящее, отчего они все вещи ставят перед глазами читателя и читатель может видеть их словно происходящими теперь, как свидетель». Надо сказать, что это весьма глубокое высказывание, с новой стороны схватывающее все ту же сложную устроенность образа, какой мыслится она в школе Бодмера. Но одновременно с этим это же высказывание позволяет мыслить такую устроенность образа в весьма широком диапазоне — от предельной ее сложности до предельной упрощенности, когда она сводится к некоей простейшей механике: достаточно вроде бы перевести рассказ в настоящее время, и «вещь» начнет возникать перед глазами как реально совершающееся здесь и сейчас. Сам риторический прием и суть поэтического видения у Брейтингера сопряжены, и в этом его сила, однако они тут же соединены еще и совсем накоротко, совсем незамысловатой, простенькой ниточкой.

Школа Бодмера — это реальность истории литературы XVIII столетия, причем реальность не только цюрихской, швейцарской, но

и всей немецкой литературы. К тому же эта школа отличалась устойчивостью своих принципов. Этим цюрихская школа вносила свой специфический элемент, свой привкус в картину общего движения немецкой литературы и всей ее культуры. Ведь немецкая литература прежде всего являет нам картину развития, а развитие заключается в быстрой, порой резкой смене установок, интересов, принципов. Один немецкий XVIII век соединил в себе разделенных бездной развития философов Кристиана Томазиуса и Шеллинга, Лейбница и Канта, писателей герцога Антона Ульриха Брауншвейгского и Гёте, барочного полигистора Морхофа и романтического критика Фридриха Шлегеля. При столь бурном развитии любые структуры постоянства, сохраняющиеся или даже малоподвижные элементы оттесняются назад и выпадают из поля зрения исследователей. Совсем иное наблюдается в культуре английской: уже такой мыслитель раннего XVIII века, как Шефтсбери, заключает в себе свернутое развитие — философское и стилистически-художественное — по меньшей мере на век вперед; его тексты содержат в себе и откладывают для дальнейших времен, до запроса, и начала культуры сентиментализма, и разворачивающееся впоследствии представление об оригинальном, «гениальном» творчестве, и даже романтизм конца века. Уже этим совсем иначе определено соотношение архаических элементов и нововведений в культуре, уже одним этим допущено сосуществование в ней исторически-расходящегося, разностойного. Такой «английский» момент движения — движения, «складывающего» разное, но не вытесняющего одно другим, — для Германии нетипичен, зато можно сказать, что динамика швейцарской немецкоязычной культуры в XVIII веке напоминала характерно английское состояние разного: архаически-традиционное сочетается с предвидениями всего того, что, по логике культуры немецкой, только еще должно будет разворачиваться в известной последовательности и что, согласно такой логике, не вправе знать себя наперед, преждевременно, ибо все должно обнаруживаться и осмысляться на своем месте и в свое время. Но почти все то же, что знает немецкая литература XVIII века, в швейцарской школе Бодмера состоит и, при громадной тяге вперед, которая вполне ощущается, находится как бы в телеологически заданном движении — существует наперед. Сами же основания такой культуры, то есть прежде всего способы ее самоистолкования, могут сохраняться очень долгое время — швейцарская школа, со всем ее раннепросветительским рационализмом как неперменной ее компонентой, заглядывает еще и в XIX век — в тот самый век реализма, некоторые особенности которого она парадоксальным образом способна предусматривать с самого начала. Так, в швейцарской школе была заложена, в еще нерасчлененном виде, та линия *психологизма*, какому суждено было испытать не одно переосмысление, и

такой нерасчлененный и поданный как целое психологизм, как представляется, заметно отличается от того психологизма, какой был дан в европейском сентиментализме, где, напротив, легче наблюдать «членораздельную» смену разных его стадий. Уже по последнему, приведенному выше высказыванию Брейтингера — о видении и повествовании — вполне можно судить о том, что психологическая, сопряженная с поэтическим текстом сторона осмысливается теоретиком как некая глобальная проблема, охватывающая поэтому весь круг вопросов, всю устроенность образа. Такое разумение психологического вновь возвращает нас к теме *наглядности живописного образа*. Такую наглядность нельзя понимать как нечто осязаемое и устойчивое, а можно брать лишь в контексте всего самоистолкования культуры (точнее, самоистолкования определенного языка культуры). Нужно, например, быть готовым к тому, что наглядное не всегда означает наглядность *для нас*, к тому, что живописное не будет наглядным, а будет означать лишь известное соотношение, принятое в языке культуры, известное состроение в этом языке понятийных смыслов, и что кажущееся нам отвлеченным будет истолковываться на этом языке как живописный образ и наглядная картина. С этим мы встречаемся уже в швейцарской школе Бодмера.

5. Клопшток в Цюрихе

В 1730–1740-е годы Бодмер и Брейтингер, не полагаясь на собственные силы, пребывали в ожидании нового поэта, который создаст общенациональный религиозный эпос. Как можно было видеть, такие чаяния Бодмер изложил в программном дидактическом стихотворении «Характер немецкой поэзии» (1734), впрочем, в нем обсуждался план эпической поэмы о Христофоре Колумбе, однако в действие поэмы должен был быть включен весь мир духов — блаженных и проклятых. Такого рода эпос подразумевал позднее (1753) безымянный недруг Клопштока из партии Готшеда, выписывая ему рецепт: «Возьми три листка из “Авроры” Якоба Бёме, 10 серафимов, 4-х патриархов, небеса, преисподнюю [...]. Хорошенько перемешать, и ты получишь эпопею в наиновейшем вкусе».

Мечты швейцарских теоретиков весьма скоро осуществились сверх всякой меры: 2 июня 1724 года в Кведлинбурге в семье чиновника из Шлезвиг-Гольштейна родился, первым из 17 детей, будущий великий поэт Фридрих Готлоб Клопшток (1724–1803) — позднее он закончил знаменитую школу Шульпфорта (1745) и учился в университетах Вены и Лейпцига. Удивительно, что уже на школьной скамье Клопшток отчетливо ощутил призвание к созданию религиозного эпоса; латинская речь, которой он расстался со школой, содержала в себе программу его поэтической деятельности, по

замечанию Р.Невальда, едва ли вразумительную для присутствовавших на торжественном акте⁷²; более того, в этой речи уже излагался один из главных мотивов будущей поэмы «Мессия» — рискованно-еретическая идея грядущего восстановления всех людей и духов в первоначальном состоянии невинности (apokatastasis panton). О том, на что замахивался молодой Клопшток, можно судить вот по чему: согласно его убеждению, истинная поэзия после Гомера и Вергилия все время спала. Столь смелые притязания можно сопоставить лишь с теми неправдоподобно высокими оценками, каких поэзия Клопштока удостоивалась во второй половине и в самом конце XVIII века.

Еще не издавший Швейцарии, Клопшток, можно с уверенностью предполагать, уже испытал влияние цюрихских теоретиков. Можно с определенностью судить об этом, опираясь на позднейшие рассказы поэта о снизошедшем на него откровении, — в этих рассказах немецкий мистически-пиетистский опыт (можно сослаться на неложный рассказ самого Якоба Бёме об открывшемся ему через отблеск солнечного луча в медном тазу призвании к богопознанию или же на рассказ пиетиста Й.К.Эдельмана о его религиозном обращении) совместился со швейцарской эстетикой видения/видения. По сообщению современника, поэта укрепило в его решении сновидение — после бессонной ночи, когда Мессия вырисовался перед ним в качестве единственно достойного персонажа эпической поэмы, поэт проснулся с чувством, что все его сомнения остались позади. Даже в старости, когда Клопшток вспоминал эту ночь, «его голос, и взор, и все жесты становятся возвышенными [...] Клопшток говорит словно о видении». Как допускал Р.Хамель, редактор сочинений Клопштока в XIX веке, решение создать поэму «Мессия», возможно, сложилось у него на 15-м или 16-м году жизни; о 17-летнем возрасте говорил Клопшток в беседе с У.Вордсвортом — к этому времени, вероятнее всего, относится и чтение «Потерянного Рая» Мильтона в прозаическом переводе Бодмера⁷³.

Общий для всей школы Бодмера язык самоистолкования свывал вплоть до недавнего времени и научную историю литературы, так что Р.Невальд писал: «Клопшток оформлял то, что созерцал в видениях, на языке, каким овладевал согласно своим особенным, им же найденным законам»⁷⁴. Сказанное здесь о языке отличается иным уровнем истинности в сравнении с тем, что говорится о «видениях», о «визионерстве» поэта. Верно, однако, было бы сказать, что вся поэма «Мессия» сложена из видений и из видений видений; видение — это ведь, как мы знаем, сама сущность поэтического образа на языке цюрихской школы — видение как проявление (фантазия) бытия.

Ко времени, когда, после окончания университета, Клопшток служил домашним учителем в Лангензальце, относится начало его

переписки с Бодмером и Брейтингером. В письме от 19 августа 1748 года Клопшток рассказывал на латыни Бодмеру: «Я был молодым человеком, читавшим своего Гомера и Вергилия и уже начинавшим раздражаться на критические сочинения саксонцев, и тут в моих руках оказались сочинения Ваши и Брейтингера. Я стал читать или, вернее, глотать их, — и если по правую руку от меня находились Гомер и Вергилий, то те я держал по левую руку, чтобы в любой момент открыть их на нужном месте. О, как хотелось мне обладать обещанным Вами сочинением “О возвышенном” и как хочется мне этого еще и теперь! А когда в руках моих оказался Мильтон, которого, не будь Вашего перевода, я, возможно, узнал бы слишком поздно, то как же запыхал тут огонь, возжженный Гомером, как вознес он мою душу, дабы воспевала она небеса и религию».

Этот же, 1748-й год прославил Клопштока на всю Германию — тогда во влиятельном, отколовшемся от готтшедовской партии литературном журнале «*Bremer Beitrage*» были опубликованы первые три песни «Мессии». Начало поэмы было встречено с искренним восторгом — оно положило начало тому вдохновенному чтению созданий немецкого поэта, которое, с подъемами и спадами, продолжалось около полувека и для которого столь характерно прочувствованное восклицание «О Клопшток! Клопшток!» из гётевских «Страданий юного Вертера» (1774)⁷⁵.

Бодмер же читал фрагменты поэмы, присылаемые ему из Лейпцига, значительно раньше, и вот каким был его вывод: «Дух Мильтона почил на сочинителе» (письмо Й.Э.Шлегелю от 2 сентября 1747 года).

Успех поэмы Клопштока был величественным, как сам ее сюжет — «искупление грешного человека». Исследователи творчества Клопштока с полным основанием полагают, что именно религиозный сюжет, столь много значивший для современников поэта, — поэт-протестант сумел привлечь своей поэзией и читателей-католиков, — побудил читателей всерьез осваиваться с новым, весьма необыкновенным, порывисто-взволнованным, притом богатым новообразованиями и смелыми сокращениями языком поэта, с его без сомнения дерзновенной поэтикой. Религиозно-вдохновенный язык Клопштока, внесший в немецкую литературу творческий дух обновления, лучше и объективнее всего свидетельствует о гениальности его замысла.

Необходимо хотя бы в наикратчайшем виде сказать о композиции поэмы «Мессия». Первые три песни составляют в ней своего рода пролог — здесь повествуется о предвечном решении Бога искупить грехи людей, и действие их разворачивается на небесах; затем открывается вражда неба и ада, и действие переносится наконец на землю — в канун предательства Иуды и страстного пути

Богочеловека. В 4-й песне предательство уже свершилось, и отсюда до песни 10-й поэт следует, постепенно замедляя темп своего повествования, евангельскому рассказу о страданиях Христовых. Однако действие поэмы приурочено не только к историческому времени, но и к вечности; отсюда череда видений, которые перемежают то беспримерное совершение, какое творится на земле — одновременно между землею, небесами и адом. Времена со-присутствуют, и они прозрачны друг для друга. В 5-й песне рисуются картины ветхозаветных грехов, в песне 11-й перед читателем проходят чередой фигуры Ветхого Завета: на крестное древо с распятым Иисусом взирают не только живые свидетели его подвига, но и воскресшие души умерших, — начиная с Адама и Евы, — а также и души еще не родившихся будущих мучеников за веру Христову. После смерти и воскресения Спасителя — в оставшихся песнях (всего их 20) — следуют явления Христа женам и ученикам (песнь 14-я), и поэту остается еще пространно расписать сцены исполнения предреченного — Спаситель судит души новопреставившихся (песнь 15-я), он нисходит в Ад и превозмогает силы Адовы (песнь 16-я), он собирает вокруг себя души избранных (песнь 17-я), являет Адаму эпизоды грядущего Страшного суда и возносится к престолу Иеговы, чтобы воссесть одесную Отца.

Уже по этому краткому очерку обширной поэмы (она по размерам сопоставима с поэмами Гомера) можно судить о том, что главным инструментом поэта Клопштока при создании поэмы было нечто содержательно-техническое — это «техника» видений, такая техника, какая наличествовала и в классических поэмах Гомера и Вергилия, но которую едва ли возможно было вычитать в них в такой универсальности. Зато ее вполне можно было извлечь из «Потерянного Рая» Мильтона, при поддержке его цюрихских толкователей. Эта техника и становится ведущей в поэме: все в ней есть видение и видение изнутри и внутри видений. Можно было бы даже сказать, что поэма Клопштока дает наилучшее доказательство того, что жизнь есть сон, — коль скоро она ежеминутно раскрывается в нечто иное, а именно здесь — в нечто значимое во всемирно-историческом плане и масштабе, так что ни одна минута человеческой жизни не должна принадлежать ей самой по своей же конечной сути. Однако разумеется, действие «Мессии» — это приподнятое, восхищенное поэтическое бытие, и Клопшток доказывает свою беспримерную способность удерживаться как поэт на такой предельной высоте тона и слога, без каких-либо вкраплений иных тонов. Читателю, которого не так трогает содержание поэмы, эта высота легко покажется однообразной. Однако сейчас как раз время подчеркнуть то, что уже было упомянуто выше и может, при отвлеченном подходе, представиться простым противоречием: живописные картины-видения в поэме Клопштока отнюдь не пред-

полагают только полноту и насыщенность образа, но и совсем другое — убежденный аскетизм религиозного поклонения. Полнота, если бы она была вполне чувственной и изобильной, расходилась бы, видимо, с самой сутью клопштоковского замысла, хотя и такую чувственную полноту можно было пытаться реализовать в рамках школы Бодмера. Однако Клопшток в своем произведении был даже обязан создавать противовес подобной чувственности, и он, напротив, вовлекает в построение живописного (по статусу и истолкованию) образа все нечувствительное и абстрактное. Ведь даже и Бога Клопшток охотно именует Божеством, он вообще любит прибегать к отвлеченным понятиям, — такие «абстракты», можно думать, составляют тайную прелесть аскетического языка Клопштока, то же и в его одах, такое качество «слога», которое само наслаждается тем, что только чуть-чуть приоткрывает, но не реализует свои возможности. Выспренное громогласие Клопштока умеряется и утишается неременной суровостью его тона — от этого его поэзия делается, впрочем, еще более трудной. Уже в поколении Шиллера, в его восприятии, сомыслящее поэтическому тексту внимание разучивается получать удовольствие от отвлеченностей, они перестают «сами по себе» втягиваться в сферу прочувствуемого, а это значит — парадоксальное по своей сущности сочетание живописного и ненаглядного в структуре образа становится невозпроизводимым, а потому не получает и надлежащего «душевного» отклика. Можно тут отметить, что на рубеже 1790-х годов Н.М.Карамзин был еще вполне адекватным — «идеальным» — читателем «Мессии»⁷⁶. Что же касается «живописности» живописного образа, то он у Клопштока действительно обязан включать в себя и все то, что *не* наглядно. Сочетаются экстатический порыв поэтического воображения, переносящийся в самую *явь* соприсутствования, и ясное сознание своего отставания от «предмета» с его величием и неслыханной серьезностью; внутри чувственного должна ведь быть схвачена и вся сверхчувственность, а в ясности очевидного явиться сверхъясность, — и поэзия замирает перед неизреченным — подобно тому, как неземной свет — темен, темен для человеческих глаз. Как писал старый историк литературы, «чем более подчиняется выразительная воля закону возвышенного, тем более и в языке, в языке тоже, начинает сказываться сверхличный закон, впервые придающий языку плотность и твердость. Волнующие душу мысли требуют языка, какой всякий миг стремится перейти границу выразимого».

Космологическая картина Клопштока, что уже не раз отмечалось, — коперниканская, и это вносит в эпос с его давней генеалогией значительную новизну. Коперниканский образ мира влечет за собой расширение мира до бесконечных пределов, и в нем находится место для бесчисленных возможных миров. В поэме Клопш-

тока можно бросать взгляд на Землю с колоссального удаления, а совершающееся на Голгофе событие, о каком повествует Новый Завет, — событие, стоящее в самом средоточии всемирно-исторического совершения, — обращается в какую-то материальную точку, которую даже трудно разглядеть с удаления, при такой безмерности Вселенной. Могучему демону, кающемуся Аббадоне, даже при его космической силе нелегко разыскать на Земле Христа. Зато этот же падший ангел становится свидетелем того, как в безмерных пространствах космоса гибнет одна из звезд, — она уже переживает свой Страшный суд, замечает поэт, но ведь и свою абсолютность во всей мыслимой множественности судеб — небесных сил, светил, миров. И такое расширение образа мира тоже ставит под вопрос наглядность изображения — неочевидное и непередаваемое словом подстерегает всякое слово и высказывание. Сама идея живописного видения перенапрягается — так это должно быть, и это всемерно учтено Клопштоком, все это пребывание на самой грани образа стало продуманным элементом его поэтики, полной своеобразия. Позднее могло казаться, что сила Клопштока-поэта чрезмерно скована, однако и такая внутренняя несвобода складывается из высоты воспарения и весомости темы-сюжета, безусловно превышающих любую меру.

Изданное Клопштоком в 1748 году — Бодмер имел возможность познакомиться с несколько большим объемом текста — охватывало пока лишь первые три песни поэмы. Клопшток никак не мог позволить себе спешить с созданием «Мессии» — в прямую противоположность учившемуся у него учителю Бодмеру. В 1751 году Клопшток опубликовал в Галле первые пять песен «Мессии», в 1755 году выпустил в свет двухтомное копенгагенское издание с первыми десятью песнями; третий том со следующими пятью песнями прибавился лишь в 1768 году, а целиком поэма увидела свет в 1780. Клопшток и после этого не переставал перерабатывать и отделять текст поэмы, так что об издании 1799—1800 годов можно говорить как о второй ее редакции. Бодмер, таким образом, еще дождался окончания поэмы, будучи ее восхищенным читателем: поэзия Мильтона разбудила в Германии поэзию Клопштока, и то было наивысшей заслугой бодмеровского перевода «Потерянного Рая».

Тон поэмы Клопштока Бодмер безошибочно точно воспринимал — чтобы сказать его языком — как платонически-серафический, то есть устремленный исключительно ввысь, в идеальное, в небеса. Все это полностью отвечало его ожиданиями, а следовательно, и самому существу цюрихской возвышенно-живописной, лонгиновско-мильтоновской эстетики образа. От этого столь явного соответствия воспоследовали, однако и некоторые недоразумения в отношениях Бодмера с Клопштоком. Бодмер сделал все, чтобы пригласить Клопштока в Цюрих, куда поэт и прибыл в июне

1750 года в сопровождении двух швейцарцев из окружения Бодмера, — то были Йоанн Георг Зульцер и Йоанн Георг Шультхесс. Сам Клопшток к прибытию в Цюрих сочинил прекрасную оду «К Бодмеру», полную свежих движений неистраченного вдохновения. В этой на удивление краткой оде (всего 14 особо построенных дистихов) Клопшток не просто приветствует Бодмера, прекрасно отдавая себе отчет в особенностях одического жанра, искусно упорядочивающего, но и смешивающего ход мысли, но дает и чудесный эскиз-конспект пространственно-временной широты своей поэмы «Мессия»: взгляд из настоящего устремляется в прошлое, и Клопшток созерцает тех, кого он никогда не видел, — «Сократа-Аддисона» и английскую поэтессу Элизабет Сингер-Роу, которую так любили тогда в Германии, но и того своего потомка, который много лет спустя после кончины поэта испытает желание прильнуть к его поэзии, — Бог, что исполняет порой и самые смелые желания смертных, устроил, однако, так, что Клопшток свидится с Бодмером, и это — счастье.

Таким же переживанием счастья исполнены и первые письма Бодмера после встречи с гением-песнопевцем: «[...] с этих дней я исчисляю новую эпоху в своей жизни»; «Вы не поверите, в какое волнение пришел весь город вследствие присутствия в нем Поэта: каждый желает его видеть, всякий молит его о дружбе»; «[...] Клопшток — это мой герой; он среди поэтов — что Мессия среди людей» (из письма Й.Г.Зульцеру от 29 марта 1749 года). «Клопшток — мой наперсник, юный Пиндар, его поэзия весьма ориентальна и профетична [...]» (из письма С.Хенце от 18 декабря 1748 года).

Бодмер полагал, что в Цюрихе Клопшток сосредоточится на завершении поэмы и быстро ее закончит. Ничего подобного! Клопшток знал свой способ работы, от которого его невозможно было отклонить, молодой и влюбчивый, знал и свой образ жизни. И тут тоже заложена проблема теоретического свойства — речь шла о нюансах самоистолкования, и не более того: Бодмеру представилось тогда, что серафическая выпренность обязана полностью занять и поэта, и человека, и литературный труд его, и образ жизни; у Клопштока же оставалась энергия и на «посюстороннее», и на естественное жизнелюбие. Когда девять цюрихских мужей после необходимых сборов и в сопровождении девяти дам отправились в плавание по Цюрихскому озеру, то это, занявшее целый день странствие, с заездом в гости, отнюдь не было ни пикником, ни увеселительной поездкой, ни тем более вольно-эротическим приключением, — то было единственное в своем роде, причем несомненно выдержанное в высоких и благородных тонах, сентиментально-поэтическое, совместное, освященное чистой дружбой и умноженное рефлексией, переживание свежих сил, природы, радости. Благодаря рефлексии это, по сути, совсем недолгое странствие

распространилось изнутри, словно вобрав в себя непомерно богатое содержание исключительно положительных эмоций. Оно подвигло Клопштока на создание оды, отмеченной максимальной для него раскованностью и безоблачной искренностью тона, — ода эта едва ли не самая вдохновенная среди всего созданного им за пять с лишним десятилетий творчества:

Komm' und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn,
Süsse Freude, wie du, gleich dem beseelteren
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich...

...

Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden dich!
Ja, du warest es selbst, Schwester der Menschlichkeit,
Deiner Unschuld Gespielin,
Die sich über uns ganz ergoss! —

«Явись, и научи мою песнь юношеской светлой беспечности, сладостная Радость, подобно оживленному и стремительному ликова-нию юноши, и кротко, подобно чувствующей Фанни...

Богиня Радость, ты сама! — тебя, мы ощущали тебя! Да, то была сама ты, сестра человечности, подруги твоей невинности, — ты сама целиком излилась на нас!»⁷⁷

Эту богиню Радость воспевали в немецкой поэзии примерно полвека, — включая сюда и шиллеровскую знаменитую «Оду к Радости», причем Радости положено было заключать в себе огромное многообразие все меняющихся чувств и мыслей, так что Радость выходила чем-то вроде общего знаменателя почти всего в человеческом существовании, и ода Клопштока тоже наделена неразложенной на части, цельной и целебной энергией первожданного восторга, не терпящего праздных мыслей и не нуждающегося в пояснениях. Йоанн Каспар Хирцель (1725–1803), к счастью, оставил очень подробный рассказ об этом плавании по озеру — в письме Эвальду фон Клейсту в Берлин⁷⁸. Рассказ прежде всего подтверждает полную верность переданных в оде Клопштока ощущений-переживаний; далее же из этого рассказа вытекает то, до какой степени все плавание, без ущерба для свежести чувств, было ориентировано на литературные образчики, начиная, понятное дело, со столь же свежей и новой «Весны» Э.К.фон Клейста (1747) и, разумеется, с «Мессии» Клопштока. «Клопшток, возвышенный человек, честь рода человеческого», он «переходит от одного из нас к другому, больше для того, чтобы вглядываться в выражение наших лиц, нежели для разговоров», он во время плавания декламирует отрывки из поэмы: «Он увлек нас на одну из звезд Млечного Пути, обитатели которой — люди, не совершавшие грехопадения, не ведающие смерти и ведущие беспрерывно блаженную жизнь в

вечно цветущей юности»⁷⁹. Горестные размышления «о человеческих бедствиях», которые последовали за этим чтением, вскоре были преодолены отсылкой к самому же прочитанному тексту — земные люди даже счастливее тех обитателей звезды, не знавших грехопадения, — ибо первыми узнали Спасителя! Нет препятствий, каких не в силах был бы превозмочь оптимизм, разлитый в культуре молодого еще XVIII века, и Клопшток как никогда в эти цюрихские месяцы был способен на такое преодоление. Во всем его цюрихском поведении не было и следа чего-либо «безнравственного», однако разочарованный таким жизнелюбием Бодмер вынес о нем свое суждение: «В поэме велик, в жизни мал и подл», — с самым лаконичным жестокосердием.

Между тем между Бодмером и Клопштоком в их устремленности в горные области не было, собственно, ни малейших расхождений: как и Бодмер, Клопшток полагал, что религиозный сюжет дается лишь *добродетельному* поэту, а он был таковым!

Вскоре по приезде в Цюрих Клопшток получил известие о том, что король датский Фредерик назначил ему пожизненную пенсию в 400 талеров; в феврале 1751 года Клопшток отправился на север Германии, который и не покидал в течение всей последующей жизни; с 1770 года он жил в Гамбурге.

Благодаря общенемецкой славе Клопштока зерна цюрихской теории получили весьма широкое распространение в Германии — такое ее косвенное влияние через посредство клопштоковского творчества лишь постепенно ослабевало, по мере того, как снижалась специфически-религиозная заинтересованность в поэме Клопштока, в ее сюжете, а инициированная им патриотическая, мужественно-героическая и аскетически-терпкая поэзия в духе древних *бардов* оттеснялась на задний план разными проявлениями более мягкого и непосредственного, чутко-нежного лиризма.

Высочайшим авторитетом Клопшток пользовался в творческом союзе «Гёттингенская роща», сложившемся в начале 1770-х годов. Поэты этого круга чтили Клопштока как истинного *гения* и поклонялись ему как поэту уже старшего поколения (для сравнения: годы жизни Л.Х.К.Хёльти — 1748–1776; Й.Х.Фосса — 1751–1826; Г.А.Бюргера — 1747–1794; Х.К.Бойе — 1744–1806). Настоящий культ Клопштока примечателен еще и тем, что поэты «Рощи» и по лирическим темам, и по тону своему отнюдь не продолжали сочинять в духе сверженного возвышенного, и, таким образом, Клопшток действительно выступал для них чем-то вроде заведомо недостижимого образца. Между тем моментом общим и сближающим поколения была все та же греческая и гомеровская настроенность и устремленность немецкой культуры, ощущавшаяся в «Гёттингенской роще», наряду с поисками чистого лиризма, — отсюда ведь вышел и Й.Х.Фосс с массивно представленными в его

творчестве классическими интересами. Дискуссии о способах передачи Гомера на немецком языке вновь начались в этом круге (Г.А. Бюргер и граф Ф.Л. фон Штольберг с Фоссом), причем решения относительно немецкого гекзаметра как единственно допустимого здесь размера, заблаговременно принятые в цюрихской школе, необходимо было пересматривать теперь заново — уже потому, что в поэзии раздалось совершенно новые, интимно-непосредственные и наивно-экспрессивные голоса, к которым и цюрихцы, и Клопшток были вовсе глухи; нужно было этот новый опыт слышания, восприятия, ощущения поэзии (включая и тон народной песни, к которому постепенно тоже учились прислушиваться) соразмерить с задачами гомеровского перевода, а отсюда у Бюргера первоначальное искушение передавать Гомера в народном духе, средствами новоевропейской метрики⁸⁰ и строфики, причем с отчетливым сознанием именно гомеровской «архаичности» и с желанием обратить Гомера в переводе в поэта «старонемецкого»⁸¹; Бюргер полагал, что гекзаметр отнюдь не самый любимый в Германии размер и что стансы, распространившиеся под влиянием К.М. Виланда, «нравятся куда больше»⁸². Бюргер по-прежнему склонялся к идее «живописующей» поэзии⁸³, не спешил поэтому перенимать идеи Лессингова «Лаокоона», значительность которого вообще была установлена лишь задним числом. К Клопштоку отчасти переходит, как к создателю нового эпоса, «божественному певцу», символическое положение современного Гомера (см. следующий раздел главы), и переходит оно к нему преемственно от Бодмера-Гомера. Как Бодмер, так и Клопшток в сознании некоторых поэтов замещают на земле Отца поэтов. Правда, Й.Г. Гердер очень рано и трезво против этого возражал, выстраивая и привычном для XVIII века стиле ряд параллелей между античными поэтами и новейшими литераторами и критически же разбирая все такие параллели; по Гердеру, получалось, что сопоставления лишь очень редко оправданы, это относилось и к Гомеру-Клопштоку. «Быть может, — проницательно замечал Гердер, — с нашим более одухотворенным веком более согласуется то, что он (Клопшток. — А.М.) как бы незримо живописует свои образы в душе, подобно тому, как греки испытывали удовольствие от своего чувственного Гомера»⁸⁴.

Однако и уподобление Клопштока Гомеру для взгляда отвлеченно-научного само по себе малооправданное, объяснялось уже совершенно исключительным местом Клопштока в истории европейской поэзии, как отразилось оно в сознании многих современников. Об этом еще предстоит сказать. В раннем стихотворении Ф.Л. фон Штольберга «Свобода» (1773) одический восторг подводит поэта к таким восклицаниям (ст. 21–22):

O Namen! Namen, festlich wie Siegesgesang!
Tell! Hermann! Klopstock! Brutus! Timoleon! —

«О имена! Имена словно победная песнь! Телль! Герман! Клопшток! Брут! Тимолеон!»⁸⁵.

Американский исследователь находил, что Штольберга совершенно покинуло тут чувство юмора, а имя Клопштока никак не укладывается в такой ряд имен⁸⁶. Однако это не безусловно верно: во-первых, стих поэта отражает действительно почти невысказанный, подтверждаемый с разных сторон, престиж Клопштока; во-вторых, в стихе больше логики, чем может показаться поначалу, — символические, отчасти легендарные имена борцов за свободу расположены строго продуманно: сначала названо имя *швейцарца*, затем *немца* Арминия-«Германа», затем имя современного, *соединяющего* времена, поэта-«барда», и только затем имена римлянина и грека; это — скрижали славы, но и наикратчайший конспект национально-патриотической программы, где начинают со «своего» и где воздвигают три опоры:

былое отечественное: Швейцария + Германия
(Телль + Герман)

настоящее: отечественное + античное (Клопшток)

былое: классически-античное (Брут + Тимолеон).

Поэту выпадает здесь на долю действительная синтезирующая роль и действительное центральное положение в патриотически толкуемой культурной истории. Он и связывает времена и воплощает идеалы вольнолюбия. В-третьих, чувство юмора и комического на деле было глубоко чуждо и Штольбергу, и Клопштоку, и Бодмеру — вообще всей школе Бодмера. Это — так! Малейшее проявление юмора сделало бы невозможной всю эту поэзию, которая, хорошо это или плохо, держится исключительно на отсутствии юмора, на его вытеснении из поэзии и даже из жизни (редкий случай юмористического отношения Бодмера к библейским персонажам, приведенный выше, подлинно уникален); малейший элемент юмора действовал бы в такой поэзии как фермент разложения, разъятия; все это, если угодно, безнадежно и беспробудно суровая поэзия, не ведающая ни малейшего послабления, — возможно, за исключением тех немногочисленных мест, где у Клопштока свежесть радости все же проникает внутрь его жестко и насильственно организуемых стихов и где настроение суровости на деле смягчается тоном поэзии. Поэтика изумляюще возвышенного, по преимуществу возвышенно-страшного (из всех вычленившихся тогда «родов» возвышенного), занимает тут весь горизонт образной мысли поэтов, но, в частности, у Ф.Л.фон Штольберга приводит к дуализму двух не соединяющихся лирических струй его поэзии. И цюрихский конфликт между Бодмером и Клопштоком — конфликт в рамках школы — вызывался нюансами *одного и того же* истолкования *поэзии*, требовавшего распределять возвышенное и обыденное, серьезно-суровое и юмор, страшное и светлое, выпренное и

простое, угрюмое и радостное и т.д., — Бодмер настаивал на том, чтобы все «радостно-юмористическое» даже и в самом *образе жизни* поэта — как репрезентирующего свою *поэзию* — оттеснялось куда-нибудь в интимно-скрытый, последний уголок сознания, между тем как Клопшток в Цюрихе чуть простодушнее разделял поэзию и жизнь, поступал чуть более «по-светски», однако и у него (плавание по Цюрихскому озеру!) жизнь тоже вбирала в себя сентиментально-поэтические, исключительно высокие и возвышенные мотивы, и у него тоже подчинялась *образу* его поэзии. Тут налицо требование единства творчества и личности, возвышенной поэзии и высокой нравственности, поэтической суровости и религиозного аскетизма — для последнего питающим источником довольно неожиданно выступает не столько сама христианская традиция, сколько поэзия же, определенным образом, а именно сурово-строго, себя истолковывающая. Клопшток со своим требованием единства не только находился во взаимосогласии с Бодмером и его принципами, — введя аскетически-возвышенное в немецкую культуру XVIII века, а притом поднявшись на какую-то головокружительную высоту во всей мировой поэзии, — так в толковании многих своих современников, — он, конечно же, привел к торжеству и творческие принципы цюрихцев.

* * *

...Da faste mich Pallas Athänä
Bey den goldnen Locken; ich wandte mich sträubend; mein Auge
Staunte zurück, vom Blitze der göttlichen Augen getroffen.
Sieh, ich bebbe nicht Dir; ich bebbe der furchtbaren Göttin!
Sie verschwand...

Поэт к поэту — так обращается Ф.Л. фон Штольберг к Г.А. Бюргеру: ему представилось, что, «поднятое мелодическими бурями» лиры, «пение» его гёттингенского друга и соперника предстало пред ним «гигантским орлом, грозящим когтями, с мощными крылами», — уже готово распалиться гневом в ответ, его «вдруг взяла за золотые кудри Паллада Афина; я обернулся, пытаюсь освободиться; взор мой в умилении отпрянул, пораженный божественным оком. Ты видишь, не пред тобою, пред ужасной богиней дрожал я; она исчезла...»⁸⁷. Ужасное видение богини при появлении колоссального образа орла, олицетворяющего Пение, уступает, исчезая, новому видению — поэт на поросшем цветами, овеваемом нежными ветерками, склоне Геликона. Просыпаясь, поэт чувствует умиротворение: к нему вернулась Мудрость, и сорванную ею маслянистую ветвь он протягивает сопернику, призывая и его быть мудрым...

Призывы к миролюбию не были поэтически-отвлеченны: Бюргер, трудившийся над «Илиадой», увидел вызов в готовящемся

штольберговском переводе Гомера. Стихотворение, с которым обратился Бюргер к Штольбергу, пронизано присущей этому поэту резковатой вольностью слов, форм и образов: предстоит борьба не на жизнь, а на смерть — «Sieg gelt' es, oder Tod!»; Бюргер не призывает на помощь Аполлона, но собирается сразиться с его стрелами: «златой меч Феба для моей руки что соломинка» (meinem Arm / Ist Phöbus goldnes Schwert ein Halmenspiel), — и с Гомером, дух которого «осеняет его», Бюргер борется, как Геракл с Антеем:

Und waltet nicht des Mäoniden Geist
Auch über meinem Haupt? Ich rang mit ihm,
Wie Herkuls Kraft mit Anteus Zauber rang... —

«Не Меонида ли дух и над моею главой? Я боролся с ним, как Геркулесова сила боролась с чарами Антея»⁸⁸, — греческое встречается с библейским, и даже уместнее было бы вспомнить тут Иакова, борющегося с ангелом.

Иной язык и тон Штольберга, — хотя это, в сущности, не *его* язык, а язык и слог Клопштока, воспроизводимый весьма талантливо, — это очень смелый, уверенный в себе и суровый язык; Штольберг пользуется этим «не своим» языком мастерски и убежденно, а смелость этого языка очень велика — в нем вызов читателям, какому те вынуждены были уступить — и переучиться. В стихах Штольберга звучит (в отличие от Бюргера) миролюбие, но, по тону стиха, такое миролюбие воинственно-грозно. «Давай вместе петь нашему народу песнь божественного старца»; чтобы учить петь, к ним нисходят «милые дочери Крониона», они порою приносят с Олимпа арфу самого Меонида-Гомера:

...auf trotzenden Felsen
Stehn wir, und lächeln entgegen dem Strome der kommenden Zeiten.
Hier besuchen uns oft Kronions liebliche Töchter,
Lehren uns oft die eigne Leyer zu stimmen und bringen
Oft herab vom Olympos die Harfe des Mäoniden⁸⁹.

Да, это язык клопштоковский, не дерзко-небрежный язык Бюргера, а дерзновенно-торжественная речь избранного поэта, с напряженно и ровно льющимися строками, спокойно-величаво несущими свой смысл, с неслыханными прежде необыкновенными глаголами, утверждающими мощную, сжатую простоту смысловых связей: «mein Auge staunte zurück», «ich bebte nicht Dir»⁹⁰. Такая простота похожа на оголенные провода, которые добела раскаляются у нас на глазах. Конечно же, Штольберг, говоря *своим* языком, в то же время говорит *и* не от своего только имени — от имени Клопштока, и не от имени только Клопштока, но и от имени Гомера. Выражая это иначе, можно сказать: *слияние* — через язык и тон — с Клопштоком и Гомером тут *не* обманчиво; действительно,

вырабатывается речь, и вырабатывается такой способ говорения, который, оставаясь в пределах немецкого, был бы и одним, и другим, и третьим — и языком своим, штольберговским, и языком клопштоковским, и языком гомеровским, причем это «не свое» поэт (как бы ни оценивали мы Штольберга как поэта) берет на себя со всей ответственностью и с чувством долга, потому что это *сейчас* необходимо, *нужно*, научиться говорить таким языком. Требования времени (логики культуры, сказали бы мы теперь) вынуждает отказаться от личных амбиций — и Клопшток в этом наставляет своим примером, и он же — *необманчиво* — служит посредником между Гомером и скромным поэтом-переводчиком с Севера Германии, Штольбергом. Вся эта историко-культурная ситуация может кому-то представляться довольно-таки частной и местной по значению — между тем тут, на наших глазах, разбираются в глубоких основаниях культуры (разумеется, без полного и ясного сознания того, что творят) и — копаются в ее недрах.

Еще прежде чем была напечатана хотя бы строчка из штольберговского перевода «Илиады», «Немецкий музей» уже поместил прозаический — не очень осторожный в выражениях — гимн в честь Штольберга (Бойе? Фосс?), озаглавленный «О Штольберговском переводе Гомера». «И я увидел, чего не смел надеяться увидеть, что считал невозможным, — немецкого Гомера! [...] Для гения нет ничего невозможного! Я чувствую, в нашем народе просыпается бог, с давних пор скрытый, бог Мужественности [...]. Когда немецкие лжепииты научатся понимать Гомера, они замолчат (уж заикаются, почувствовав дух Шекспира), и когда природные поэты услышат речь его на их родном языке, пробудится и то, что пока лишь чудится в снах!» Откровение такого бога описывается в терминах видения: «Когда читатели, исполненные души, узрят Гомера, забыто будет то, что сейчас приятно звенит в ушах многих, — так забыт был В[иланд], когда узрен был Шекспир»...

Итак, штольберговский Гомер — это свидетельство пробуждающегося «национального духа Германии», иначе же — пришедшего в движение «бога Мужественности», и как таковой он произведен на свет, стал возможным благодаря *Клопштоку*. Прозаический гимн Штольбергу забывает обо всей немецкой поэтической традиции: «Когда нация пала так глубоко, как наша, чужеземный дух пусть придаст ей первый порыв». Автор гимна помнит лишь о Клопштоке, и это отвечает тогдашнему демократическому патриотизму, в самоистолковании которого роль Клопштока была самой выдающейся. Возвышенный Клопшток, суровый демократизм которого воздействовал на современников несравненно ошутимее, чем на читателей наших дней, мог представляться поручителем за лучшее будущее всей нации. Он один уже воплощал в себе всякую ценную и значимую традицию прошлого. Для нас же здесь

явственна сейчас линия преемственности, — ведь несомненно Клопшток наследует близкий ему, и столь же суровый республиканизм Бодмера. *Гомеровская* же тема собирает и объединяет вокруг себя решительно все в таком — фундаментально-глубоком — наследовании.

Действительно, прошлое, настоящее и будущее потому столь явственно совмещаются в Клопштоке, что он для своих современников, для осведомленных среди таковых есть Гомер. И это, конечно, в самом живом смысле — не метафорически-условно и не просто в стиле риторической концепции. И немецкие утописты, и немецкие так называемые «якобинцы» конца века — все они так или иначе знали Клопштока и испытывали на себе его влияние, а в нем — патриотически едиющую силу гомеровского; сама не знающая уступок суровость настроения, присущая клопштоковской поэзии и мысли, принималась тут близко к сердцу, и, разумеется, немыслим без Клопштока и Фридрих Гёльдерлин. И.О.Тисс, первым попытавшийся сказать о влиянии Клопштока «как поэта на нацию и как писателя на литературу» (1805), приводит относящийся, по-видимому, к 1781 году — времени, когда читающая публика начала уже остывать к Клопштоку, отзыв Карла Августа Кютнера, который в молодости сам переводил Гомера в прозе: «Он выше Гомера, выше Мильтона; его “Мессия” — один из первых шедевров человеческого духа»⁹¹...

Для экзальтации имеются здесь самые основательные причины. Слава Клопштока, не знавшая препятствий в немецких областях и всегда отыскивавшая родственное поэту мирозерцание, расходилась широкими кругами. Очень важно, что все клопштоковское — от настроения с его непоколебимой суровостью и до качества поэзии — вызывало восторги и в следующем, уже втором (скажем, после гёттингенцев) поколении и даже отраженно — последнее тогда, когда восторг распространяется не только на самого поэта, но, скажем, и на его пропагандиста и толкователя, каким был Карл Фридрих Крамер (1752—1807), автор бесчисленных публикаций о Клопштоке — демократ, впоследствии изгнанный с профессорской должности в Киле и закончивший свою жизнь в Париже. Крамер, когда он только что издал свою первую книгу о Клопштоке, тут же получил немедленный отклик — из католической Вены, от забытого Зигфрида Визера:

...Weih' ihn, unsers Homers deutschen Eusthatus
zum empfundensten Werk, dass er vollende, mein
Lied, den Denker und Freund, den
Hasser kritelnder Dänkling', ein!
[...] Wir, erwähletes Häuflein
kennen Klopstock; und segnen Dich! —

«Песнь моя, благослови его, немецкого Евстатия нашего Гомера, на его прочувствованнейший труд, с тем чтобы он, мыслитель и друг, завершил его, ненавистник придиричивых критиканов! [...] Мы, кучка избранных, мы ведаем Клопштока — и благословляем тебя!».

Монарх-пиарист, заслуживающий быть отмеченным у нас уже потому, что он переводил «Мессию» на латинский язык, сам пишет слогом Клопштока, со всеми признаками усвоения его поэтических приемов, с толком и разумением, — здесь и затемненный синтаксис, отчетливо отражающий прекрасное знакомство с античной поэзией, и клопштоковские абсолютные сравнительные степени, передающие сверхполноту чувства, и языковая смелость, создающая образы резкие и густые.

Все это *клопштоковское*, что обращается во славу даже и толкователя поэта (Евстатий, имя византийского толкователя Гомера, XII век, употреблялось тогда как имя нарицательное), — среда того идеального эстетико-мировоззренческого единомыслия, в котором сближаются и отождествляются Гомер, Клопшток и его последователи, при этом Клопшток — как поэт, стоящий в самом фокусе традиций. Очень важно и то, что о Бодмере в подобных случаях не забывают — о нем, как о высоком звене всей этой преемственности, помнят, рассуждая о гомеровском начале поэзии.

6. Кристоф Мартин Виланд в Цюрихе

К. М. Виланд оказался в Цюрихе вскоре после отъезда оттуда Ф. Г. Клопштока, и появление этого в высшей степени замечательного немецкого писателя у Бодмера вновь явилось следствием далеко не случайного взаимного притяжения между мэтром цюрихской школы и тогда совсем еще молодым южнонемецким литератором. Однако причины, приведшие к их встрече, были несколько иными, чем в случае Клопштока.

Виланд родился в 1733 году в семье протестантского пастора близ имперского городка Бибераха на полпути между Ульмом и Боденским озером (за которым и начинается Швейцария), и вся первая половина его жизни как бы обрамлена пребыванием в Биберахе — сначала детскими годами, потом годами службы в городском сенате (1760–1769). Позднее, после нескольких лет университетского преподавания в Эрфурте (где Виланд уже начинал свои студенческие годы — 1749–1750-й), Виланд окончательно обосновался в близлежащем Веймаре — как классик немецкой литературы, рядом с Гердером, Гёте и Шиллером. Виланд умер в 1813 году, после длительной, весьма плодотворной и как бы разворачивавшейся широкими пластами деятельности.

Цюрихский же, швейцарский эпизод в жизни Виланда затянулся, в отличие от клопштоковского стремительного, на целых девять лет, и все это время многообразно одаренный поэт с большей убедительностью, нежели Клопшток, выступает как «серафический юноша», какого желалось видеть стареющему Бодмеру, то есть, возвращаясь к затронутой теме дистрибуции нравственных ценностей, ему, в «экономии его души», удастся приблизиться до какой-то степени к бодмеровскому идеалу. Что же касается самой этой роли возвышенного юноши, чьи помыслы обращены исключительно к небу, то она едва ли была возможна в какую-то иную эпоху, помимо 1750-х годов, испытывающих в Германии нечто подобное подлинному психологическому слову с глубоко заходящей внутренней переориентацией человеческой личности, — это время беспримерной душевной открытости, прямоты, откровенности, искренности, болезненной чуткости, неосторожной прямоты, неустойчивости, необдуманности слов, ранимости — при полнейшей трепетной незащищенности всего душевного (словно нежданно появившегося нежного нового ростка), пусть даже и по-прежнему прикритого оболочкой риторики. Когда в эту пору разные немецкие поэты, почти независимо от степени своей одаренности, берут на себя тяжкую обязанность быть откровенными в высказываниях о своем внутреннем мире, предметом их первейшего и самого пристального внимания становится самоистолкование их душ с его «психологизмом», то есть, иначе, самоистолкование своего же самоистолкования, причем при постоянной оглядке на пример старшего — Клопштока. И только в такой небывалой обстановке душевной обнаженности и сплошного наплыва внутренней, озадачивающей новизны можно делать выбор в пользу даже самой крайней интерпретации своей жизненной установки — в пользу «платонических» — возвышенных, идеальных чувствований. Виланд и делает такой выбор, держась его довольно последовательно и даже строго, но, в отличие от клопштоковской ситуации, его решение опирается уже на постоянную, бескрайнюю и многоступенную рефлексию всего «психологически»-внутреннего, так что тут в горизонте самоистолкования немедленно же оказывается и любая психологическая размягченность и изнеженность, — строгость уже не суровость, а «серафичность» — не аскетизм, а потому Виланд, представитель младшего поколения, уже и не притязает на такие голые вершины возвышенного, как Клопшток. «Галлера и Клопштока Виланд в самый ранний период свой рассматривал как недостижимые существа», — записал К.А. Бёттигер со слов старого поэта (1797)⁹². Тем удивительнее серьезная выдержка молодого Виланда на протяжении нескольких лет, в течение которых он никак не мог бы позволить себе быть «низким», или «подлым», в самой жизни, — решение относительно единства поэтического и жизненного выпадает

здесь так, что и все психологически-жизненное непременно захватывается областью серафически-неземного, — при известных уступках мягкой переливчатости душевного, обходящегося уже без одноколейной суровости требований. Швейцарская эстетика, за счет некоторого схождения ее с максимальных высот, простирается и на все жизненное и бытовое. Так или иначе, принципы швейцарской теории в очередной раз доказывали свою привлекательность — в качестве возможного варианта языка культуры, в качестве весьма своеобразного его диалекта, непременно с оттенком аскетически-требовательного.

Конечно, для всей немецкой культуры XVIII века Виланд — это очередное воплощение *человека пишущего*, такого, который все *свое* черпает из книг, из текстов, и который перелагает *себя* и *свое* в *тексты*, неумоимо создаваемые. Со своей стороны, такая сопряженность существования с текстом/текстами тоже делает возможным нечто подобное принятию на себя роли «серафического юноши» — на долгий срок. Человек пишущий — это значит, что к 16–17 годам Виланд вполне овладевает аппаратом риторической культуры, ее инструментарием, всем необходимым для производства новых текстов — знанием языков, канонических образцов, поэтической техники. Вот суждение С.Геснера, в сущности, не заключающее в себе никакого укора Виланду: «Виланд — это человек, во всю свою жизнь не выдавший ничего кроме чернильницы и уставленных книгами полок». Тут Виланд попросту сведен к идее человека пишущего. Среди прочитанных Виландом в ранней юности книг, *разумеется*, были «Критическое искусство поэзии» Й.Я.Брейтингера и первые три песни клопштоковского «Мессии».

То самовоспроизводство текстов, которое осуществляется в человеке пишущем и через него, начинается у Виланда в самой ранней молодости и уже не прерывается никогда — однако при самой существенной смене форм самоистолкования. В Тюбингене в 1751 году Виланд пишет дидактическую поэму «О природе вещей» в шести книгах — с целью сразу же опровергнуть и Лукреция, название поэмы которого он воспроизвел, и Эпикура, и Лейбница. Поэма была написана александрийским стихом, но вслед за нею Виланд, продолжая тему, сочиняет гекзаметром «Похвальную песнь любви». В июне-июле того же года возникает эпическая поэма «Герман», вновь гекзаметрическая, — впрочем, она так и не была завершена и издана (впервые опубликована Ф.Мункером в 1882 году). Виланд притязает на создание национального эпоса, уже имея в уме Бодмера как вдохновителя подобных замыслов, — Бодмеру он и посылает начатую поэму, причем примерно в то самое время, когда Клопшток покидает Цюрих. Еще в Тюбингене Виланд в 1752 году успевает написать александрийским стихом новое изложение учения о добродетели —

«Двенадцать моральных писем в стихах», а также поэму «Анти-Овидий, или Искусство любви» мадригальным стихом, собрание стихотворных рассказов по образцу Дж. Томсона и, наконец, поэму «Весна» по образцу того же Томсона и Эвальда фон Клейста. Список этих работ показывает, в сколь новом положении оказался молодой поэт в сравнении с теми же Бодмером и Клопштоком, — вместо тяжелой борьбы за всякий новоосваиваемый размер или жанр перед ним уже масса завоеванных другими возможностей, поспела пора виртуозного пользования имеющимся, и вот эта виртуозность, которой равно чуждыми оставались как скоропишущий Бодмер, так и твердо следовавший раз сделанному выбору Клопшток, сделалась очевидным слабым местом Виланда, всегда вызывавшим множество нареканий. Тем не менее все эти юные опыты делают честь Виланду как человеку пишущему.

Тем временем Бодмер сообщил свои впечатления от «Германа» Л. Целльвегера, и они были благоприятны. «Поэма написана гекзаметрами, и вообще — так, как написал бы и я, если бы я взялся за такую материю, за вычетом того, что я не стал бы придавать немцам тех времен столь учтивые нравы и манеры» (письмо от 19 августа 1751 года). Обратим внимание на следующее: оговорки, какими сопровождает Бодмер свои отзывы о Виланде, всякий раз указывают на *иные* стороны поэтического дарования молодого литератора, на те, которые до поры до времени тщательно и успешно вытеснялись им из создаваемого им собственного же образа, — позднейший, зрелый Виланд весь сложен из почти одних таких, ранее вытеснявшихся *иных* возможностей самого себя.

Переписка позволяет и Бодмеру, и Виланду прояснить свои литературно-эстетические позиции. Так, Виланд обещает основательно заняться греческим, чтобы читать Гомера в оригинале, — такова первостепенная по важности задача, — но пока (декабрь 1751 года) осмеливается отстаивать скалигеровский взгляд на Гомера, согласно которому «сумма существенных красот у Вергилия больше, чем у Гомера, а сумма существенных недостатков у Гомера больше, чем у Вергилия, и все же Гомер остается образцовым поэтом». Виланд восхваляет и защищает Клопштока.

В ту же пору Бодмер постепенно убеждается в том, что открыл «нового Клопштока», и его мнение о Виланде делается все более и более положительным. Однако наученный горьким, как казалось ему, опытом, он все медлит с приглашением Виланда в Цюрих. Виланд, по его словам, «отлит в ту же самую форму, что и Клопшток», он философичен (по Бодмеру — «онтософичен»), и это, кстати говоря, действительно отличает его от никогда не перелагавшего в стихи тезисы метафизики и никогда не писавшего дидактических поэм Клопштока, при том что, как выясняется, во всей философии для Виланда существенной оставалась одна лишь мораль,

точнее же — учение о добродетели. Виланд, что касается добродетелей и пороков, представлялся Бодмеру «невинным и неопытным, как мальчик» (письмо Л.Целльвегеру от 20 февраля 1752 года). В мае в свет выходят «Двенадцать моральных писем» Виланда, предваряемых «Одой Бодмеру», в апреле Виланд за один день одолел эпическую поэму Бодмера «Ной», а в течение одного следующего месяца осилил «Трактат о красотах эпической поэмы “Ной”», причем намерение написать такую книгу возникло у него еще до знакомства с самой поэмой. Понятное дело, Бодмер остался весьма доволен таким трудом: это «не простое пустое похвальное слово, состоящее из одних заверений (Machtspruche)» (письмо Л.Целльвегеру от 27 июня 1752 года); в то же время Виланд в критическом порыве нападает тут даже и на друзей Бодмера, не спешащих восторгаться поэмой своего друга-мэтра (свидетельство С.Геснера).

В июне Виланд выезжает из Тюбингена и 25 октября 1752 года прибывает в Цюрих. Бодмер, приятно пораженный новоприбывшим гостем, вновь предается изливанию своих чувств, не зная удержу: «Он больше, чем Клопшток, — без сравнения больше. Я с полным основанием надеюсь, что он станет для меня тем, чего Алемех (Ламех. — А.М.) ожидал от своего новорожденного Ноя [...]. Он — анакреонтомастикс⁹³. Он не пьет вина, как и я, не курит, не шумит и не танцует» (письмо Й.Г.Зульцеру от 29 октября 1752 года). Все это весомые наблюдения, которые и делают возможным сотрудничество двух поэтов на почве добровольно принимаемой иллюзии полнейшего взаимосогласия. И отзывы Виланда о Бодмере не менее восторженны: «Его характер составляет неподкупная любовь к истине, каковая непрестанно являет себя в применении и упражнении. И в утверждении, и в практицировании истины он — бесстрашен. Предрассудки бессильны против него, и дух его поистине независим. Все вещи он постигает под таким углом зрения, что для него тотчас же высвечивает все истинное и полезное в них. Можно сказать, что и прекрасное, — ибо он не считает прекрасным то, что не истинно и не полезно. Его патриотические прозрения и патриотизм столь велики, что он оказал необыкновенные услуги своему отечеству» (из письма от 11 апреля 1753 года). Виланд работает теперь «в доме Бодмера», в той же комнате и за тем же столом, за которым Бодмер трудится попеременно то над переводом Гомера, то над одной из своих малых эпических поэм, сюжеты которых давало ему «семейство Авраамово».

Одно за другим возникают все новые сочинения Виланда в самых различных жанрах, подчиненные взятой на себя программой творчества, — «Письма почивших оставленным ими друзьям», написанные гекзаметром (1752—1753), гимны, из которых два дерзновенно обращены к самому Богу, поэма «Подвергнутый испытанию

Авраам» в четырех песнях, «Симпатии» — душевные излияния в прозе (1755), «Ощущения христианина», позднее названные «Псалмами» (1755—1756) и через подражание библейским псалмам выражающие душевный мир современного человека, в руках которого объявилась арфа Давидова; диалог «Арасп и Панфея» по «Киропедии» Ксенофонта (1756—1760) и другой — «Феаг, или Беседы о красоте и любви» (1758), пять песен эпоса о Кире (1759); наконец, трагедия «Леди Иоганна Грей, или Торжество религии» (1757—1758), не считая многого иного — в стихах и в прозе⁹⁴. Бросается в глаза отсутствие прозаических повествовательных жанров — того, что очень вскоре станет излюбленным жанром Виланда — сочинителя романов, не только перелагавшего готовые сюжеты, но и охотно «фабулирующего». Стихотворные же повествовательные жанры тоже оказались сильно потесненными. Правда, Виланд вместе с Бодмером издал сборник, прямо именовавшийся «Фрагменты в повествовательном жанре поэзии», сборник пестрый по составу, в котором Бодмер пересказывает некоторые сюжеты мировой литературы («Одиссея»), обращается и к средневековому роману («Гамурет»), но Виланд, кажется, даже куда усерднее Бодмера в стирании собственно повествовательного момента «фрагментов», коль скоро пишет он «Видение Страшного суда», «Умирающую Рахиль», «Гимн», «Послание» и т.п. Разумеется, все это не случайно (стихотворные повести, кстати, тоже принадлежали впоследствии к наиболее успешным жанрам писателя), — отказ от «вольного» творчества налагал запрет прежде всего на такие формы творчества, зато Виланд с явным удовольствием предается в прозе тем психологическим опытам, которые накапливали мастерство будущего автора изящных эссе самой разнообразной тематики, от поэзии до политики. Виландовские утонченность и прекраснодушие — прекраснодушие как в историческом (от «прекрасной души» как идеала), так и в современном смысле слова — на протяжении всего его швейцарского пребывания лишь нарастает; под конец проза временно даже отодвигает в сторону поэзию, причем, сочиняя в жанре платоновского (и ксенофоновского) диалога, Виланд утрирует исключительно современные черты нравов — вроде той же «учтивости», достигающей степени прециозности, — нравы эти списаны не с греков, а с франкофильского бомонда; Виландов Сократ и кроток, и в меру галантен. Со временем, весьма осторожно, снимаются, один за другим, возложенные на себя запреты и ограничения, и первым отпадает «принуждение» создавать религиозный эпос, — этот жанр и представлен в творчестве Виланда одной-единственной попыткой. Под прикрытием платонического морализма, скрыто, стала обозначаться смена всех вех в творчестве Виланда — то, что названо теперь «метаморфозой» (Дж.Маккарти⁹⁵) и «антропологическим поворотом» (М.Хаккер⁹⁶). Такое внутреннее освобождение

сопровождается, поэтапно, и внешним — в июне 1754 года Виланд покидает дом Бодмера, хотя и остается в Цюрихе, служа домашним учителем в богатых домах. В середине 1759 года он переезжает в Берн, а в апреле 1760 года его избирают в сенат родного Бибераха. Одновременно с этим со стороны Бодмера вновь накапливаются разочарование и недовольство. Тем самым сюжет взаимоотношений обоих повторяет, с замедлением, уже испытанное ранее. И сейчас целесообразно посмотреть, что соединяло и что разъединяло этих двух литераторов.

Тут стоит обратить внимание на то, что в своем окончательном собрании сочинений, какое Виланд издавал у Гёшена в Лейпциге начиная с 1794 года, он поместил лишь часть написанного им до отъезда из Швейцарии. При этом в основной раздел собрания сочинений (36 томов) попали всего лишь две швейцарские его работы — диалог «Арасп и Панфея» и поэма «Кир»; обе — создания последних швейцарских лет. Однако Виланд был столь же далек и от того, чтобы отказываться от всего остального, что было создано им тогда, и это остальное, в свою очередь, делилось на две части: меньшая часть написанного до отъезда из Швейцарии вообще никогда не перепечатывалась Виландом, большая же часть — в течение жизни время от времени переопубликовывалась, причем в новых редакциях, сильно менявших текст. Виланд, следовательно, не переставал глядеть на эти тексты как на *свои*, и они поэтому должны были совершенствоваться вместе с ним. Точно так же Виланд включает эти произведения и в собрание сочинений — однако не в основной состав, но в дополнительные шесть томов. Этим он заявляет о том, что такие произведения — как бы уже не совсем свои и что авторская точка зрения на них — историческая. Если бы только это было так! Историческая точка зрения не мешает тут автору продолжать исправлять тексты. Вот один пример: эпос об Аврааме хотя и не перестает оставаться своим/не своим, однако из пространственного стихотворного проэпия к нему сохраняется всего-навсего 10 стихов наиболее общего содержания — из прежнего числа 43; устранены из этого выступления любые следы религиозной экзальтации, даже всякого личного участия в теме; но и в десяти сохраненных и все же перередактированных стихах осталось лишь упоминание о «победе благочестивого послушания» — уже не о «победе веры». Конечно, упразднены и все личные признания, наподобие обращенной к священной музе мольбы посвятить автора в ее жрецы, как посвящен был некогда Бодмер; исчезло признание в дружеских чувствах к последнему, что тоже должна была засвидетельствовать эта священная муза, как и благодарность молодого поэта старому мудрецу, о которой в ранней редакции буквально утверждалось, что она продлится до старых лет самого Виланда (ст. 25), — вот этого-то как назло и не произошло...

Старинные свои работы Виланд переиздает со всеми извинениями перед читателем; причина же, почему они все-таки публикуются, называется им такая — «дать любителям возможность легче измерить успехи автора за сорок лет»⁹⁷. Успехи — это Fortschritte, то есть, другими словами, все свое творчество Виланд рассматривает под знаком развития, поступательного движения, или прогресса, — и именно это категорически размежевывает его с учителем Бодмером, а затем уже и со всей его школой. Ведь Бодмер и школа исходили из некоторой — рациональной — правильности всего создававшегося ими, и, хотя такая правильность оборачивалась весьма смелой теорией образа, однако все же она продолжала выступать как критерий творчества, и никакой опоры для какого бы то ни было «развития» тут не было вовсе; пусть Бодмер и переделывал какие-то свои работы, дело было отнюдь не в его личном развитии, совершенствовании и вызревании, но лишь в приближении к должному, к образцовости, а в созданном им нельзя усмотреть какую-либо зависимость от возрастного, от юности или дряхлости автора. Виланд же — очень своевременно — усваивает как бы разлитую в воздухе немецкой культуры идею развития, а такое развитие основывается на внутренне-личностном, на новом понимании как творчества в его взаимосвязи с личностным, так и личности, в том числе личности авторской, в том числе и своей собственной конкретно-эмпирической и неповторимо ценной в своей конкретности личности.

Имелся, однако, одновременно с тем у Виланда и более «статический» взгляд на самого себя, согласно которому все им написанное все же складывалось в общий корпус текстов. Как мы видим, даже построение такого корпуса платит дань представлениям о развитии как внутреннем становлении личности — вместе с нею и неотрывно от нее, и в зависимости от нее «ставятся» и ее тексты; поэтому построение корпуса текстов представляет собою компромисс между генетическим и конструктивным, и организующе-конструктивная воля даже одерживает верх — хотя бы потому, что для человека пишущего в конечном итоге важно написанное им «всё» (с минимальными вымарками). Такой компромисс тоже позволяет характеризовать творчество Виланда как виртуозное, то есть как творчество освоившего большое, причем незамкнутое, множество жанров, стилей, тонов творчества человека пишущего: коль скоро он в принципе может *всё*, то это «всё» и заслуживает публикации, а все улучшения текста означают и возрастающее мастерство (все множасьееся можествование), и — вместе с тем — развитие, *внутреннее* совершенствование, и одно неотделимо от другого. Вот такая виртуозность вкупе с французской ориентацией Виланда, с его пресловутой, а на самом деле изящной и блестящей, неподдельно-тонкой «галломанией», с элементом женственной

мягкости в его даровании, с элементом орнаментально-игрового рококо в его творчестве, вызвала раздражение литераторов по меньшей мере начиная с 1770-х годов, — неприязнь к Виланду передалась и ранним романтическим писателям. Современники болезненно реагировали и на плодовитость Виланда, и на многообразие искусно варьируемых им форм, — все это свойства писателя-виртуоза. Сама виландовская чувственность, долго накапливавшаяся в душевных глубинах словно бесполого серафического юноши, возмущала аскетически настроенных поэтов, и уж тем более полнейшей беспринципностью выглядело в их глазах отсутствие у него национально-патриотических настроений. Все это казалось проистекающим от виртуозности — равнодушной к тому, что творит. Сам же Виланд сравнивает себя с Хамелеоном — подобно тому как Гёте впоследствии постоянно сравнивали с Протеем, между тем как Виланд уподобил Гёте Наполеону, и вот почему: «Оба могут все, что хотят, а хотят они самого невероятного и беспримерного» (из письма К.А. Бёттигеру от 30 июня 1809 года).

Пренебрежительная недооценка Виланда была глубоко несправедливой: как автор, а также и как издатель журнала «Немецкий Меркурий», он был предан своей литературной программе, а его программа была программой, чтоб и сказать это одним словом, «цивилизующей», а потому заключавшей в себе все сюда относящееся — от внешней вежливости до интернационализма миропонимания. Это была широкая и ответственная программа. Все творчество Виланда было исполнено, в качестве идеала, той здоровой меры и уравновешенности, на какую лишь редко соглашались современники Виланда, поглощенные литературной и политической борьбой. Соорганизованное вокруг такого идеала творчества и сложилось в свой *корпус текстов* — с обозначением внутри его эволюционного поворота: тексты, написанные «до» поворота, допускаются в корпус условно, не на полных правах.

Поворот же — то есть, биографически, снятие всех наложенных на себя ограничений, — немедленно сказался в том, что уже в 1764 году Виланд опубликовал блестящую остроумием, жизнерадостностью и вольно предающуюся плетению сюжета контрафактуру сервантесовского «Дон Кихота» — роман «Победа натуры над мечтательностью, или Приключения Дон Сильвио де Розальва». «Натура» — это человеческое естество, нормальное человеческое существование, а мечтательность — всякое ложное самоосмысление, от преувеличенного мнения о себе до религиозного фанатизма; все собственные бодмериянские увлечения тоже подпадают у Виланда под вердикт «мечтательности». Человек же, как мыслится он теперь Виландом, — это существо и «нормальное», и отрезвленное, отдающее себе отчет в своем довольно скромном месте в «цепочке бытия» и знающее о том, что ему нет причины ни самоумаляться, ни, главное, задаваться

и «воображать о себе». Такой человек точно так же и «нормально» чувствен. Вместе с тем такой человек продолжает измеряться мерой морально-философской, а потому никогда не предоставляет — самому себе. И все аргументы против «мечтательности» по-прежнему разворачиваются в рамках моральной философии. Пережитая Виландом «метаморфоза» совершалась при сохранении таких морально-философских координат и только на этом условии и была возможна. Благодаря этому творчеству Виланда все же присуще и постоянство, а между его швейцарским периодом и последующими годами отнюдь не пролегает непроходимая пропасть, — Виланд как был, так и остался писателем-моралистом, и только достаточно резко сместилось *то*, относительно чего осуществляется морализация, — человеческая сущность и ее постижение; поза платонического устремления в небеса сменилась позой подчеркнутой «нормальности», а сублимированное будоражение эротических струн души — более искусной и полнокровной эротической игрой, — сплошь вариации на темы рококо. Однако через более раннее и более позднее одинаково проходит одна красная нить — речь всегда идет о *добродетели* и о бытии добродетельном, об утверждении идеала добродетельности. Так что в этом общем плане все творчество Виланда, виртуозное и разнообразное, хранит редкостное единство.

Теперь время подвести некоторые итоги. Виланд прожил в Швейцарии достаточно долго для того, чтобы его начали причислять к швейцарским писателям. Для этого были и основания по существу. Виланд примыкал к школе Бодмера, и, в сущности, его приверженность идее добродетели, при всех сдвигах в ее осмыслении, на протяжении всей его жизни продолжала связывать его, словно остаточный момент, со школой Бодмера. Правда, эта связь была отнюдь не того склада, что у Клопштока: Виланд, после смены вех, однозначно обращается к человечески усредненному моральному бытию, а потому и к среднему слогу поэзии, — отвращаясь от слога высокого и от возвышенного как такового. Пока же Виланд оставался в Швейцарии, возвышенное определяло для него цель и тон творчества. В своем начатом тогда и брошенном «Поэтическом искусстве» Виланд продолжает Бодмера и Брейтингера и разделяет их основные положения, в том числе и тезис о живописности поэтического образа. А в своих поэтических созданиях этого времени он с большой готовностью перенимает новоевропейский научный образ мира, при том, насколько можно судить, попросту заимствуя его из «Мессии» Клопштока: этот образ мира давал Виланду — даже и в свои аскетические годы тайному приверженцу вольного фантазирования — возможность рисовать всякие *вероятные* миры, и Виланд с умилением рисует такой мир, в котором тамошние Адам и Ева сумели противостоять всем козням

дьявола и избегли грехопадения («Письма почивших [...]»), — однако можно вспомнить, что именно такой сюжет Клопшток развивал во время плавания по Цюрихскому озеру (см. выше), так что вполне возможно, что Виланд просто заимствует как-то дошедший до него рассказ Клопштока, — последствия подобных представлений в чисто богословском плане, можно думать, совсем не занимали его. В тех же письмах умерший друг уговаривает живого не предаваться гордыне в исследовании истины и помнить о поставленных человеческому познанию пределах, — только «подлинная мудрость» дарует счастье, — и гносеологические последствия такого самоумерения тоже не волновали Виланда. Вообще его интересует не знание, а «мудрость», не суть дела, а мораль, не бытие, а добродетель, и — это во всем отвечает его духу умеренности — ему вечно представляется, что достичь счастья и блаженства можно сводя себя (каждый человек — самого себя) к некоторому уравновешенному минимуму, вставая как бы на некую наивнопростецкую позицию, на которой можно даже умиляться своей же собственной блаженной недалекости. В мае 1752 года Виланд высказывается так: «Вообще говоря, я придерживаюсь того мнения, что изыскания относительно таких материй, как вечность мира, монады, источник движения и т.д., — не нужны. Пройдет еще лет сорок, мы будем смотреть на мир с более основательной точки зрения и посмеемся над нашими системами». Откуда у Виланда была такая уверенность относительно ближайших сорока лет, сказать трудно, — первопричиной же было равнодушие моралиста к устройству мира как проблеме; и платоновская философия красоты привлекала его тем, что, как казалось ему, позволяла отвергать всякие гипотезы о мире или же пользоваться любыми как поэтическими, необязательными метафорами. Ясно, что Виланд лишь отчасти коррелировал со своим наставником Бодмером, — риторика как морально-риторическая система *знания*, внутри которой пребывал учитель, переставала внутренне обязывать последователя; правда, Виланд как человек пишущий оставался — по традиции — ученым писателем⁹⁸, но только идеал учености быстро тускнел, размывался изнутри, и знание в глазах Виланда начинало утрачивать свою существенность. Оставалось, однако, знание о морали — как фрагмент морально-риторического знания, — но это знание все более перелагалось на внутреннее чувство и ощущение и теряло отчетливость своих контуров. Что, впрочем, никак не мешало тому, чтобы Виланд все снова и снова излагал на языке поэзии свои представления о добродетели, представления по-своему системные и уходящие своими корнями во все еще стойкий взгляд на поэзию как на род знания. И цюрихской идее «внутреннего видения» Виланд, кажется, тоже был верен, — она шла навстречу абстрактности его творческого импульса (добродетель!). В 1795 году Виланд объяснял Бёттигеру,

почему он в юности «не видел самых интересных областей Швейцарии», и, напротив, его письма из Швейцарии, относящиеся к 1796 году, дышат какой-то юношеской свежестью восприятия — словно все он видит впервые.

Таким последователем Бодмера и его представителем был в свои швейцарские годы Виланд — последователем ревностным, однако односторонним. Бодмер и Виланд поразительно сходились в своем преклонении перед абсолютной добродетелью, только что такой культ не мешал Виланду рисовать во всех подробностях заблуждения человеческой натуры. Всей шаткости виландовского нарочитого ученичества, где «послушание» восходило к чрезмерно тонкому решению психологического свойства, Бодмер долгое время не в состоянии был усматривать. Что-то в творчестве Виланда начинало настораживать его — избыток чувственности даже в «Анти-Овидии», всякие отступления от пуританских манер, — однако пока Виланд еще не выбился из рамок бодмеровской школы. Все же 1750-е годы остаются полноценной швейцарской главой в творчестве Виланда. В то же время — это и эпизод из истории школы Бодмера.

Весьма широкий историко-литературный кругозор Виланда был обретен им тоже под воздействием Бодмера и Брейтингера, которого Виланд ставил очень высоко, «полагая его первоклассным гением». Лучшее знакомство с французской, а прежде всего с английской (опять же Мильтон! — и Шефтсбери) и с греческой литературой (в своем чтении которой Виланд, правда, еще очень зависел от французов) — всем этим Виланд был обязан своему цюрихскому (пере)воспитанию.

«Я — немец, гражданин мира и человек» (из письма К.А. Бёттигеру от 14 сентября 1800 года), — такое признание едва ли кто в Германии мог сделать с большим правом, нежели Виланд, и в нем, несомненно, расслышимы уроки швейцарских лет.

7. Йоанн Хайнрих Фюсли и школа Бодмера

О живописце Й.Х. Фюсли (1741–1825), прославившемся в Англии, в Лондоне, как Генри Фьюзли, занимавшем там самые видные посты в художественной иерархии, не принято писать в истории литературы. Однако и как поэт, пусть даже автор относительно немногочисленных текстов, — почти все сохранившееся собрано теперь в библиофильски изданном томике М.Бирхера⁹⁹, — Фюсли до крайности своеобразен и смел, и этим он заслужил себе место в истории литературы Швейцарии.

Однако есть и более глубокие причины для того, чтобы уделить ему место в такой истории литературы. Дело в том, что поэтика бодмеровской школы действительно связывала поэзию с живописью,

а живописно-поэтический, наглядно-зримый образ, будучи реальностью культурного самоистолкования, а отнюдь не какой-то химерой и чисто теоретическим заблуждением (как полагал Лессинг), по самой своей сути переливался через края поэтического текста и рвался к своему чисто живописному осуществлению. А это последнее, изобразительное, оставалось во внутреннем подчинении поэтическому творчеству.

Если суть образа — это видение, если это видение сопряжено по преимуществу с внутренним видением, зрением, и возникает из напряженнейшего устремления, из интенции внутреннего зрения, и если такое видение, преодолевая любые внешние препоны, становится сверхъясным, сверхчетким, *энергийным*, то такому видению пристало запечатляться и в собственно живописном облике, — это один из *краев* энергийно трактуемого образа. Й.Х.Фюсли и явился таким продолжателем бодмеровско-брейтингеровской теории, который довел ее до логического завершения — до обретения живописного образа-видения, притом сознающего свои корни именно в поэзии, в тексте. Как в XIX веке, в пору существования абсолютной, автономной инструментальной музыки, находились композиторы, которые не создавали инструментальных, оркестровых сочинений без литературной, поэтической и живописной, то есть внемузыкальной основы, так и Фюсли никогда не создавал живописных работ, которые не опирались бы на поэзию и на литературный сюжет. Так, он не писал пейзажей или натюрмортов, а его мифологические персонажи восходили не просто к репертуару мифологических, скажем, греческих, образов и их иконографии, но и непременно к какому-либо литературному тексту и сюжету и имели таковой в виду. Живописные (и графические) работы Фюсли нередко оформлялись в целые серии, или «галереи», — таковы его Мильтонова галерея¹⁰⁰, выставлявшаяся в Лондоне в 1799 и 1800 годах и не имевшая ожидаемого успеха, Шекспировская галерея¹⁰¹ и т.д. Соответственно, как пишет Ю.Мэйсон, «Фюсли никак не мог сжиться с картиной или скульптурой — до тех пор, пока не переводил их в слова; очевидно, что виртуозность его описаний особо им культивировалась, и он явно очень гордился таким своим умением»¹⁰².

Тексты же, какие читает Фюсли и какие под его кистью преобразуются в иллюстрации-видения, продиктованы исключительно складывавшимся в бодмеровской школе новым литературным канон — то были Гомер, Данте, Шекспир, Мильтон, то была «Песнь о Нибелунгах» и весь в целом бодмеровско-клопштоковский древнегерманский «бардовский» мир. Новые интересы Бодмера и Брейтингера с полнейшей адекватностью отозвались у Фюсли, который средствами живописи продолжил их литературную программу, завезя ее на Британские острова и дав ей возможность

дожить до поры новых исканий литературного канона в начале XIX века, до исканий, в которые она вполне естественно и влилась.

Для чтения же всех таких текстов Фюсли был подготовлен не хуже любого ученого поэта XVIII века, что было полнейшим исключением в цеховой среде живописцев второй половины века, где подсказка — «ученым» быть уже вовсе не требуется — была услышана раньше, чем где-либо. Высокообразованный поэт-живописец Фюсли, читающий все тексты в подлиннике, — прямая противоположность полуграмотному художнику рубежа XVIII–XIX веков, найти которого не составило бы затруднения. Фюсли помогал английскому поэту Уильяму Кауперу (1731–1800) в его переводе Гомера, издание которого (1810) было проиллюстрировано Фюсли, а в одном из изданий греческого текста Гомера под редакцией С. Кларка помещены некоторые принадлежащие Фюсли примечания. Правда, при попытке сочинить греческую эпиграмму Фюсли терпит неудачу, допуская сразу несколько метрических ошибок. Несомненно, что в творчестве Фюсли учено-филологическая и теоретико-эстетическая заданность предшествовала всему иному, окрашивая в свои тона все им создаваемое: свои произведения он всегда рассматривал как суверенное воплощение теоретико-поэтического замысла, как суверенное и волевое, как воплощение твердо поставленной цели, — однако это не значит, что художественно-совершенное. Нет! Художественное-техническое воплощение всегда отстает у Фюсли от замышленного, и он даже не потрудился в течение всей своей жизни исправить самые явные недочеты своей техники; его живопись бывает угловатой, плакатной, невыверенной в деталях, брошенной на холст как бы впопыхах, в уверенности, что все равно получится то, что надо. Однако и для всякого недочета у него нашлись бы оправдания — такие, которые отвечали бы логике построения самого образа-видения в духе цюрихской школы. Картина безусловно рассчитана на то, что пораженный и изумленный зритель (в «экклепсисе») немедленно переведет увиденное в свою внутреннюю сферу, — полотно вместе с техникой живописи будет тотчас же забыто, а вместо этого в душе зрителя возникнет ярчайший, сверхъясный образ самой реальности, какая запечатлена на полотне. Едва ли не самой известной своей картиной — «Ночной кошмар» (1783) — Фюсли со всей внушительностью выражает такую эстетику образа, поражающего зрителя и даже призванного произвести шок в его восприятии: «[...] его (Фюсли. — А. М.) интересовали динамика и последовательность человеческих действий — одновременно, при глубоком человеческом потрясении: он выбирает кульминационный момент страшного и стремится передать и вызывающую страх силу, и вызванный страхом эффект; зримо воспроизводится то, что, собственно говоря, можно лишь ощутить с ужасом в глубине души»¹⁰³.

Йоанн Хайнрих Фюсли родился 6 февраля 1741 года в Цюрихе в семье Йоанна Каспара Фюсли (1706—1782) — живописца, историка искусства, автора пятитомной «Истории лучших художников Швейцарии», в которой и С. Геснер поместил свое «Письмо о пейзажной живописи»; Й. К. Фюсли был также и совладельцем известного книгоиздательского дома. С самого детства Й. Х. Фюсли находился в художественной среде, которой он был обязан своими глубокими гуманистическими познаниями и ранним развитием. Среда эта была исключительной и для условий всей Германии, и своей сосредоточенностью на художественном творчестве и духовном наследии, при интеллектуальной открытости всему новому, заметно отличалась, скажем, от франкфуртского окружения (в семье и обществе) молодого Гёте. Так, отец Фюсли состоял в переписке с Й. Й. Винкельманом, многие важные тексты которого Фюсли-младший впоследствии вольно перелагал на английский язык и публиковал их в 1760-е годы¹⁰⁴.

Фюсли был учеником Бодмера в цюрихском Коллегиум Каролиnum, откуда был выпущен весной 1761 года; в годы обучения он, как предполагают, перерабатывал и некоторые тексты своего отца для второго издания его пятитомника¹⁰⁵.

Поэтическое творчество Фюсли также началось весьма рано. Не сохранились его трагедии и сделанный тогда перевод шекспировского «Макбета». Зато сохранился первый рисунок Фюсли на шекспировскую тему, относящийся к 1755—1756 годам¹⁰⁶. Вообще Фюсли выглядел серьезным рисовальщиком с характерными для него чертами патетической фантазии уже в десятилетнем возрасте¹⁰⁷. В 1760 году Фюсли впервые опубликовал свои стихотворения в одном цюрихском журнале¹⁰⁸ — на клопштоковские темы и в клопштоковских метрах. Однако если не считать двух весьма важных од, напечатанных в 1764 и 1766 годах¹⁰⁹, поэтические публикации Фюсли не получили продолжения, хотя, как выяснилось лишь в последние десятилетия, Фюсли никогда не прекращал поэтического творчества и в Англии главным образом вновь и вновь обращался к прежним своим одам¹¹⁰. По далеко не случайному недоразумению три стихотворения Фюсли оказались в составе «од и элегий» Клопштока, изданных в считанном количестве экземпляров в Дармштадте в 1771 году¹¹¹, и на этом, собственно говоря, и кончаются прижизненные публикации поэтических текстов Фюсли.

В 1762 году Фюсли вместе с Лафатером принял участие в деле Гребеля, которое закончилось изгнанием бывшего ландфогта из страны. В марте 1763 года Лафатер, Фюсли и Феликс Гессе во избежание неприятностей уезжают в Германию — сначала на север в деревню Барт к богослову Й. Й. Шпальдингу, затем Фюсли отправляется в Берлин. В 1764 году он оказывается в Лондоне —

его первое пребывание там продолжается до 1770 года. Из Лондона Фюсли выезжал во Францию и в Париже познакомился с глубоко почитаемым им Ж.Ж.Руссо. Плодом знакомства стала книга о Руссо¹¹² — изданная без указания имени автора, она не была и отрецензирована самим Фюсли. Между тем, гадая об авторе, многие называли Л.Стерна (даже Й.Г.Гаман в Кёнигсберге, вернувшийся из Лондона) или же Т.Дж.Смоллета.

Из Лондона Фюсли едет в Рим, и в Риме в 1770—1778 годах наконец становится профессиональным художником. В октябре 1778 года он возвращается в Цюрих, всего на несколько месяцев, однако это краткое пребывание в родном городе становится особым, весомым этапом в жизни живописца; в это время он, между прочим, начинает писать двойной портрет — Бодмера и самого себя, о котором еще пойдет речь. Брат Фюсли, Ханс Каспар, так отзывался о нем в одном из писем: «Он — большой художник и еще больший рисовальщик; его труд побивает все когда-либо виденное здесь в Цюрихе». В апреле 1779 года Фюсли навсегда покидает Цюрих и переселяется в Лондон, постепенно добивается там полного признания, становится членом Королевской академии художеств, ее профессором и — английским живописцем из школы Бодмера! Как можно видеть теперь, Фюсли достаточно естественно вписывается в круг английского искусства своего времени — творчество горделиво-странного одиночки заключало в себе и непреодоленные классицистические архаизмы, и сугубую мыслительно-поэтическую новизну, частично сближавшую его с У.Блейком¹¹³, на которого Фюсли даже повлиял своими литературными интересами, например к Данте.

В своих лекциях по истории искусства, прочитанных в Лондоне в 1801 году (в Германии их рецензировал Хайнрих Мейер, друг Гёте, в 1804 году, а по-немецки они были опубликованы даже несколько ранее — в 1803 году), Фюсли придерживался эстетических установок Винкельмана и более всего восторгался Микеланджело, его могучим порывом к выразительности¹¹⁴. С опозданием (видимо, только на рубеже 1790-х годов) прочитанный «Лаокоон» Лессинга внес, впрочем, некоторую смуту в язык эстетики Фюсли, мешая ему высказываться о сущности «поэтического образа».

Как живописец, тем более живописец британский, Фюсли своеобразно-своенаравно пересекает все линии движения тогдашнего искусства, идет поперек их, не смешивается ни с кем и ни с чем, но своим творчеством вызывает в других нечто подобное эффекту многократного резонанса. Нечто подобное ощутимо и в отношениях Фюсли с современной ему немецкой литературой: уже во время первого своего пребывания в Лондоне Фюсли заявляет: «В Англии немецкая литература для меня погибла» (письмо от 17 ноября 1765 года), и при известной доле преувеличений (кое-что

Фюсли и позднее читал, — к примеру Виландова «Оберона»), в этих словах есть большая правда: словно комета со своей траекторией, Фюсли лишь касается немецкого движения «Буря и натиск» 1770-х годов, лишь касается обновленного немецкого классицизма конца XVIII века, никак не складывается ни с тем, ни с другим в одно, но тоже резонирует в ответ на них и обнаруживает черты сходства, объявляющиеся в его творчестве куда раньше, наперед.

Точно так же Фюсли, творческие фундаменты которого прочно заложены давней художественной традицией, только косвенно задевает романтизм начала XIX века — в живописи и в поэзии. Фюсли читал Байрона и, естественно, Блейка, однако Ю.Мэйсон находит у него единственную цитату из Саути и отсутствие интереса к Вордсворту и Колриджу, Шелли, Китсу; Фюсли — «не романтик», он — «антиромантичен».

* * *

Лафатер писал Гердеру в 1774 году: «Гёте — больше человек, — этот же (Фюсли. — А.М.) больше поэт»¹¹⁵.

Столь неожиданное (для современного восприятия) суждение не было беспочвенным. Прежде всего, молодой Гёте и молодой Фюсли хорошо смотрелись вместе и давали повод для их сопоставления: «Во многих отношениях он, кажется, — то самое, что и Гёте, каким я его знаю [...]» (из письма Гердера Лафатеру от 15 января 1774 года). Сопоставимым представлялся и уровень их дарований: «В Риме живет некто благородный, немец из Цюриха, — Хайнрих Фюсли, гений, подобный бурному ручью, поклонник Шекспира, а теперь и шекспировский живописец. В характерном — не в идеальном — он, говорят, значительно превосходит Менгса» (из письма Гердера к Й.Г.Гаману, начало мая 1774 года).

Однако суждение Лафатера отмечено и совсем особой пронизательностью: на деле все творчество Гёте, и не только собственно поэтическое, но и художественное в целом, и научное и т.д., естественно складывается вокруг его личности как своего рода антропологического центра творчества. Тогда даже и вся поэзия Гёте все же только подчинена его личностному единству, более существенным задачам личности; так это и есть. Все совсем иначе у Фюсли, — скорее, его жизнь подчиняется поэтическому образу, его устроенности, личность направляется по модели образов; впечатлениями Лафатера это тоже подтверждается: «Гёте в десять раз больше человек и друг, нежели Фюсли», и «немногословный деспотизм» последнего дополняет лафатеровскую «женственность» (из письма Гердеру от 5 февраля 1774 года). Итак, Фюсли живет *образом* (со всеми бодмеровскими коннотациями такового) и живет в образе. При характерологическом сходстве с Гёте он, как замечает

литературовед середины нашего века, «намного вулканичнее и, может быть, демоничнее, нежели Гёте». Можно сказать и так: Фюсли усваивает и вмещает в себя всю *энергию энэргийного* образа — такие «чудеса» порой случаются в истории культуры, и Фюсли выступает тогда как экзистенциальный завершитель еще рационалистических по своим началам замыслов цюрихских теоретиков, Бодмера и Брейтингера, — эстетика образа становится формой бытия личности и даже парадигмой поведения художника. Все, что у Бодмера и Брейтингера намечено в рационально-логическом плане, у Фюсли буквально вырывается наружу как жест и выражение. Насколько Фюсли в своих проявлениях «вулканичнее», взрывчатее Гёте, — однако один этот преизбыток уже исключает типично гётевское соуравновешивание различных свойств и дарований и в этом смысле уже разрушает все, — настолько же он в своих одах судорожнее и взвинченнее Клопштока: так что суровая аскеза и ровная высота клопштоковской интонации обогащается еще и неожиданной чертой головокружительно необузданной динамики — при внешнем соблюдении мерной поступи квазиантичных метров. Подобное сковывание крепкой формой анархически-экстатических образов одинаково прослеживается во всем творчестве Фюсли, в его рисунках и в живописи. Редкостный для XVIII века волевой активизм ввергается в самые нетронутые глубины риторически-аллегорической образности. В этом направлении Фюсли донельзя архаичен, однако как мы уже знаем, конструирование энэргийного образа требует трактовать *аллегорическое* и как *реальное*: «Грех и Смерть у Мильтона — реальные действующие лица, и ничего аллегорического в них, кроме имен, нет [...], они не более аллегоричны, чем Власть и Сила, что приковывает Прометея к скале [...]»¹¹⁶. Такая трактовка энэргийного образа внутренне даже совершенно неизбежна. Истоком же всей бурной порывистости оказывается не уже осознавшая себя человеческая индивидуальность, «гениально»-одухотворенная в духе штюрмерского самоистолкования, личность неистово-дерзновенная, но личность, которая всячески перекладывает себя в поэзию, в устроенность образа, на язык поэзии, как бы самодействующий, самоуправляющийся. Как личность, Фюсли «волит» исключительно риторические цели, что в рамках беспримерной оригинальности сочетающихся тут факторов-сторон и приводит к небывало своенравному звучанию всего им созданного. Вспомним, что Фюсли — «больше» поэт (чем «человек»). Фюсли не желает (вопреки Шефтсбери) брать на себя роль «второго творца» — поэт не «творит» и «не копирует» — он *подражает и изобретает*. Творчество тем самым вводится в свои рационально-риторические рамки, что не мешает поэту, художнику быть пророком, *vates*, тоже согласно древнейшему, воспринятому риторической культурой, принципу.

Несмотря на Лессинга с его критикой описательной поэзии и несмотря на произведенное им, по наблюдению Ю. Мэйсона, замешательство в порядке мыслей Фюсли, этот последний, кажется, все-таки сумел справиться с возражениями Лессинга и сохранить самую суть — экзистенциально воплощаемой Фюсли — швейцарской эстетики, эстетики энэргийного образа. Производя все нужные различия между поэзией и живописью уже в статье 1794 года из «Аналитического обозрения» («Analytical Review»), Фюсли пишет в 1793 году (там же): «Поэтическое воображение [...] поступательно (progressive) и менее занято *поверхностью* объекта, нежели его *действием* (action)»¹¹⁷, — и уже тут находит способ подняться над лессинговским противопоставлением поэзии и живописи. Ведь согласие с Лессингом в этом высказывании — лишь внешнее и кажущееся; швейцарская эстетика живописного образа отнюдь и не держалась, тем более в своем Фюслиевском истолковании-воплощении, *поверхности* вещей: образ, который в экплексисе поражает словно некое разверзание сокровенного смысла, есть по преимуществу образ *внутренний* и *действующий*, не сводимый, следовательно, на свое статическое, недвижимое бытие, не говоря уж об его «поверхности». Так это и понимает Фюсли: «Гомер бывает понят не потому, что он описывает объекты, а потому что он показывает их (not because he describes objects, but because he shows them)» (там же, 1798 год). Но показывать означает здесь то же, что являть или давать явиться, выступить в своем существе и вместе с тем живописать, рисовать. Это довольно тонкий поворот весьма тонкой мысли — вполне сознающей специфику образной устроенности, какую она отстаивает. Такой образ можно по-прежнему называть «живописным», помня только, что живописность не тождественна ни описательности, ни неподвижности, ни простому воспроизведению чего-либо увиденного в окружающей действительности, ни подражанию такому жизненному как предметному. Искусства Фюсли всегда событийно, это всегда эксцесс, и, коль скоро онтология энэргийного живописного образа проникает все его существо, неудивительно, что даже проза его писем нередко переходит в поэзию, отчего действительно количество написанных им стихотворных строк нелегко учесть, а его поздняя (англоязычная), сжатая, «сдавленная», проза, по Ю. Мэйсону, который умел ее оценить, стремится перейти в какое-то иное, хотя не непременно поэтическое, состояние¹¹⁸.

В текстах Фюсли находится немало адекватных формул, выражающих сущность энэргийного образа. Так, в своих лекциях он, в связи с Гомером, говорил: «Эпический живописец зарисовывает [...] элементы, с присущими им простотой, высотой, глубиной, обширностью, величиим; темнотою, светом; жизнью, смертью; прошлым, будущим; человеком, жалостью, любовью, радостью, страхом,

ужасом, миром, войной, религией, правлением; и видимые действующие силы — это лишь инструменты для того, чтобы навязать уму и фантазии одну-единственную идею, которой невозможно противостоять [...]»¹¹⁹.

Но едва ли не лучше сказано в другом месте лекций: «Форма в самом широком ее значении, зримый универсум, обнимающий все наши чувства, и противоположное ему — универсум невидимый, что волнует наш ум видениями, производимыми в чувствах фантазией, — все это стихия и царство инвенции: таковая открывает, отбирает, комбинирует *возможное, вероятное, известное* таким способом, какой поражает духом правды и новизны — в одно и то же время»¹²⁰.

Всякий раз такая формула включает в себя большое число факторов, участвующих в конструировании энаргийного образа, и всякий раз она остается трезво-аналитическим выражением такого, вполне осознанного, рационального по своей исходной позиции, образа.

* * *

Перед Фюсли во всей отчетливости встала проблема внутреннего видения. Глубоко традиционная — восходящая к доступным нам началам европейской культуры (Гомер!), — она связана со столь же традиционной темой света и связи света и бытия. Согласно древней, и притом неверной со стороны, научной этимологии, греческое слово θεός — «Бог», связывается с θεῶμαι — «вижу» и с θεω — «бегу». Все эти три концепта приводятся, к примеру, Николаем Кузанским в такую взаимосвязь: «[...] Бог [...] потому и именуется theos, что все видит (Deus [...] theos ab hoc dicitur, quia omnia intuetur). Если нарисованные глаза могут казаться глядящими на все и на каждое, то, поскольку такое приличествует совершенству зрения, истина должна в не меньшей мере обладать таким свойством на самом деле, чем наша икона с ее кажимостью — кажущимся образом [...] абсолютное зрение, от которого зрение у всех видящих превосходит всякую быстроту и силу всех как действительно чтобы то ни было видящих, так и могущих увидеть».

Не только Бог приводится в сопряженность с абсолютностью всевидения и его *быстротой*, но и глаз — с Богом и человеческое зрение — со зрением абсолютным, как некогда у Плотина. У Гёте (как поэта и ученого-естественника) сохраняется такая сопряженность Бога/света/Солнца и глаза: видение разворачивается благодаря *истине* света. У молодого Гёте (письмо Фридерике Эстер от 13 февраля 1769 года) сказано: «Свет — это истина, однако Солнце не есть истина, от которой, однако истекает свет. Ночь — неистинность. А что такое красота? Она — не свет и не ночь. Сумерки:

порождение истины и неистины. Ни то, ни сё. В ее царстве распутье такое двусмысленное, косое, — сам Геркулес среди философов мог бы пуститься не туда». Следовательно, красота — это уже преломленная в земном истина света. Замечательно, что примерно в то же время рефлекс все тех же тем встречается у Бодмера, в драме «Улисс» (1760): «Бог намерен открыть тебе поприще на иной звезде, где будешь, соревнуя другим, бежать от добродетели к добродетели и от хорошего к лучшему, заглядывая в общество героев, более нежели достойных ревностного им подражания. Положись на его (Бога. — А.М.) провидящее руководство. Будь верен свету, который, возжженный вечной истиной, светит в наисокровеннейшем внутреннем и стойко сносит страдания сего мира». Это действительно те же темы, пусть отчасти и переложенные на докучливый язык моральной философии. Там же, где свет истины преломлен в земном и сдавлен тяжестью земного, страдания, там он все-таки по-прежнему пребывает как идеальность бытия, как *внутреннее*.

Здесь, по прошествии тысячелетий напряженных раздумий на эти темы, несколько громоздко выражено в словах то, что когда-то все начиналось, согласно предположению исследователя, с ошеломляюще прагматического соображения: «Бродячему певцу у всякого народа полагается быть слепцом, и притом по весьма прозаической причине: зрячие годятся на другое дело. Но только грекам пришло в голову истолковать слепоту как еще один символ внутренней отрешенности». Вполне допустимо, что отношения внутри этой ситуации сложнее и что они восходят к более раннему онтологическому предreshению: слепота, полагающая непроходимую грань между человеком, его глазом и окружающим миром, не только отсылает человека «от зрения к умозрению» (С.С.Аверинцев), но она отсылает его к ненарушенной связи между зрением и светом наисокровеннейшего внутреннего (чтобы воспользоваться выражением Бодмера) — внутреннего как души, так и бытия одновременно. Традиция трактует слепоту не как «не-видение, но как иное видение, а именно — внутреннее [...]». Сам предмет видения — иной [...], внутреннее видение созерцает бытие», внешнее же — «лишь сущее, вещи». Такая традиция, заметим, вполне доживает и до XX века, как бы внезапно возрождаясь здесь, за отсутствием общепринятого языка символов, в сознании поэтов — вплоть до Г.Тракля и Т.Дойблера; о последнем говорит запись в дневнике Э.Барлаха: «Ему бы хотелось убить зрение, ибо он знает, что свет — лучший свет — сотворит себе глаза, ему сообразные». Такие прорывы к традиционному взгляду в XX столетии, скорее, исключительны и пронизаны экзистенциальной безысходностью, тогда как еще в начале XIX века, когда традиционный риторический язык культуры с ее постоянными, устойчивыми мотивами

испытывал потрясения и распадался, на короткое время устанавливается (причем в связи с достигнутым именно тогда толкованием произведения искусства как некоторой замкнутой и интегральной полноты его смысла) нечто вроде равновесия между внешним и внутренним зрением, — «точку» этого равновесия можно фиксировать, например, в (сохраненном К.Г.Карусом) высказывании художника Каспара Давида Фридриха: «Закрой глаза, чтобы сначала увидеть свою картину духовным взором. А потом извлекая наружу все, что видел во тьме, чтобы все это воздействовало на других — извне и изнутри»¹²¹. Произведение живописи по своей сущности сопряжено с внутренним зрением и начинает настоятельно отсылать к нему, а все изображенное уже понимается как внешний язык, как выявление внутреннего; в отличие, скажем, от Фюсли — не как выявление-прорыв, но именно как уже вошедшая в покой зримого выявленность внутреннего: смысла, душевного содержания, стоящего за всяким отдельным бытием вообще, и т.д. Образ перестал быть энэргийным именно потому, что установилось равновесие, — разверзающий внешний порыв к самовыявлению всего внутреннего исчез, замер во внешнем, а потому и изображению внешневидимого почти полностью возвращается его самостоятельность и полноценность. По мере того как искусство стало постигаться как «язык нашего чувства», пропадает энэргийность образа, поскольку таковая не была только языком субъективного, но непременно постигалась еще и как язык самого *бытия* (см. выше).

В конструкции же энэргийного образа отсылать к внутреннему видению — значит не просто отсылать к умозрению или к созерцанию в сокровенном свете истины и не просто отправлять к внутреннему чувству-ощущению, но, конкретнее, значит отсылать к сверхзоркости видения всего того, что во внутреннем видении будет являться как бы из недр существующего, из глубин бытия. Перед Фюсли внутреннее видение-зрение вставало и как проблема смысла, и как, одновременно, проблема техники живописи, и, наконец, как проблема общеэкзистенциальная, следовательно, общезначимая и неразрывно сводящая жизнь и искусство. Как можно будет убедиться, тут, при необходимости как-то осваиваться с такими проблемами, для Фюсли всегда присутствует Бодмер, на которого как на личность и как на мыслителя переносится и в образе которого запечатляется вся эта проблематика, — так это и не для одного только Фюсли. Во всем этом удивительно ясно отразилась и вся *гомеровская* устремленность тогдашней культуры — ее словно телеологически управляемое тяготение ко всему классически и раннегреческому и к Гомеру как стоящему во главе вещей «отцу поэтов». Все это движение к новооткрытию первозданного, пошедшее из Англии, от английских эссеистов, в Германии

(с аналогиями во всей европейской культуре, в ее языке) было доведено до известного завершения к концу XVIII века, к рубежу веков. Поэтому и «патриарх» Бодмер (именовавшийся так уже и как певец патриарха Ноя) приобретает гомеровские черты, а это означало и причастность к идее слепоты, к идее, которая — в плане совпадений, воспринимавшихся как в высшей степени значимые, — подкреплялась и подтверждалась еще и совсем не легендарной слепотой Джона Мильтона, поющего возвышенный сюжет «Потерянного Рая». Если вспомнить далее (см. статью о Лафатере), какими свойствами наделяется *гений* под пером швейцарского физиогномиста, то и тут мелькает мотив слепоты как мгновенного схватывания сути, еще предваряющее само видение: гений все постигает столь стремительно, что едва ли успевает увидеть то, что он постигает, а при этом он все схватывает уже внутренним взором, между которым и внешним зрением у него нет противоречия, а есть лишь полная гармония, его видение все мгновенно предвидит. За *гением* вставал для Лафатера образ Гёте, а другой швейцарец, Йоаннес Тоблер, заметил так (стихотворение 1775 года): «Gesehen wie Goethe sah, ohne erst die Augen zu gebrauchen», — «Видеть, как видел Гёте, не пользуясь глазами» (написано под впечатлением пребывания Гёте в Цюрихе). Синэстетический обмен функциями органов чувств, не сводимый к риторической гипаллагии, — по образцу шекспировского: «Я вижу голос [...] смогу ли услышать лицо моей Фисбы «I see a voice [...] an I can hear my Thisby's face» — («Сон в летнюю ночь», д. V, явл. 1)¹²², — уже обосновывается внутри сопряженности внешнего и внутреннего видения. Все эти не слишком простые представления связывались в узел и — тоже своего рода очевидность — заставляли говорить о себе; поэты и мыслители вторят тут друг другу, а Фюсли и берет весь этот узел на себя, становясь глубоко убежденным его выразителем. Гёте в одном из текстов, написанных для «Физиогномических фрагментов» Лафатера, так характеризовал «Гомера» по найденному в Константинополе фрагменту:

«Если мне подойти к нему, не будучи наученным, то я скажу: этот человек не видит, не слышит, ни о чем не спрашивает, ни к чему не стремится, ничего не производит. Средоточие всех чувств в его голове — это верхняя, сильно выпуклая полость лба — местопребывание памяти. В ней хранится всякий образ — все мышцы подтягиваются кверху, чтобы низводить живые фигуры к щеке, что красноречива [...].

Вот череп, в котором всем колоссальным богам и героям столь просторно, как на самом широком небе и на самой безграничной земле [...].

Вот Олимп, поддерживаемый, словно вторым Атлантом, седлом его возвышенного носа.

Опустившаяся на него слепота, сила зрения, обращенная вовнутрь, все мощнее и мощнее напрягает внутреннюю жизнь, довершая Отца поэтов».

Словно продиктованная живописцу Фюсли, эта тема *слепоты как внутреннего видения*, причем именно в качестве той главной и последней темы, что — как у Гёте — вносит единство смысла в человеческий облик, так и сопровождала все творчество Фюсли.

В то время как в сюжете, сделавшемся традиционным, — «Милтон диктует своим дочерям», — другие художники из поколения Фюсли и более молодые — Джордж Ромни (1793), Эжен Делакруа (1824) — изображают *слепого* поэта, Фюсли — не без технической наивности — изображает (1793) *сверхзрячего* слепого поэта. Эти слепые глаза — в то же время — сверхзрячие — вбирают в себя всю эстетику энэргийного образа; они сияют напряженным светом и поглощены созерцанием видений мира иного. Однако точно такие же глаза и у классицистически переработанного Бога-Творца (микеланджеловского величественного Бога-Геркулеса с чертами Гёте!) на картине «Сотворение Евы» (1793)¹²³. Патетика Фюслиевской «Клятвы на Рютли» (1779–1781) предвосхищает знаменитую «Клятву Горациев» (1784) Ж.Л.Давида¹²⁴, но вновь у Фюсли собственной проблемой изображения становится неземное, сверхъестественное *смотрение*, устремленность взора на трансцендентально-иное. В «Ночном кошмаре» Фюсли вновь появляются слепые сверхзрячие глаза, но вот что характерно: они приданы не девушке, мучимой кошмарами, но лошади, которую *она* видит, — однако по логике энэргийного образа, видение само принадлежит бытию, и оно, можно сказать, точно так же видит видящего его, как и видящий его. Без преувеличения можно говорить и о том, что видение, зрение, смотрение — во множестве своих модусов — есть тема большинства рисунков и полотен Фюсли, — такое разнообразие подобных модусов хотя бы на картине «Видение Бедлама»! Та *полнота* видения, в какую был влюблен и какую умел изобразить Гёте-рисовальщик, уже отражена у Фюсли, но только последнего в основном занимает совсем другое — не взор, вглядывающийся в вещи этого мира, но взор, умеющий проникать в иное и провидеть его. Вот слова Брейтингера, прямо сюда относящиеся, — они словно стоят у порога, ведущего в художественный мир Фюсли: разве цель поэзии — не в том, «чтобы воспалить глаза, восхищать душу, обращаться с высокими материями, вызывать удивление»? Экплексис, производимый энэргийным образом, воспалит глаза, и даже если они воспалются только от слез, это все же имеет прямое касательство к их внутреннему смотрению.

Наконец, такое же видение, способность к нему, приписывается у Фюсли и Бодмеру, которому Фюсли как последователь хранил

глубокую верность. В своих зарисовках старого Бодмера Фюсли точно передавал натуру. Однако его Бодмер — такова его голова, таков его череп, кости которого выпирают наружу, — это существо, созданное, чтобы видеть и провидеть; все в этой голове подчинено зрению: и нависшие над глазами надбровные дуги, из-под которых выстреливает его сосредоточенный взгляд, и острый большой нос, и кости исхудалого лица, — они словно дуги какого-то натянутого лука, обеспечивающего зоркость взгляда, — и линия подбородка, овал челюстей, всё в едином напряжении, и всё — ради видения. Это существо словно создано для того, чтобы излучать свои видения — и попадать ими в цель. В таком — духовно-перевоплощенном — взоре затаилась первозданно-хищная алчность любознательности первосотворенной и неодомащенной.

К этим наброскам, сделанным во время последнего пребывания художника в Цюрихе, прибавляется и эскиз, на котором изображен сам Фюсли в кресле и справа от него, но как бы в иной действительности, едва намеченные, проглядывают очертания фигуры и бюст с подписью ОМНРОУ, изображающий Гомера. Фигура и бюст, словно выплывающие из небытия, видимо, разные по смыслу: образ библейского пророка и образ — пока совершенно условно воспроизведенного — Гомера. Этот рисунок — из числа подготовительных этюдов к картине «Художник в беседе с Й. Я. Бодмером».

Отношения ученика и учителя на этой картине Фюсли — это отношения идеальные, полные глубинного взаимопонимания и взаимосогласия, перешедшие в дружбу и проникнутые подлинностью чувств. Это — дружба между людьми, разница в возрасте между которым достигает 43 лет. Бодмер изображен в своем рабочем кабинете, который нередко именовался тогда «музеем», обителью муз. Лежащие на столе, на полу книги, рукописи — принадлежность такого кабинета или музея. Естественно, находит себе место в музее и бюст, представляющий ученого, поэта или древнего бога, — он освящает кабинет и мусические штудии литератора.

На картине Фюсли стены кабинета раздвигаются. Занавес и окно отодвигаются в темноту глуби. Бюст оживает, выходя изнутри своего мертвого материала, — как таковой оживший, он не стоит, неподвижный, на своем месте, но является из мрака глубины, выдвигается и надвигается, он внедряется в передний план, почти уже нависает над ним, отделенный от действия переднего плана узкой и глубокой полосой тьмы.

Но и владелец, и обитатель кабинета не застывает внутри себя. На репрезентативных барочных портретах фигуры пухнут, раздаваясь вширь от своей внутренней переполненности знанием, — любые частные характеристики такого знания (портретируемый — поэт, или философ, или юрист, или богослов) выведены наружу и закреплены внешне, в одежде, в заглавиях книг, в текстах рукописи,

в помещаемых сюда бюстах; перечисляющая титулы портретируемого лица подпись может заходить внутрь изображения, будучи его прямым продолжением и окончательным разъяснением. Но, запечатляясь в знаках, внутреннее не выходит наружу как внутреннее: то конкретное «материально-духовное» единство, которое есть вот *эта* личность, на барочном портрете движется в направлении своей социально-измеренной конкретности и всегда останавливается на полдороге. Барочный ученый и полигистор раздувается от сознания своего внутреннего достоинства, но коль скоро это достоинство всегда — не *его*, безраздельно принадлежащее ему, и только ему, как и знание всегда — не *его*, безраздельно принадлежащее ему и слившееся с личностью ученого знание, — и достоинство, и знание, и все остальное принадлежат общей мере, — то такой ученый превращается в фигуру олицетворения своего сословия, звания, занятия, знания. Он причастен к надвременному и надличностному распределению смыслов (как функция их достоинств), поскольку уже не принадлежит себе. Все внутреннее, что можно извлечь из конкретности именно *этой* личности, бросается на поддержку такого надличностного смысла. Отсюда фигуры на репрезентативных портретах набухают до предела и начинают напоминать плоды и фрукты в тот момент полного вызревания, когда они готовы лопнуть и сбросить с себя оболочку, кожуру или скорлупу ореха. Так, под аллегорическим покрывалом «фигуры», вызревает психологическая конкретность личности, которая — пока тип такого портрета не нарушен — никогда не может выявляться как таковая, потому что фигура движется к словесному знаку, в общей мере, к надличностному.

У Фюсли это внутреннее набухшее прорывает свою оболочку, и внутреннее выходит наружу как внутреннее. Ученый получает собеседника, и теперь внутреннее уже не запечатано внутри, но барочные смысловые «самозамкнутости» распахиваются, и внутреннее получает повод сосредоточенно, а вместе с тем и незатрудненно-естественно изливаться наружу, течь к конкретному собеседнику и к ситуации конкретного, исторически реального мгновения. А внутреннее, единый поток знания и настроения, льется через глаза. Так для зрителя картины способ видения сопровождает и поясняет идущее, изливающееся изнутри — обсуждаемое в беседе содержание. Глаза Бодмера направлены к его молодому собеседнику, они острым лучом пронзают пространство. Такое зрение — именно невидящее; в нем запечатлена лишь внутренняя сосредоточенность на мысли и ее предмете, так что луч-глаз — это действительно проводник мысли, видимый ее поток, и это так, можно полагать, уже не только для зрителя картины, но и для самого художника. Собеседник Бодмера, то есть сам Фюсли, тоже смотрит и не видит — это другой способ видения. Художник

смотрит, его глаза открыты, но он видит все внешнее и окружающее его лишь в той мере, какая нужна, чтобы не отвлекаться от мысли, от ее предмета. Это видение, и тоже внутреннее, ведет вовнутрь, улавливая тот поток мыслительного и личностного, какой идет к нему от Бодмера, воплощаемый в остром луче глаз, и — бережно и внимательно — переводит увиденное в себя, укладывает его в себе. *Внутреннее* одного становится достоянием другого. Зритель картины присутствует при *передаче* знания, и можно убеждаться в том, насколько конкретно изображает Фюсли это передаваемое знание, то есть что именно переходит тут от старика Бодмера к молодому Фюсли.

Знание, ведение, связано у Фюсли с видением. Предметом беседы оказывается, очевидно, не отвлеченная мысль, в которую были бы погружены оба собеседника, и не такая мысль, которая, одинаковый предмет размышления для обоих, колыхалась бы в пространстве между обоими и вынуждала бы с крайним напряжением удерживать, ловить, развивать ее *внутри* себя — каждому внутри своего. Нет, то, что выходит на картине изнутри одного и уходит внутрь другого, — это, несомненно, знание, опосредованное душевно и *образно*, и оно идет от одного к другому. И это — не простое знание (что-то одно в ряду бесчисленных тем), но знание, передаваемое тождественно — из рук в руки и из глаз в глаза, — знание, которое вызывает восторженность, которое заставляет забыть обо всем прочем. Вот почему собеседники смотрят и не видят. Их глаза заняты иным — образами, какие рождает мысль и какие рождает мысль. *Есть* ведь на картине, помимо двух названных способов видеть, еще и способ третий, — это вполне неожиданное и тем более выразительное видение оживающего в кабинете ученого бюста, видение его слепых глаз. Не кто иной, но именно лишенный света глаз «персонаж» картины пристально и пугающе всматривается во всё, располагающееся перед ним, единственно у него зрение «объективно». Этот оживающий скульптурный образ и есть Гомер. Ему на картине принадлежит самая сложная функция. Этот скульптурный Гомер и есть тот образ, или, лучше сказать, тот совокупный, собирающий в себе все остальное образ, который возникает перед умственным взором смотрящих, но не видящих Бодмера и Фюсли, но затем этот Гомер есть у Фюсли еще и образ идеи, уже не зависящей ни от каких бесед, ни от чьего зрения, идеи, выводящей из темных недр «сущностей» наружу присущий ей живописный облик. Такая вышедшая наружу идея поражает, даже пугает, она окружена и пронизана тьмою и с тьмою соединяет свой внутренний свет. Фюсли на своей картине изображает, что некое глубокое — заслуживающее столь торжественной передачи — знание передается тут из глаз в глаза, притом у нас же на глазах. Он изображает, какое именно

знание так передается, — именно такое, которое высшее свое выражение и символическое воплощение находит в образе Гомера, и, наконец, Фюсли изображает, наглядно показывает, что такой акт передачи всколыхивает самую глубь бытия: образ, порождаемый восторженным воображением двух собеседников, выносит на поверхность самую сущность бытия, к пугающей светлоте и темноте которой они прикоснулись своим внутренним видением. Гомер Фюсли сочетает в себе мысль, перешедшую в образ (внутреннее видение), и идею, переходящую в образ (видение самой идеи). Такой Гомер весьма далек от винкельмановской «благородной простоты и кроткого величия».

Фюслиевский бюст Гомера не оставляет — или почти не оставляет — сомнений в том, что это — Гомер. М.Торбрюгге писала: «Нет ни малейшего сомнения в том, что явление на заднем плане есть или Гомер, или Ной»¹²⁵. Или Ной? Действительно, вот были бы два единственных претендента на роль посредника между беседующими, и, допустим, оба претендента тоже взаимодействуют тут между собой и тоже включены в этот столь многозначительный обмен взглядами, бесподобно изображенный на полотне художником. Правда, если бы фюслиевский «Гомер» попросту не соответствовал определенному из известных с древности иконографических типов Гомера, последним можно было бы и потесниться, а дело не было бы лишено прецедента: живопись Нового времени отнюдь не обязывалась следовать сложившимся типам, и, например, Рембрандт в своем изображении Гомера (1660) самым радикальным образом переосмысляет античное наследие, причем — что уж совсем близко нашей картине — черты лица Гомера переносятся Рембрандтом на библейские персонажи. Такое сближение гомеровского и ветхозаветного было бы уместно и для Фюсли — автора «Ноахиды» можно было бы представить рядом с оживающим праотцем.

В пользу Гомера в конце концов говорит лишь напряженное видение невидящих глаз. И эта изваянная голова тоже живет только ради того, чтобы видеть, — но не так, как видит Бодмер у Фюсли, не так, как видит Гомер в описании Гёте. Округленные контуры этой огромной головы словно помогают зрению оборачиваться вовнутрь и скрываться, — выпирая вперед, все же скрываться в своем внутреннем. Есть, однако, здесь и сила, которая все существо являющегося образа влечет вперед — являться и видеть, не видя того, что перед ним. Торжественный акт передачи традиционного знания (ведения) от одного к другому, смыкающий и освящающий традицию, на картине Фюсли опосредован видением — теми лучами, что идут от глаз к глазам, и различными способами смотреть, видеть. Такая передача совершается в беседе, в которой обсуждаются наиважнейшие вещи. Эта беседа сама покоится в лоне

рожденных Отцом поэзии образов и сама рождает образ. Ной, можно было бы сказать, подчинен в такой беседе Гомеру уже по той причине, что как персонаж эпической поэмы он зависит от сотворенного Гомером — от языка эпоса. Как такой персонаж, Ной — не только библейское лицо, но и гомерический герой. Итак, тема беседы — поэзия в ее наисущественнейшем разумении. Это — восторженное обсуждение и утверждение истинного знания о поэзии; речь идет о самой сути поэтического. Но такие восторженные речи и переходят в образ в невидящих «земное» глазах собеседников. В них рождается полный и окончательный, возвышенный образ Гомера с его слепотой. Так что, с одной стороны, Гомер на картине Фюсли есть выведенная наружу *тема* разговора — случай, о котором писал Брейтингер: живописец рисует даже и то, что нельзя нарисовать, но что можно только уразумевать. Таким образом, *окончательным* и мог быть только Гомер. Этот Гомер способен связать воедино разные слои образного. Гомер — это и проекция внутреннего вовне: как итог творческого, вдохновенного слова, и он покоится в личности поэта. Но Гомер — это и бытийная мощь идеи, что идет уже со стороны, захватывая беседующих своей силой идеи: ведь поэт, вдохновляясь, не просто рождает образ — тот, что произведет «экплексис», — но и сам обретается во власти наивысшей поэзии, что творит в нем. Эта слитая воедино двойственность и показана у Фюсли: собеседники как поэты — как творцы своей беседы, утверждающей саму преемственность традиции, — пробуждают Гомера как всеобщую силу поэзии, они и сами во власти такого реально присутствующего образа, они уже и *под* ним, они ниже его, и это несмотря на то, что сегодня и здесь Гомер есть только образный итог вдохновенной беседы между двумя. Этот Гомер предельно далек от того, чтобы быть всего лишь знаком предмета разговора, — трудно придумать что-либо более чуждое замыслу Фюсли! Этот Гомер сам жив, он, являясь из своей сокрытости, овладевает как реальность неаллегорического поэтом, он сам производит экплексис, чтобы поэт мог точно так же воздействовать на других. Вот почему Гомер здесь и не есть явление только света, — как все возвышенное в толковании этой англо-швейцарской традиции, он должен заключать в себе нечто поражающее, нечто страшное, темное. И темное в Гомере тоже идет от античной традиции, остававшейся значимой для энергийной эстетики XVIII века, а потому обязывавшей Бодмера и Фюсли; античность («О толковании», «Peri hermeneias», Деметрия) различала возвышенное-величественное и возвышенное-таинственно-скрытое под маской аллегории; последнее, скорее, поражает и вызывает большой страх (explexin kai phriken). К тому же Гомеру на полотне Фюсли подошло бы и замечание из трактата «О возвышенном» (33, 2): «Наименее безупречны превеликие

натуры» («Kai hypermegetheis physeis hekista katharai»), — как раз являющаяся на картине фигура сверхвелика, она поражает уже одним своим невидимым присутствием среди беседующих, она страшит и пугает уже одними своими нечеловеческими размерами, как и тем, что мертвое — живет, слепое — смотрит. Вот почему в «идее», как понимают ее Бодмер и Фюсли, есть и светлое и мрачное, неприступное, ужасное. В отличие от Гойи, «Фюсли любил своих чудовищ», — прекрасно заметил Ф.Анталь¹²⁶, и неотделимая от возвышенного-страшного чудовищность в какой-то мере присуща и этому крайне выразительному «Гомеру» кисти — и мысли — Фюсли.

В «Гомере» Фюсли — место схождения различных противоречивых моментов. Вновь сошлемся на «Ночной кошмар», показанный в 1783 году. Кажется абсурдным и вычурным сопоставлять голову Гомера и голову лошади с вылезшими из орбит слепыми глазами. Тем не менее такое сопоставление осмысленно, и в пользу этого говорят два момента: 1) «ожившая скульптурность» и 2) «слепое видение». И тот, и другой образы, согласно швейцарской, бодмеровской эстетике, возвышенны, и на каждой из картин они располагаются в самом смысловом центре целого. Занавес, задний план, откуда появляется и заглядывает в реальный мир видение Фюсли, — все это структурные моменты, которые сохраняются в обеих работах и которые соответствуют разумению идеи как являющейся из недр бытия. Вот две «идеи», в которых центр тяжести каждый раз по-своему смещен, — в «Ночном кошмаре» однозначно в сторону *ужасного*. Однако ужасное — это неперменный ингредиент возвышенного как такового! Соответственно и содержание «Ночного кошмара» не стоит рассматривать как сорвавшийся с цепи, в духе «штюрмерской» риторики, психологизм и как царство произвольного бреда. В образах «Ночного кошмара» все же переданы не только и не столько ночные страхи испуганного сознания (рождающего свои представления по чистому произволу — и чем они страшнее, тем лучше для художника, их первотворца), сколько передано что-то от бытийной устроенности мира: мир таков, что возвышенное в нем (а возвышенное, как тут предполагается, наиболее интенсивным способом передает смысл) укладывается в «скульптурные видения» — от головы Гомера до головы безумной лошади, если угодно, — на разных флангах образности. В первом случае свет идеи светит сквозь тьму и испуг, во втором страшное и страх затмевает «свет идеи». Но в обеих головах есть некая смесь и разъединение света и тьмы.

Картина Фюсли с портретами Бодмера, Фюсли и Гомера — это апофеоз Бодмера. В ней же и зримое завершение бодмеровской теории образа: отраженная, она, пройдя путями творческой рефлексии, возвращается тут к себе. В то же самое время эта картина входит и в число разных преломлений образа и мысли Бодмера, в число

преломлений, увеличивавших, укрупнявших фигуру этого неопенимого деятеля швейцарской культуры. Ни у кого, за исключением Фюсли, это не совершается столь же величественно и явственно.

* * *

Поэзия Фюсли, со своей стороны, дополняет этот процесс — процесс рефлексии и возвеличивания. Среди стихотворений Фюсли два прямо обращены к Бодмеру (1764, 1774). Чтобы по достоинству оценить их, первым делом необходимо убедиться в том, как мало поэтических текстов написал в итоге Фюсли и сколь весомо при этом его поэтическое наследие.

Подвести некоторый баланс деятельности Фюсли-поэта не слишком трудно — нужно только последовательно вычитать из наиболее (но не абсолютно) полного собрания текстов, изданного М. Бирхером и К. С. Гутке, дублирующего номера. Из 46 напечатанных там текстов исключим два на английском языке; исключим прозаический фрагмент «Жалобы», каждая из трех частей которого завершается итальянскими стихами, выбранными из Петрарки и Метастазіо; исключим прозаический черновик первой же из од Фюсли. Вычтем, далее, варианты одних и тех же текстов Фюсли, к примеру варианты одного восьмистишия «К Бодмеру» (23-го и 24-го по указанному изданию), — тем более что не все варианты вполне заслуживают наименования таковых; так называемый второй вариант (после 1805 года) ранней оды «Герман и Туснельда» — это, скорее, лишь приступ к новой редакции: авторский список с сокращениями и одним метрическим недосмотром.

Произведя такое вычитание, мы получаем всего-навсего 39 текстов, причем можно даже указать количество стихотворных строк в них — 1648, что приблизительно соответствует размерам одной греческой трагедии из числа более пространных. При этом надо еще учесть входящие в это число незаконченные или недоработанные стихотворения и только что начатые отрывки — таких не менее пяти. Вместе с тем заметно и следующее: много ли, мало ли написал и сохранил Фюсли за свою жизнь в стихотворной форме, он никогда не забывал о своих текстах и, очевидно, помнил и перечитывал их, возвращаясь к ним снова и снова. При этом — совсем иначе, нежели А. фон Галлер, создавший в юности весь корпус своих текстов и впоследствии бдливший над ним как заботливый издатель-текстолог. Такой корпус текстов словно сформировался раз и навсегда и, при всех оговорках, уверенно выставлен на всеобщее обозрение. У Фюсли же стихотворения никогда не складывались ни в какое подобие целого и, как правило, вообще не доводились до чьего-либо сведения; это стихотворения — почти без читателей, или же с одним, внимательно их перечитывающим — самим автором. Такие сти-

хотворения — всегда внутренне вызревшие и мгновенные реакции, и яркие, и поражающие своей неукротимой неистовой бурностью. Все написанное Фюсли воплощает в некую сверхэкспрессивность — таковая сама же и отыскивает, «изобретает» для себя и сверхмощные средства сдерживания.

Очень существенно, что и в стихотворном наследии Фюсли 1779-й год — время его последнего пребывания в Цюрихе — обозначает собой резкую цезуру. К этому году относится единственное рифмованное лирическое стихотворение Фюсли. Оно обращено к Анне Ландольт, племяннице Лафатера, которую Фюсли любил и в руке которой ему было отказано. Стихотворение это — удивительной лирической силы, оно зрело и совершенно:

Auge derer die ich liebe
Meiner Seele Walfarth du
Stern am Himmel meiner Triebe
Meiner müden Wünsche Ruh
Auge wie noch keines blickte
Das der Liebe Pfeile schoss
Das zum Engel mich entzückte
Weil es Schmerzen in mich goss
Augen wie sie Dichter mahlen
Sah ich rang und überwand
Farb giebt Hertzen keine Qualen
Dichterfarb ist Hertzen, Tand.
Blaues Schmachten schwarzes Blitzen
Britisches und Römerfeur
Mag ein schwarzes Aug erhitzen
Werde blauen Augen teuer:
Aug in dir mahlt ohne Farbe
Eine Seele sich, ein Hertz
Du verwundest ohne Narbe
Wie du heilest, ohne Schmerz
Schmeichelnder als Frühlingslüfte
Doch wie Lilienodem stark
Sanft wie junger Rosen Düste
Dingst du durch mein tiefstes Mark¹²⁷.

Как и всякое совершенное создание, это стихотворение объясняется великим опытом, уже накопленным его создателем; риторической репертуар сравнений приведен тут в самое тесное единство с лирической интонацией и ни разу не выпирает; сама же лирическая интонация скромна и музыкальна, она целомудренна и не громка; отчасти она очень близка интонации гётевской лирики, причем в одном случае не только достаточно ранней, но также и поздней, умудренной, — стих «Sah ich, rang und überwand» звучит словно прямое заимствование из поздней лирики Гёте! То

же — «*Britisches und Römerfeur*»! Гётевское же по духу и сочетание известной легкости, даже игры (но не игривости!), дающее ощутить так называемую эпоху (или пору) «рококо», и рефлексии, ставящей себе свои мыслительные задачи. Это ведь не простое любовное стихотворение, и обращено оно не к самой возлюбленной, но к рисунку ее головы с большими глазами, — то есть Фюсли в конечном счете обращается опять же к своему творчеству: она, эта голова, написана с любовью, она словно изнутри выступает на листе бумаги, нежно и неспешно, в знак особой приязни к влюбленному художнику, — тоже явление своего рода, но только без следа демоничности, изобилующей у Фюсли. Итак, стихотворение обращено к рисунку, и оно рассуждает о живописи красками и о рисунке одноцветном, карандашном, о самом себе: однотонный рисунок обязан, вместе с проникновенностью искреннего чувства, брать тут верх над выразительностью цвета, — побеждает лаконизм целокупного мироощущения, которому не нужно ничего лишнего, которое и так богато. Лирическая тема выявлена лаконично и сдержанно, и в ней отражается то новое *качество* чувства, какое так трудно уловить в понятиях. Что Фюсли приводит первое восьмистишие своего стихотворения в одном из писем 1821(!) года — тоже более чем красноречивый факт¹²⁸.

Вокруг такого прелестного стихотворения и выстраивается все остальное, что писал Фюсли в стихах и что мало напоминает этот его сердцевидный шедевр. Все остальное у Фюсли — в известном смысле клопштокианское, однако насколько невозможно было для Клопштока прямое лирическое излияние чувства, настолько немыслима была бы для него и такая иступленная степень «клопштокианства», такая же степень накала, до какого разжигает Фюсли те же, что у Клопштока, античные или по их образцу сконструированные строфы. Потому что никаких других стихотворений Фюсли не пишет — или же их не сохранилось. Не менее 29 раз Фюсли прибегает к алкеевой строфе — и ни разу к сапфической; одно стихотворение написано гекзаметром, одно — элегическим дистихом; в некоторых использованы строфические образования Клопштока. Таким образом, метрический репертуар Фюсли довольно ограничен, и он остается в пределах предложенных Клопштоком образцов, однако его стоит рассматривать как результат отбора и самоограничения, при явном предпочтении, отдаваемом алкеевой строфе.

Фюсли-поэт начинает, почти странным образом, как фанатичный приверженец Клопштока: он сочиняет и публикует «Оду к Мете» (1760), то есть первой и уже почившей супруге Клопштока, причем, как сказано в позднейших публикациях, «от лица Клопштока». Естественно, что все и принимали эту оду за сочинение самого Клопштока. Иначе говоря, в расpalенном воображении собеседников все связанное с поэтом казалось чем-то священным и

когда Фюсли посетил Клопштока в Кведнингбурге в 1764 году, то этот визит, по словам К.С.Гутке, был «своего рода светским паломничеством»¹²⁹. Благодаря посредничеству риторических приемов перевоплощение в поэта Клопштока безболезненно удалось Фюсли, и он переносится в своем стихотворении на небеса, полнящиеся голосами и явлениями: не только серафим и царь Соломон тут говорят, но слышен и сам незримый Бог Отец. Патетика оды серьезна и искренна: «Я зрел, что видят лишь боги» (ст. 45); «Трижды прошел сквозь мое чело, трижды узнал я глас Иеговы» (ст. 128); «У врат небесных я стоял и уже желал отойти к Тебе, мой Бог, Мессия мой, чтобы петь Того, стоя лицом к лицу, Кто тут незримо звучал на струнах арф» (ст. 1–4). Расслышима, наконец, в оде и особая надежда и гордость жителя земли, — именно потому, что земное неотделимо от поэта, а его возлюбленная — «во всем лишь тварное существо». Мета будет принадлежать поэту даже и в Божьем Элизиуме (ст. 133–136).

Следующие несколько од Фюсли — вновь на клопштоковские темы; Фюсли по-своему переписывает клопштоковские оды на древнегерманские патриотические сюжеты, их персонажи — Арминий (Герман), Туснельда, Германик. И если Г.Кайзер назвал «резко пронзительным» тон клопштоковских оригинальных од¹³⁰, то Фюсли попросту неудержим в выражении кровожадного эротизма; в оде «Герман и Туснельда» даже сам герой смущен пронзающим его насквозь взглядом объятой похотью Туснельды.

Точно так же в метрике и строфике этих ранних од Фюсли во всем следует Клопштоку. С одним отличием! — Фюсли слышит немецкий стих в этой античной по происхождению метрике решительно иначе, чем Клопшток. Притом столь своеобразно, что ему не находится видимого аналога в немецкой поэзии: он совершенно отвлекается от количества слога в немецком языке (долгот и краткостей несколько иной природы, чем в древних языках), а древние языки несколько подталкивают его к тому, чтобы пренебрегать и немецким ударением. Он склонен к тому, чтобы скандировать свои стихи в совершенно условной манере и, как надо думать, с особо музыкальной приподнятостью. В отличие от клопштоковских, стихи Фюсли почти нельзя правильно читать без знания метрической схемы и без строгого абстрактного ее применения, причем все тут остается совершенно неизменным вплоть до самых последних лет его стихотворчества. Например, у Фюсли встречаем текст, который необходимо читать так:

Únverlétzet bring síe, dass ích selbst ihnen

Úm ihre Schläfe dén Kranz spréite, jetzt wénn sie...

(«Туснельда», 1760, ст. 17–18), —

дословно: «Доставь их (юношей. — *А.М.*) не ранеными, чтобы я сама надела на чело их венец, — теперь, когда они / простерлись у кровавого алтаря Водана».

Можно было бы думать, что стихи Фюсли — это еще доклопштоковская стадия освоения античной метрики, стадия, терпящая насилие над языком и предполагающая смелость и большое своеволие со стороны поэта. Однако вернее допустить, что Фюсли рисовалась возможность совсем иной организации стиха во встрече немецкого языка с чуждыми ему метрическими условиями, — организация, заявленная, но так и не получившая у него дальнейшего развития и досконального оформления. При этом как смелость замысла, так и невозможность его развить одинаково предопределяются известной долей версификаторского дилетантизма Фюсли, однако дело тут обстоит точно так, как и с живописью Фюсли, которой для самооправдания требовался некоторый фермент любительства и преизбыток дерзновения. В стихах этому отвечает посвоему великолепное воспроизведение античного (латинского) синтаксиса — задача, которую Клопшток в таком виде никогда перед собой и не ставил. Фюсли же как бы насквозь проникнут языком подлинника, звучащим за немецким стихом:

O wären jene, Welche Jahrtausende,
Natur, dir nachschuf, jener Britannias,
Teutonas später Sprössling, dieser
Treu dir gefolget und unverleitbar... —

«О если бы те, кого природа тысячелетиями творила по образцу твоему, верно и несбивчиво последовали тебе: один — Британии, другой — поздний побег Тевтонии, — то их орлиный полет поднял бы их выше изысканного лебедя Мантуи, то есть Вергилия».

Эти стихи, написанные после 1806 года (ода «Гомер»), очень красивы и гармоничны, — но увы! едва ли можно понять их, не прочитав много раз подряд. Фюсли охотно включает в свои фразы, вновь по классическому образцу, еще и парентезы, — в них одический восторг словно перемножается сам на себя:

Dann überflög ihr Adlerflug Mantuas
Erwählten Schwan; dann schwüngen (es schwindelt zwar
Der Möglichkeit, es mitzudenken!)

Schwüngen sie sich über deine Höhe... —

«То их орлиный полет поднял бы их выше изысканного лебедя Мантуи; и тогда вознеслись бы (правда, голова кружится от самой возможности сомыслить подобное!) — вознеслись бы над твоей (гомеровской. — *А.М.*) высотой <подобно тому как вечно парит Иерусалим над Илионом и над чадами Афродиты и Фетиды — сын Марии и Адам Божий, во веки веков возвышенные>»¹³¹.

Это по-своему прекрасное и — головоломное стихотворение. Оно намечает неиспользованные возможности воспроизведения античной поэтической речи — однако после конца риторической эпохи начала XIX века почти никто уже не решался на подобные эксперименты, несмотря на отчаянные и безнадежные усилия Августа фон Платена в романтическую эпоху.

В самом начале XIX века Фюсли переиначивает, приспособляя ее в похвалу Клопштоку, оду Горация (4, 7), сохраняя метр и количество строк. Вообще, стихотворения Фюсли проникнуты прежде всего темами литературы и искусства — темами его собственного творчества. Среди написанных еще до осевого 1779 года — две оды к искусству, первая их трех од к Лафатеру (ок. 1802–1803), ода «Художники Швейцарии» относятся сюда; герои эстетического культа Фюсли — Гомер, Клопшток и Бодмер — вновь припоминаются в них, а увлечение эпосом о Нибелунгах приводит к созданию двух од, из которых одна вложена в уста Кремхильды, оплакивающей Зифрита (Зигфрида), а другая прямо обращается к неизвестному сочинителю этой эпической поэмы:

Schöpfer unsterblicher Namen, obgleich selbst namelos, Grab sei
Erd' oder Ozean dir,
Erd' und Ozean halten dich nicht, dein gewaltiger Geist fuhr
Auf zu der Halle des Lichts,
Deren goldene Pforte des tuschischen Dantes gedreiter
Schlüssel eröffnet und schießt. —

«Славных творец имен без имени, чьею могилой —
Океан или земля,
Но не удержат тебя океан и земля, ибо дух твой
В светлый чертог воспарил,
Где золотые врата тройной Дантов ключ отпирает —
И запирает опять...»¹³²

Тут поминаются и другие великие эпические поэты — Вергилий, Мильтон, затем и «певец Ноя» Бодмер, «изъяснивший нам Мильтона, но сам пока не изъясненный», — ему обязаны мы тем, что «из могилы вновь восстал Ахиллес лучшего свойства — Зифрит», — «в ночи Нибелунгов реют искорки гомеровских дýхов».

И ода Бодмеру (восемь строк), написанная в Риме в 1774 году, переписывается в Лондоне, как достойная повторения (1811): у всякого потока, сбегающего с Геликона, развеваются лавры Бодмера, «однако жизнь твоя — еще светлее твоих песен, и сердце громче откликается на твои деяния, нежели на самое возвышенное из твоих песнопений»¹³³, в варианте 1811 года: «на самое распевчатое из твоих песнопений» («Als dem gesungensten deiner Lieder») — величаво-прекрасное выражение.

Ода «Клопштоку» вновь ставит в ряд с Гомером Бодмера и Мильтона. Из художников Фюсли упоминает Микеланджело и Рафаэля, Рубенса и Корреджо — однако сторонник мужественного искусства Микеланджело, искусства «спокойного величия и грации» («*stille Majestät und Anmut*»), искусства, «распахнувшего врата небес», ценитель Рафаэля¹³⁴, Фюсли уже искусство Рубенса и Корреджо рассматривает как упадок: первый из них «поклоняется плоти», второй своей светотенью отнял у искусства мужественность, принес в жертву эффекту «истину, идеи и выражение», и тем более достойно осуждения современное подражательное искусство, равно как формальная его теория, подменившая высокие материи эстетическими распрями о природе и стиле¹³⁵.

Пространная ода, обращенная к родной стране Фюсли и написанная в Лондоне в 1768 году, еще полна юношеских патриотических переживаний, тех, какие заставили Фюсли смело поднять дело Гребеля, — в духе этой борьбы с порочностью падшего века поэт предается критике культуры, ее поверхностности, галломанства, религиозного и художественного лицемерия; воспеты, напротив, героические добродетели прошлого. «Гельвеция пала!» — с этого начинается ода, и вполне в духе бодмеровской энергийной эстетики — то, что весь текст приписан «громовому голосу», звучавшему во сне, — то был «божественный облик Свободы», какой видел Фюсли «вместе с Лафатером и Гессом». И в этой оде Фюсли нашел случай упомянуть Бодмера, который, естественно, знаменует среди порочного Цюриха доброжелательное начало. «*Du heuchelst Bodmer*», — бросает Фюсли своей стране, то есть ты, родина, только лицемерно чтишь Бодмера или же, шире, ты лицемеришь, выставляя напоказ свою приверженность Бодмеру.

Наиболее впечатляющее исповедание верности Бодмеру заключает в себе написанная также в Лондоне, в июле 1764 года, ода «К господину Бодмеру». Эта же ода заключает в себе и выразительное — как бы многоярусное — запечатление энергийной эстетики. Поэтому ее следует рассмотреть несколько подробнее и особо. В то же время эта ода Фюсли входит в ряд подобных же отражений личности и творчества Бодмера в созданиях разных поэтов второй половины XVIII века, — сами эти рефлексy столь замечательны, что они, можно сказать, венчают собой славу этого единственного в своем роде поэта — энергичного зачинателя новой мировой поэтической культуры — и завершают здание его *школы*, распространившейся на весь немецкоязычный мир и впоследствии своими отголосками ушедшей в глубь всей европейской культуры и в ее многоречии под конец бесследно затерявшейся.

Деяния Бодмера увлекали Фюсли сильнее его стихов, и у нас есть возможность убедиться в том, что Бодмер в восприятии хорошо знавших его современников предстает как *высокоорганизованное смысловое бытие* — такое, в котором все *значимое* отчетливо выделено и структурировано. Причем структура такая охватывает все — и творчество, и самый внешний облик скорее культурного деятеля, чем просто поэта. В том, насколько остро — как элемент такого смыслового бытия — ощущал и передавал Фюсли лицо Бодмера, у нас уже был случай удостовериться. Вот это выставленное наружу, физиогномически запечатленное смысловое бытие, отмеченное высокой степенью своей организации, — это своего рода личное достижение Бодмера, а в той мере, в какой это лично от него все-таки не зависело, — его *роль*, отведенная и порученная ему самой культурной историей (чтобы не сказать — дар небес). Сама энэргийная эстетика Бодмера воплощена в таком его смысловом бытии. Но, сверх всего прочего, все это бытие и стоит под знаком самого греческого слова «энэргейя» с его семантической структурой.

Выдающееся значение Бодмера, какое ощущалось его современниками и осознавалось последующими поколениями, — вопреки постоянным неудачам Бодмера-поэта — оно определяется «объективностью», то есть мерой доступности для осознания того смыслового бытия, какое он в себе воплощал, для осознания и физиогномически-практического, куда тоже входит и где улавливается и все эстетическое, и для осознания собственно теоретического. Очень характерно невольное свидетельство немецкого поэта, который родился и умер слишком рано, чтобы входить в число последователей или учеников Бодмера. Вот какую подпись к портрету Бодмера сочиняет в 1750 году Фридрих фон Хагедорн (1708–1754), поэт, который в спорах швейцарцев с Готшедом, естественно, занимал сторону первых, сам же воздерживался от каких-либо критических выпадов. Хагедорн писал так:

In dieser Bildung herrscht der schöpferische Geist,
Der neuen Witz und Muth im Noah uns beweist.
Sein Auge lebt und denkt, und weissagt Meisterstücke.
Wie reizt michs, dass ich hier auch einen Freund erblicke,
Der mich so lange liebt, und daher fast vergisst,
Dass meine Dichterey dem Reim noch dienstbar ist! —

«В этом формообразовании (лице. — *А. М.*) царит творческий дух, доказывающий нам новую остроту ума и мужество в “Ное”. Его глаз живет и мыслит, предсказывая шедевры. Как приятно мне видеть здесь также и друга, который так давно любит меня, а потому почти уже забывает, что моя поэзия еще служит рифме».

Было бы неправильно видеть в такой эпиграмме лишь условные комплименты, будь она даже совершенно конвенциональна, выбираемые мотивы все-таки получают содержательную определенность. Замечание о рифмованной поэзии даже подчеркивает существенное расхождение между Хагедорном и швейцарцами: последние начинали, — часто используя самые наивные доводы, — выступать против рифм, интуитивно следуя при этом глубинной и еще плохо осознававшей себя тенденции европейской культуры. Обращает на себя внимание то, что слово «Bildung» (концепт, которому еще предстояла столь богатая судьба в немецкой культуре) подразумевает здесь черты лица, но сверх того и цельность облика, как бы органического склада, и что, согласно эпиграмматисту, главное в таком бодмеровском складе-облике — это глаза, взгляд, это думающий, живой взор. А в поле зрения этого облика-склада возникают некоторые образы — они величественны, что и значит «предрекать шедевры», мы же знаем, что если Бодмер и не создал поэтических шедевров, то он действительно предсказал таковые, — начиная с «Мессии» Клопштока, он предсказывал таковые по мере того, как в поэзии признавалась действенность поэтической фантазии, понимаемой по-новому и глубоко, с подчеркиванием и ее вольности, внутренней свободы, и его бытийной отнесенности.

Пусть и в наикратчайшем виде, Хагедорн, поэт вполне самостоятельный и от Бодмера независимый, схватывает — физиогномически схватывает — самую последнюю суть швейцарской эстетики творчества, и Бодмер у него выступает как прорицатель существенно нового и еще небывалого.

Разумеется, Фюсли в отношении к Бодмеру находился совсем в ином положении, коль скоро он разрабатывал уже осознанные им начала энэргийной эстетики. Его ода «К господину Бодмеру»¹³⁶ 1764 года — это продукт неистово-экзальтированного поклонения Бодмеру; она же, с изобретательно найденными эпиграфами из Горация и Катулла, содержит в себе всю программу будущего двойного портрета, изображающего художника в возвышенной беседе с Бодмером: по Катуллу, тот, кто созерцает тебя (читай Бодмера), сидя пред тобою, сравним с богом и даже еще превосходит бога!

Вот, в главных чертах, композиция оды, какой возможно представить ее себе:

- | | |
|----------------|--|
| 1. Ст. 1—24 | Призывание Мнемозины от имени поэта и от имени Музы. |
| 2. Ст. 33—56 | Явление Бодмера. |
| Ст. 33—36 | Выспрашивание Бодмера: что он видит? Ангела-хранителя Гельвеции? |
| Ст. 37 и след. | Или музу Сиона? Или же Сципиона, Катона, Брута? Оссиана? |
| 3. Ст. 57—64 | Видение Бодмера, как если бы он умирал, |

4. Ст. 65—68 однако он жив и улыбается.
5. Ст. 69—128 Изъяснение улыбки: то, что не сочетается с нею — необучаемые юноши (ст. 77—80), поэтическая чернь Германии (ст. 81—88), — и то, что сочетается: образы друзей («чада высшей дружбы») — Клопштока (ст. 101—104), Целльвегера (ст. 105—108), Брейтингера (ст. 113—118).
6. Ст. 129—132 Певец откладывает свою «арфу, утомленную неистовой рукою».

Ода эта полна видений и видений внутри видений. Конечно, это и самая основа возвышенной оды с самых ее начал, то, что можно назвать элементарной техникой одического восторга. У Фюсли все это лишь специфически усложняется и упорядочивается: вдохновительница поэтов, Муза, еще обязана обращаться к «дщери сладостной меланхолии», Мнемозине (по мифологии тоже одной из муз), чтобы та низвела с небес видение и явила его прямо в Лондоне, невзирая на тысячеустый шум биржи. Муза является — исчезает все разделяющие их: небеса, земли и океаны, — и в одинокой комнате одописца, «светлой лишь благодаря открытому, проникновенному взору (*“Vom offenen, seelenvollen Auge”*)», что пронзает мрак своим сверканием», пред ним предстает Бодмер, и, как на позднейшем двойном портрете, он взирает на что-то свое, и тут уместно задуматься над тем, на что именно; и этим видениям, о каких вместе с поэтом можно лишь догадываться, присуща своя бытийная реальность; и вот начинает чудиться, что Оссиан, чья погребальная песнь раздается, явился, чтобы взять с собою Бодмера. «Панический ужас леденит кровь — холодный пот выжимает с чела», и уже выпадает арфа из обессилевших рук певца, но, к счастью, это видение ложно и, быть может, сотворено «врагом гармоний», ибо — «отец улыбается». А это — та самая улыбка, которая «шутливо слетает» с красноречивых уст Бодмера-учителя, западая в самую душу юношей, подобно медоносным потокам Платоновых речей, когда наставляет он истине. Эта улыбка зато безусловно не относится к тем юношам, которым, словно «жабам школьной трясины», не помогла бы и сама Минерва; не относится она и к слепому поэтическому сброду, который вместо лавров хватается за тополя, а вместо пальм — за тюльпаны, ибо таковой пробуждает сострадание, смешанное с негодованием. Зато вызывается она высшей дружбой, и тут перед воображением певца проходят Клопшток и Целльвегер и, главное, Брейтингер, который, единственный из всех, и назван прямо по имени: видение Бодмера в обществе Брейтингера — снова особое, и тут приходится вновь испрашивать благоволение Музы, и поэта охватывает «трепет ликующего предчувствия» и опасений, ибо даже и «взору Музы, ослабленному лучом из глаз твоего собрата, не снести полный блеск

твой», а потому певец должен умолять Бодмера пощадить его и не переноситься — «таким потоком божественных взоров» — в «тающее навстречу ему» сердце ученика. Риторический прием невыразимости: последнее видение превосходит силы человеческие, и Музе остается лишь положить арфу к стопам двух бессмертных!

Происходит словно удивительное сжатие историко-культурного времени, и создающий классические образцы поэт, которому уместно воздавать божеские почести, обнаруживается не вдали, не в античных временах, а в самом настоящем, и этот новый поэт, — вполне причастный к божественному свету и сиянию, — превозносится, однако не как автор образцовых текстов, но как держатель видений, которые именно потому и исходят от него и вовлекают его в себя. Тогда «видения» — уже не только само собой разумеющийся элемент одической композиции, но они оправданны и по существу, содержательно, и ода поэта — о видениях как части, элементе самой действительности, и той поэзии, которая способна схватывать и передавать их и познавать, — постигая, так сказать, центральную роль их в бытии, поэтически опосредуемом бытийном смысле.

Хотя анализ оды и ограничен крупными блоками ее композиции и не вдается в детали, которые показали бы, сколь густая сеть образов, символов обслуживает всю эту цепочку видений, сказанного, возможно, вполне достаточно для того, чтобы увидеть поэтически-мыслительное своеобразие Фюсли. Он — «темный» поэт из школы Бодмера — Клопштока, поэт весьма самостоятельный, шифрующий свои поэтические высказывания в нарочито кратких, сжатых образах, не останавливающийся поэтому ни перед какой требующей анализа неясностью, а с другой стороны, в условиях формальной и содержательной стесненности, в панцире античных строф и метров, и именно только так, дающий волю неистово-«дикому», бешеному и иступленному поэтическому темпераменту. Поэзии Фюсли присущи совершенно особые, никем более не представленные свойства, и ее судорожная взвинченность в обручах «формы» предопределяет ее приспособленность для самого крайнего и впечатляющего выражения энэргийной эстетики швейцарцев. При этом живописец Фюсли прекрасно согласуется с поэтом Фюсли, в основе творчества которого — безраздельно господствующий принцип энэргийного живописания.

Если, однако, Фюсли оставался непрочитанным вовремя поэтом, у которого личное и поэтическое воздействие Бодмера сказалось наиболее прямо и полно, то одновременно широкое влияние Бодмера распространилось по всей Германии. Конечно, его влияние всегда складывалось с клопштоковским, ибо Клопшток вездесущ в культурном сознании тогдашней Германии. Это совокупное влияние отражалось и в таком выдающемся литературном начинании,

как журнал «Немецкий музей», выходивший в в 1776–1788 годах (с продолжением — 1789–1791), то есть в самые последние годы жизни Бодмера. Этот журнал, общенемецкий по своему значению, литературного и публицистического содержания, несколько эклектичный по составу, редактировал Х.К. Бойе, участник «Гёттингенской роши». Здесь в 1780 году свой гексаметрический гимн Бодмеру («An Bodmer») опубликовал швабский поэт Готхольд Фридрих Штейдлин (1758–1796), тесно связанный со швейцарской школой, — позднее Штейдлин издал в Штутгарте (1794) письма знаменитых немцев Бодмеру («Briefe berühmter und elder Deutschen an Bodmer»), ранее (1780) — книгу об А. фон Галлере, в 1783 году — сборник «Аполлинарии» Бодмера. Гимн Штейдлина — проявления настоящего, глубоко искреннего культа Бодмера, для чего, следовательно, существовали самые серьезные основания; при всей риторической условности оды и ее композиции в ней осталось место и для выражения того, что можно назвать деловым и дельным положением вещей, для образа реального историко-литературного движения. Краткий план стихотворения даст нам возможность составить ясное представление, о чем идет в нем речь:

1. Ст. 1–17 Вступление. Бодмер; его явление в сопровождении Музы (которая «вдохнула, бессмертный, тебе вечную “Ноахиду”») — она восторгает Бодмера на небеса.
2. Ст. 18–54 Бодмер — друг Меонида (Гомера). Гомер часто являлся ему; облик Гомера (ст. 22–27); Бодмер вслушивается в его пение; впечатление, произведенное на Бодмера. Итог: Бодмер переводит Гомера.
3. Ст. 55–106 Культурное значение Бодмера для Швейцарии. Бодмер как просветитель (он «повелел ночи исчезнуть»); Швейцария пробудилась и ныне водит хороводы с музами; однако Бодмер не перестает трудиться и подобно бесстрашному рудокопу, исследующему чрево земли, проникает в глубины языка, к первоисточнику. Призыв к Германии славить Бодмера; перечисляются его заслуги — он издал сокровища седой старины, опубликовал песни миннезингеров, он сияет «в кругу Меонидов, Маронов, Ариосто, Клопштоков», являет «изумленному взору богиню Красоты», он — воспитатель гениев, в том числе Клопштока и Виланда.
4. Ст. 107–155 Топос невыразимости — невозможно воспеть все деяния Бодмера; слава Бодмера крепостью и долговечностью подобна пирамидам; если бы автор оды и решился воспеть все деяния Бодмера, то его песнь разносилась бы от одного Солнца до другого; однако автор еще воспет Бодмера после его смерти и для этого призывает богиню Вдохновения, явление ее, — от этой будущей песни падут все недруги Бодмера.

5. Ст. 156–163 Призывание кроткой смерти Бодмеру («Взгляни, о старец! с улыбкой в лицо Смерти, как Солнце смотрит на бурю, омрачившую его черты!»).
6. Ст. 164–170 Будущая оценка Бодмера: лишь после его смерти Германия («ненежная мать») и все потомство сумеют отдать должное Бодмеру.

Нетрудно видеть, что и в этом гимне не раз в качестве кульминационных моментов возникают явления, пусть и лишенные той разверзающей силы, на какую всегда претендуют видения Фюсли. Главное среди таких видений — это явление Гомера — Бодмеру, а стало быть, и вызываемое фантазией поэта явление являющегося Бодмеру Гомера — самому же сочинителю гимна. Гомер — «государь греческих бардов», значит, он именуется уже на языке современной клопштоковской традиции, и поэту представляется, как явление поющего, сопровождающего свое пение игрою на арфе, Гомера вызывает «изумление» и «восхищение» швейцарского поэта: так — тут следует осторожный перевод всей этой образной сферы на язык современной чувствительности — «любящий юноша внимает сладкому пению возлюбленной за клавиром — так и ты впитывал в себя звучания божественной арфы» (ст. 67–69). И это сравнение и многое другое в гимне выносит образный строй его за рамки только традиционно-возвышенного с устоявшимся репертуаром мотивов, и вся ее риторика обращена на цель осмысления новозавоеванных содержаний — и мироощущения, и по-новому понятой гомеровской поэзии. Так, переводя Гомера, Бодмер «облекает всякую мысль в прекрасное одеяние простоты, презирающей пышность», она несет на себе «печать греков» и в свой черед вызывает удивление поэта-провидца. Если бы Гомер был рожден Германией, матерью Клопштока и Бодмера, то он пел бы точно так, как Бодмер. Говоря же о Смерти, поэт воображает ее себе ангелом, неземным юношей, а не «страшным подобием», то есть он учел уже состоявшуюся между Лессингом и Гердером дискуссию относительно представлений греков о Смерти. И в этом случае — как и в мысли о «простоте» гомеровского пения — в тексте гимна отразилось движение к новому классицизму, движение, которое полновесно сказалось именно в творчестве швабских поэтов и как такая тенденция преломилось и в творчестве Ф. фон Шиллера, и в творчестве Ф. Гёльдерлина.

В то время как швабская поэзия приняла более однозначное направление в сторону обновленного классицизма — все приобретения сентиментального чувствования должны были войти в него как неперемнная составная часть, как сама его душа, — в творчестве графа Ф. Л. фон Штольберга, одного из соучастников «Гёттингенской рощи», постоянно сохранялась характерная двойственность. Это приверженность к античным метрам и в то же время тяготение

к самой безыскусной лирике, разумеется, рифмованной, с самыми распространенными, популярными и народными размерами и строфами, — образец последнего дает хотя бы незабываемая благодаря Ф. Шуберту «Песнь на водах» («Lied auf dem Wasser zu singen», 1782, — Шуберт, Deutsch No. 774, 1823). Обе эти линии у Штольберга вовсе не сообщаются между собой. Вследствие этого — на одной стороне — можно писать о Гомере нечто ребячливое («Auf Homers Bild», 1776):

Du guter, alter, blinder Mann,
Wie ist mein Herz dir zugethan!
Nimm dieses Herzens heissen Dank
Für deinen göttlichen Gesang! —

«Добрый, старый, слепой человек, как привязано к тебе мое сердце! Прими теплую благодарность этого сердца за твои божественные песнопения!»¹³⁷.

И в сущности, одновременно (1775) Штольберг сочиняет античную оду «Гомер» и посвящает ее «Отцу Бодмеру»¹³⁸. Тут уже нет и следа деланной незамысловатости — остается лишь деланная усложненность хода мысли, и скорее поэт не ошибается в том, как надо ему было поступить в этом втором случае. Его замысел тонок; мы уже наблюдали его как увлеченного почитателя Клопштока, так же чтит он и Бодмера, и он проявляет художественный такт, посвящая все сказанное об «отце поэтов» Гомере «отцу» современных поэтов. А говоря о Гомере, Штольберг вспоминает и «матерь Природу», и «священную Природу, которая рано возлюбила тебя», — то есть Гомера и, опосредованно, Бодмера, — и улыбающуюся Природу, которая кормила тебя своей грудью, — «тебя» вновь значит и Гомера и, косвенно, Бодмера, — и даровала твоей душе «простоту голубицы и силу орла», а также и «пламенный взор чувства», то есть Empfindung, и «слезы», сопутствующие всякому чувству» (Gefühl): речь сплошь идет о поэте и *природе* в ее изначальности, ибо «природой» предопределяется теперь решительно все, и от природы же истекает язык чувства — сентиментального чувствования.

Если стихотворения двух групп у Ф.Л.фон Штольберга как-то и сообщаются между собой, то только на уровне таких конечных содержательных убеждений: эпические поэмы Гомера рождены Природой — это для своего времени достаточно ново и свежо, и вот в стихотворении «К морю» («An das Meer», 1777¹³⁹) — та же строфика, тот же размер, что и в стихотворении «К образу Гомера»! — сказано даже и так: «“Илиада” и “Одиссея” вышли в звуках пения из моря», но это случилось, когда обуреваемого «гигантскими деяниями золотого века» слепого певца внезапно охватывает на берегу моря вдохновение, — тогда-то обе поэмы *так просто* и выступают из моря. Сам сочинитель стихотворения искренне

переполнялся нетронутыми, новыми гомеровскими впечатлениями — они ведь принадлежат ему и лично, и его времени. Все это, заметим, продолжает сопрягаться с бодмеровской энэргийной эстетикой внутреннего видения: речь идет о таком видении, когда все внешнее исчезает, а благодаря этому — и только благодаря этому — все внешнее вдруг возвращается назад, но уже в сверхъясной своей преображенности:

Hätt' er gesehn, wär' um ihn her
Verschwunden Himmel, Erd' und Meer;
Sie sangen vor des Blinden Blick
Den Himmel, Erd' und Meer zurück. —

«И если бы он видел, то вокруг него исчезли бы небеса, земля и море; они своим пением вернули взору слепца небеса, землю и море».

Это чудесный изгиб мысли. А вместе с тем сам *образ* мысли лишен хотя бы самой минимальной напряженности, настолько он — кажется поэту — самоочевиден, а тогда становится ясно, что именно у такого поэта бодмеровская эстетика лишена какой бы то ни было перспективы: она сошла на нет, ибо доведена до почти игровой простоты. Однако и это *тоже* — одно из продолжений бодмеровской эстетики образа — продолжение, в отличие от Фюсли, размягченно-вяловатое.

На смерть Бодмера Ф.Л.фон Штольберг написал в 1783 году проникновенную элегию — в ней Бодмер присутствует рядом, незримо, едва уловимо: быть может, «пламенная песнь позволит удержать его вблизи», — смерть Бодмера давно всеми ожидалась, и она вызывает не печаль, но радость — «ибо ты отошел кротко», — и поэт чает дожидаться той райской поры, когда соберутся «священные песнопевцы всех времен и народов» и, скажем, Бодмер «вместе со мною» будет внимать песне «кельта Оссиана»¹⁴⁰.

Одно из дальнейших продолжений, в каких модифицируется и затем, как конкретная конструкция смысла, теряется энэргийная эстетика Бодмера, — это творчество Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), трагически завершившееся в 1805–1806 годах. Однако творчество Ф.Гёльдерлина с его пиндаровским взлетом, уводящим слово в неизведанное и невыразимое, — это совсем не простое продолжение данного (как то было у Фюсли, который буквально оживляет новую энэргийную эстетику, становясь ее воплощением, но ничего принципиально нового с собой не приносит), а это, наряду с творчеством Бетховена, Гёте и Гегеля, один из великих тупиков немецкой культуры — один из тех, в которых обнажается теоретически названная Гегелем проблема *конца* — конца искусства, которому невозможно пребывать в своем прежнем состоянии и которое не считает для себя мыслимым обходить реальные трудности

творчества: поэтому и линия энэргийной эстетики, в какой мере она вошла в поэзию Гёльдерлина, обрывается у него на некоей головокругоужительной высоте. Вместе с тем у Гёльдерлина преобразается весь язык и стиль возвышенного, каким знало его XVIII столетие, и язык и стиль высоких поэтических жанров, таких, как ода или гимн, — тут перенимается все наследие Клопштока, его од, его поэтического языка, вместе с неотделимой от него отвлеченностью, в какой скрадывается, но не пропадает бесследно сам принцип живописной наглядности; однако у Гёльдерлина достигается полнейшее слияние *мысли* с греко-немецкой формой стиха и соответственно тому невиданная еще внутренняя творческая свобода. У Гёльдерлина и все клопштоковское выходит на какой-то невиданный прежде простор. Согласно замечательному высказыванию Макса Коммереля (в письме А.Хейлеру, 1929), «и в самых прекрасных одах Клопштока *kat' Alkaion* слова все еще (не насильственно, но порой с изящной легкостью) вставляются в определенную рамку ритма; у Гёльдерлина же чувствуешь, что сам ритм начинает втискивать слова. В начале был ритм — от унаследованной схемы не остается ничего, хотя фактически она и наличествует».

Поэзия Гёльдерлина и явилась настоящим завершением-исполнением целой бодмеровско-клопштоковской традиции, нежданной ее вершиной, суть которой в свое время так и осталась не постигнутой никем (коль скоро подлинное значение и поэтическое чувство Гёльдерлина стало проясняться лишь к концу XIX столетия). Так многообразные усилия швейцарского поэта Й.Я.Бодмера, который, по слову Гёте, вовсе и не был поэтом, увенчались достижением всемирно-исторической значимости, — могучий и здоровый ствол этого сильно разветвившегося дерева принес под конец свои последние и самые лучшие плоды.

Примечания

¹ *Füssli J. H.* Der Dichter der Schwisterrache // *Füssli J. H.* Sämtliche Gedichte / Hrsg. M. Bircher und K. S. Guthke. Zürich, 1973. S. 97.

² *Goethe J. W.* Zum brüderlichen Andenken Wielands // *Goethes Sämtliche Werke.* Jubiläums Ausgabe in 40 Bde. Stuttgart; Berlin, S. a. Bd. 37. S. 13.

³ *Goethe J. W.* Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Frankfurt a. M., 1986. S. 289.

⁴ Critische Dichtkunst. Worinnen die Poetische Malerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodmer. 2 Bde. Zürich, 1740.

⁵ Полное название сочинения таково: «Kritische Abhandlung von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den

Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch Johann Jacob Bodmer besorgt und zum Drucke befördert». Zürich, 1740.

⁶ Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen in einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlorenen Paradiese. Zürich, 1740; Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitingen. Zürich; Leipzig, 1741.

⁷ Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart / Hrsg. von V. Žmegac. Bd I/1 (1700–1848). Königstein, 1984. S. 59–60.

⁸ Полностью: «Die Discourse Der Mahlern. Erster Theil 1721. — Zweyter Theil 1722. — Dritter Theil 1722. — Die Mahler. Oder Discourse von den Sitten Der Menschen. Der vierdte und letzte Theil». 1723.

⁹ Der Mahler Der Sitten. Von neuen übersehen und stark vermehret. 2 Bde. 1746.

¹⁰ Martin Opizens von Boberfeld Gedichte. Von J.J.B. und J.J.B. Besorget. Erster Theil. Zürich, 1745.

¹¹ Об этом см., например, в кн.: *Ermatinger E.* Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München, 1933. S. 362 f.

¹² Имеется в виду журнал «Bremer Beiträge».

¹³ Рецензия Лессинга на сочинение Бодмера была опубликована 29 мая 1755 г. в «Berliner Privilegirte Zeitung». См.: Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften / Hrsg. von K. Lachmann. 3. aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch F. Muncker. Berlin, 1886.

¹⁴ *Wehrli M.* Vorwort // Das geistige Zürich im 18. Jahrhundert: Texte und Dokumente von Gotthard Heidegger bis Heinrich Pestalozzi / Hrsg. von Max Wehrli. Basel, 1989. S. 10.

¹⁵ *Goethe J. W.* Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit. Frankfurt a. M., 1986. S. 298.

¹⁶ Полные названия этих Бодмеровых переводов: «Versuch einer deutschen Übersetzung von Samuel Butlers Hudibras» и «Alexander Popens Duncias mit Historischen Noten».

¹⁷ См.: *Bender W.* J.J. Bodmer und J.J. Breitingen. Stuttgart, 1973. S. 55–58.

¹⁸ См. об этом: *Bircher M., Straumann H.* Shakespeare und die deutsche Schweiz bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts: Eine bibliographische raisonnée. Bern; München, 1971. S. 8–9, 46–66.

¹⁹ Рукопись этой драмы Бодмера не сохранилась. Об «Антонии и Клеопатре» Бодмер упоминает в письме к либреттисту Йоанну Михаелю фон Лёэну от 12 января 1729 г. Бодмер предлагал Лёэну переработать «Антония и Клеопатру» в оперное либретто и приложил к письму небольшой фрагмент первого акта своей пьесы.

²⁰ Например, в одной из недавних историй немецкой литературы, в разделе, посвященном Лессингу: *Aage S. J., Bohnen K., Øhrgaard P.* Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd 6. Aufklärung,

Sturm und Drang, frühe Klassik (1740–1789). München, 1990. S. 264. См. также: Norton R.E. «Ein bitteres Gelächter»: Tragic and comic elements in Lessing's «Philotas» // Deutsche Vierteljahrsschrift, 66 Jg., 1992 (3). S. 450–465; Bohnen K. «Was ist ein Held ohne Menschenliebe!» (Philotas, 7. Auftritt). Zur literarischen Kriegsbewältigung in der deutschen Aufklärung // Lessing und die Toleranz / Hrsg. von P.Freimark, F.Kopitzsch, H.Slessarev. Detroit; München, 1986. S. 23–38; Kiedl V. Lessings «Philotas» // Weimarer Beiträge. 25, 1979. H. 11, S. 61 ff. и статью самого А.В.Михайлова: Michailow A. «Er hat sterben wollen»: Vorüberlegungen zu «Philotas» // Streitkultur: Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Tübingen, 1993. S. 373–378.

²¹ Bodmer J.J. Vorrede zu: «Polymet. Ein Trauerspiel». Zürich, 1760 // Lessing G.E. Philotas: Ein Trauerspiel. (Studienausgabe) / Hrsg. von W.Grosse. Stuttgart, 1979. S. 83. Там же в качестве приложения к драме Лессинга напечатан и бодмеровский «Полимет» (S. 63–79).

²² Трагедия «Пизанская темница» (Der Hungerthurm in Pisa: Ein Trauerspiel, 1769). Более подробно о «пародийных» драмах Бодмера и драматургии Бодмера в целом см.: Bender W. Op. cit. S. 63–79.

²³ Bodmer J.J. Von dem Character des Don Quixote und des Sanscho Pansa // Bodmer J.J., Breitinger J.J. Schriften zur Literatur / Hrsg. von V.Meid. Stuttgart, 1980. S. 269.

²⁴ Ibid S. 270–274.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid S. 277.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid S. 271.

²⁹ Ibid S. 270.

³⁰ Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlorenen Paradiese; der beygefüget ist Joseph Addisons Abhandlung von den Schönheiten in demselben Gedichte. Zürich, 1740. В переводе на русский язык это название звучит примерно так: «Критическое сочинение о чудесном в поэзии и его связи с правдоподобием. В защиту поэмы Дж. Мильтона “О потерянном Рае”. С приложением сочинения Джозефа Эддисона о красотах той же поэмы».

³¹ Bodmer J.J. Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie. Faks. dr. Nach der Ausg. von 1740. Mit einem Nachwort von W.Bender. Stuttgart, 1967.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Über das dreyfache Gedicht des Dante // Bodmer J.J., Breitinger J.J. Schriften zur Literatur. S. 290.

³⁶ Ibid. S. 286.

³⁷ Ibid.

³⁸ Вот как называлась эта публикация Бодмера и Брейтингера: «Chriemhildens Rache, und die Klage; zwey Helden Gedichte Aus dem schwaebischen Zeitpunkte. Samt Fragmenten aus dem Gedichte von den Nibelungen und aus dem Josaphat. Dazu kommt ein Glossarium».

³⁹ См.: *Bender W.* Op. cit. S. 39.

⁴⁰ *Wehrli M.* Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Stuttgart, 1980. S. 392. См. также: *Wehrli M.* Johann Jacob Bodmer und die Geschichte der Literatur. 1936 (Wege zur Dichtung, 27).

⁴¹ Ibid.

⁴² *Bodmer J.J.* Character der deutschen Gedichte // *Bodmer J.J., Breitingen J.J.* Schriften zur Literatur. S. 53.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid S. 59.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid S. 61.

⁴⁷ Ibid S. 61–62.

⁴⁸ Ibid S. 65.

⁴⁹ Ibid S. 78.

⁵⁰ Ibid S. 81.

⁵¹ Ibid S. 82.

⁵² Ibid.

⁵³ *Bodmer J.J.* Das Nibelungenlied // Das geistige Zürich in 18. Jahrhundert. Basel, 1989. S. 83–94.

⁵⁴ Ibid S. 84.

⁵⁵ Ibid S. 83.

⁵⁶ Ibid S. 88.

⁵⁷ Сначала в 1748 году, а затем полностью в 1758–1759 годах. См.: *Bender W.* Op. cit. S. 37–40.

⁵⁸ *Wehrli M.* Geschichte der deutschen Literatur.

⁵⁹ См. примечание 10.

⁶⁰ См.: *Bircher M., Straumann H.* Op. cit. S. 8–9, 46–66.

⁶¹ Ibid.

⁶² См. примечание 35.

⁶³ *Bleicher T.* Homer in der deutschen Literatur (1450–1740): Zur Rezeption der Antike und zur Poetologie der Neuzeit. Stuttgart, 1972. (Germanistische Abhandlungen, 39).

⁶⁴ *Breitingen J.J.* Critische Dichtkunst // *Bodmer J.J., Breitingen J.J.* Schriften zur Literatur.

⁶⁵ *Baechtold J.J.* Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. 1892. S. 170–195.

⁶⁶ *Breitinger J.J.* Critische Dichtkunst. Цит. по: *Bender W.* Op. cit. S. 92.

⁶⁷ В 9-й главе трактата «О возвышенном» автор цитирует «Книгу Бытия» (*Лонгин. О возвышенном. Л., 1966. С. 20*). См.: *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная словесность: (Противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязь литератур древнего мира. М., 1971. С.243–246.

⁶⁸ *Breitinger J.J.* Critische Dichtkunst (Der sechste Abschnitt. Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen) // *Bodmer J.J., Breitinger J.J.* Schriften zur Literatur. S. 135–160.

⁶⁹ «То, что рисуется», «то, что понимается» (*лат.*).

⁷⁰ См. о Смерти и Грехе у Фюсли в каталоге выставки: *Becker Ch.* Johann Heinrich Füssli: Das verlorene Paradies. Stuttgart, 1998. S. 28–32.

⁷¹ *Füssli J.H.* Lecture III. Цит. по: *Knowels J.* The life and writings of Henry Fuseli. Part II. London, 1831. P. 25.

⁷² *Newald R.* Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit. 1570–1750. 1967.

⁷³ См. предисловие и соответствующий комментарий в собрании сочинений Клопштока 1884 г.: *Klopstocks Werke / Hrsg. von R.Hamel.* Berlin; Stuttgart, o.J.

⁷⁴ *Newald R.* Op. cit.

⁷⁵ В письме от 16 июня 1771 года Вертер рассказывает о своей встрече с Лоттой: «Мы подошли к окну, в стороне гроыхало, и великолепный дождь пробегал порывами по земле, и самое освежительное благоухание поднималось к нам во всей полноте теплого воздуха. Она же стояла, опираясь на локоть, и взгляд ее пронизывал местность, она смотрела на небо и на меня, я видел, что глаза ее наполнились слезами, она положила свою руку на мою и сказала: “Клопшток!” Я погрузился в поток чувств, что излился на меня, как только она произнесла это слово. Я не мог вынести этого, склонился к ее руке и поцеловал ее, проливая блаженнейшие слезы. И вновь взглянул на ее глаза — Благородный!» (Пер. А.В. Михайлова // *Goethe J.W.* Die Leiden des jungen Werthers. Frankfurt a. M., 1982. S. 37.)

⁷⁶ См. об этом статью А.В. Михайлова: Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком // *Михайлов А.В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 249–290.

⁷⁷ *Klopstocks Oden und Elegien.* Neudruck: (Mit einem Nachwort und Anmerkungen / Hrsg. von J.U.Fechter.) Stuttgart, 1974.

⁷⁸ *Hirzel J.K.* Brief über das Jugendfest auf dem Züricher See an Ewald von Kleist // Der Anbruch des Gefühlsinns den fünfziger Jahren / Hrsg. von F.Brüggemann. (Deutsche Literatur. Reihe Aufklärung). Leipzig, 1935. S. 139 ff.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ *Bürger G.A.* Vorrede zur zweiten Ausgabe der Gedichte // Bürgers Werke in einem Band. Weimar, 1956. S. 347–363.

⁸¹ *Bürger G.A.* Von der Popularität der Poesie // Bürgers Werke. S. 335–341.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ *Herder.* Von der griechischen Literatur in Deutschland. Wieviel haben wir sie nachgebildet? [1. Klopstock mit Homer verglichen] // Fragmente über die neuere deutsche Literatur // Herders Werke. Erster Teil / Hrsg. von E. Naumann. Berlin etc. S. a. S. 137.

⁸⁵ *Stolberg Friedrich Leopold Graf zu.* Die Freiheit (1773) // Gedichte der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg. Erster Theil. Wien, 1821.

⁸⁶ *Schumann D.W.* Friedrich Leopold Graf zu Stolberg // Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werke. Berlin, 1977. S. 727–728.

⁸⁷ *Stolberg Friedrich Leopold Graf zu.* Antwort an Gottfried August Bürger // Gedichte der Brüder... S. 156.

⁸⁸ An Friedrich Leopold Graf zu Stolberg von Gottfried August Bürger // Ibid.

⁸⁹ Ibid. S. 157–158.

⁹⁰ «Взор мой отпрянул», «не пред тобой дрожал я».

⁹¹ См.: Verzeichniß eines Theils des Bibliothek des wohlsehl. Herrn Klopstock. Hamburg, 1805.

⁹² Собранные Бёттигером материалы к биографии Виланда и воспоминания самого писателя были опубликованы в «Historisches Taschenbuch». См.: *Böttiger K.A.* Christoph Martin Wieland nach seiner Freunde und seinen eigenen Äußerungen // Historisches Taschenbuch / Hrsg. von F.von Raumer, Leipzig, 1839. Jg. 10. S. 359–464.

⁹³ Анакреонтомастикс, т.е. «преисполненный анакреонтического».

⁹⁴ О произведениях Виланда цюрихского периода см.: *Jørgensen S.A. Jaumann H., McCarthy J.A., Thome H.* Christoph Martin Wieland: Epoche-Werk-Wirkung. München, 1994. S. 31–47.

⁹⁵ См.: *McCarthy J.A.* Wielands Metamorphose // Deutsche Vierteljahrsschrift. 49 (1975). Sonderheft 18. Jahrhundert. S. 149–167.

⁹⁶ См.: *Hacker M.* Anthropologische und Kosmologische Ordnungsutopien: Christoph Martin Wielands «Natur der Dinge». Würzburg, 1989.

⁹⁷ См. предисловие самого Виланда к первому тому переиздания его сочинений: *Wielands Sämtliche Werke.* Leipzig, 1794–1811.

⁹⁸ См.: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 6. S. 281 ff.

⁹⁹ *Füssli J.H.* Sämtliche Gedichte / Hrsg. von M. Bircher und K.S. Guthke. Zürich, 1973.

¹⁰⁰ Мильтонова галерея создавалась с 1791 по 1800 год и состоит из 47 картин на сюжет «Потерянного Рая».

¹⁰¹ Шекспировская галерея создавалась по заказу лорда Джона Бройделла, тогдашнего мэра Лондона. Бройделл основал так называемый «Шекспировский мемориал», в котором выставлялись 170 живописных работ и 3 скульптуры на шекспировские сюжеты. Таким образом, кроме прочего, Бройделл намеревался возродить английскую национальную школу живописи. Среди картин Фюсли, выставлявшихся в шекспировской галерее, были иллюстрации к «Гамлету», «Королю Лиру», «Тимону Афинскому» «Зимней сказке», «Буре» и «Макбету».

¹⁰² *Mason E. C. The Mind of Henry Fuseli. London, 1951.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Когда Винкельман оказался в Италии фактически без средств к существованию, отец Фюсли — а он даже и не был знаком с Винкельманом лично — высылал ему деньги, собранные в кругу своих друзей. Винкельман, в свою очередь, дал рекомендательные письма Фюсли-сыну, когда тот отправился в Рим. После гибели Винкельмана отец Фюсли опубликовал его переписку со швейцарскими друзьями, а Йоанн Хайнрих, уже живя в Лондоне, перевел на английский язык основополагающий труд Винкельмана: «*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*» (англ. название — «*Reflections on the Paintings and Sculptures of the Greek*»).

¹⁰⁵ См.: *Knowels J. The Life and Writings of Henry Fuseli. London, 1831. Part 1. P. 13, 358.*

¹⁰⁶ Рисунок «*Die Erscheinung des Geistes*» — «Явление призрака», иллюстрация к четвертой сцене первого акта «Гамлета».

¹⁰⁷ *Knowels J. Op. cit.*

¹⁰⁸ В журнале «*Züricher Freymütiger Nachrichten*», 1760. См. об этом: *Im Schatten Klopstocks: J. H. Füssli's Gedichte // Guthke K. S. Literarisches Leben im achzehnten Jahrhundert. Bern, 1975.* А также послесловие того же К. Гутке к вышеупомянутой книге стихотворений Фюсли: *Füssli J. H. Sämtliche Gedichte/ Hrsg. von M. Bircher, K. S. Guthke. Zürich, 1973. S. 103–117.*

¹⁰⁹ Оды «Бодмеру» (*An Herrn Bodmer, 1764*) и «Ода терпению» (*Ode an die Geduld, 1766*) были опубликованы в альманахе «*Vollständige und kritische Nachrichten von den besten und merkwürdigsten Schriften unserer Zeit*». *Lindau; Leipzig. 1. Band, 8. Stück. 1764. (S. 639–645); 2. Band, 12. Stück. 1766. (S. 341–435).*

¹¹⁰ См. об этом: *Füssli J. H. Sämtliche Gedichte. S. 103–117.*

¹¹¹ *Klopstocks Oden und Elegien. Darmstadt, 1771.* Всего было напечатано около 30 экземпляров книги. Репринтное переиздание: *Klopstocks Oden und Elegien. Neudruck. (Mit einem Nachwort und Anmerkungen / Hrsg. von J. U. Fechter). Stuttgart, 1974.*

¹¹² *Remarks on Writings and Conduct of J. J. Roussau. London, 1767.* О Фюсли и Руссо см. *Guthke K. S. Literarisches Leben... и Wege zur Literatur. Studien zur deutschen Dichtung und Geistesgeschichte. Bern; München, 1967. S. 133–146.*

- ¹¹³ См. *Halt C.L. Blake and Füssli*. N.Y.; L., 1985.
- ¹¹⁴ См., например, статью Фюсли о Микеланджело и Рафаэле (1801), «*Michelangelo und Raffael*» // *Das Geistige Zürich im 18. Jahrhundert...*
- ¹¹⁵ *Herder J. G. von*. *Sämmtliche Werke zur schönen Literatur und Kunst*. Bd. 13. Stuttgart; Tübingen, 1862. S. 424.
- ¹¹⁶ Ср. примечание 87.
- ¹¹⁷ См.: *Knowels J.* Op. cit. Bd. 2.
- ¹¹⁸ *Mason E. C.* Op. cit.
- ¹¹⁹ *Knowels J.* Op. cit. Bd. 2.
- ¹²⁰ Lecture III. *Knowels J.* Op. cit. Bd. 2. S. 136f.
- ¹²¹ *Carus C. G.* Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler // *Gedächtnis, nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren*. Dresden, 1841.
- ¹²² *Shakespeare W.* *A Midsummer's Night Dream* // *The complete works of William Shakespeare*. London, 1994. P. 299.
- ¹²³ Die Erschaffung der Eva. О Боре на этой картине Фюсли см.: *Becher Ch.* Johann Heinrich Füssli: Das verlorene Paradies. S. 41–46.
- ¹²⁴ «Rütli-Schwur» — «Schwur der Horazier». Фюсли был дружен с Давидом, с которым познакомился в Риме.
- ¹²⁵ *Thorbruegge M. K.* Johann Heinrich Füßli und «Bodmer-Longinus»: Das Wunderbare und das Erhabene // *Deutsche Vierteljahrsschrift* 46 (1972). S. 161–185.
- ¹²⁶ *Antal F.* Füssli Studien. Dresden, 1973. S. 93.
- ¹²⁷ *Füssli J. H.* *Sämtliche Gedichte*. S. 78.
- ¹²⁸ Фюсли процитировал первую строчку этого стихотворения в письме к Софии Бурдетт в сентябре 1821 г.
- ¹²⁹ *Guthke K. S.* *Literarisches Leben*. S. 246.
- ¹³⁰ *Kaiser G.* *Geschichte der deutschen lyrik von Goethe bis Heine*. Frankfurt a. M., 1988. S. 185.
- ¹³¹ *Füssli J. H.* *Sämtliche Gedichte*. S. 20.
- ¹³² Ibid. S. 99.
- ¹³³ Ibid. S. 88.
- ¹³⁴ См.: *Antal F.* Füssli Studien. S. 34–35.
- ¹³⁵ *Füssli J. H.* *Sämtliche Gedichte*. S. 98.
- ¹³⁶ Ibid. S. 46f.
- ¹³⁷ *Gedichte der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*. Erster Theil. Wien, 1821. S. 151–152.
- ¹³⁸ Ibid. S. 120–122.
- ¹³⁹ Ibid. S. 173–175.
- ¹⁴⁰ Ibid. S. 343–345.

Альбрехт фон Галлер

1

Из больших поэтов Швейцарии XVIII века Альбрехт фон Галлер — единственный, чьей родиной был не Цюрих, а Берн, в то время столица очень большого по размерам швейцарского кантона. В XVIII веке вся Швейцария, хотя и неравномерно, была захвачена активнейшими попытками реорганизовать свою культурную жизнь, — так или иначе, все эти усилия подчинялись общим тенденциям времени, тенденциям просветительским, причем Цюрих успел первым аккумулировать огромные духовные и культурные силы, так что по числу ученых на душу населения, вполне вероятно, стоял на первом месте в Европе. Цюрих действительно играл ведущую посредническую роль в передаче новых культурных веяний, — например, между Англией и всей Германией. Спустя века нам легко видеть такую роль в просветленных тонах и не замечать, что всегда и на каждом своем шагу она вызывала колоссальную напряженность между традиционным духом города, его издавна сложившейся атмосферой и любыми новыми попытками духовной и умственной самостоятельности. И цвинглианский протестантизм Цюриха, и кальвинистский протестантизм Берна сохраняли в себе жестокие пуританско-аскетические черты реформации XVI столетия, со всей ее неуютностью, подозрительностью и беспощадностью; при этом бернский олигархический режим, впитавший в себя все эти укрепившиеся религиозные настроения, в сравнении с цюрихским отличался еще несравненно большей неподатливостью, косностью и неуступчивой твердостью в защите своих интересов. Традиционная культура, сложившаяся в этих испытывавших реформацию южнонемецких землях, воплощала в себе «дух протестантской этики» (Макс Вебер) последовательнее и прямолинейнее, чем где-либо, и здесь серьезнее и глубже, чем где-либо, было воспринято заповеданное Богом Адаму: «Проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей. [...] В поте лица твоего будешь есть хлеб [...]» (Быт 3:17, 19).

Обращаясь к творчеству Альбрехта фон Галлера, можно убедиться в том, какие противоречивые силы, причем в своей первозданной

глобальности, без послаблений и каких-либо снисхождений к слабости человеческой природы, действовали в нем, предопределяя и течение его жизни, и творчество, и способы самоистолкования, как мощно обрушивались они на его личность и труды, словно он один-единственный должен был исполнять призвание целого поколения, нагружая себя непомерным и нечеловеческим бременем труда. Отсюда и величие достигнутого Галлером — величие вполне в тонах XVIII столетия, в иных случаях позволявшего своим деятелям, государственным и культурным, возвышаться — в степени почти непредставимой, — и полнейшая безрадостность его жизненного труда, что так резко расходится с оптимизмом, обычно свойственным раннепросветительским мыслителям. Однако какие же силы так действовали в Галлере как человеке, как личности, как ученом и поэте? Это и любовь или, скорее, привязанность к своей родной земле, за пределами которой Галлер никогда не чувствовал себя уютно; это и потребность в непрестанном труде, который есть призвание и вместе с тем тяжкий долг, блаженство и возлагаемый на себя крест.

По характеру же своей деятельности Галлер в век Просвещения был настоящим наследником барочного XVII века, то есть наследником ученых, действительно охватывавших все то, что в их время считалось научным знанием. Как наследник таких ученых-энциклопедистов Галлер обязан был вместе со своим веком и перестраивать такое знание, придавая его специальным областям характер внутренней органической взаимосвязи, и, конечно, отказываться от уже недостижимой буквальной его полноты, и, естественно, делать, в пределах «всего» знания, крен в какую-либо одну, специальную, сторону. В рамках известного, еще сохранявшегося универсализма знания Галлер был прежде всего естествоиспытателем, а как естествоиспытатель, прежде всего физиологом. Здесь, в этой области ему принадлежали непереоценимые заслуги, которые в ходе дальнейшего развития естественной науки, быть может, и начали расцениваться несколько ниже, чем первоначально, но только потому, что специальная наука переросла свои фундаменты, столь основательно заложенные в эпоху Галлера, — в дальнейшем нельзя будет не назвать хотя бы главные естественно-научные труды Галлера¹.

Само по себе напрашивается сравнение Галлера с нашим М.В. Ломоносовым, человеком одного с ним поколения и точно так же наследующим традицию полигисторизма. Сравнение тут же выявляет и существенное различие между ними. Так, Ломоносов куда более склонен работать с отдельными частями распавшегося здания прежней науки; он проявляет себя почти в каждой из наук и, достигая в некоторых из них самых значительных результатов, все же не может отдаваться каждой с полнейшей сосредоточенностью

и целенаправленностью, — внешне, но только внешне, наследие Ломоносова значительно менее цельно, хотя оно пронизано глубокими общими идеями и представлением о цельности знания. Ломоносов все время выступает и как поэт, что ученому полигистору только положено, однако и как поэт он — в ином положении, нежели Галлер, — его поэзия не отрывается от сферы его общенаучных интересов, вполне вписывается в круг захватывающих его общих, научных и государственных идей, им подчинена, вся пропитана великими ожиданиями и сопутствующим им оптимизмом, между тем как поэзия Галлера создается как бы на отложившейся от науки теневой стороне, в лучшем случае дополняет и комментирует все научное, и комментирует нередко как бы со стороны, недоверчиво и скептически в отношении самой науки, и — чисто количественно — такой поэзии у Галлера несравненно меньше, чем у Ломоносова, и главным образом меньше потому, что его поэзии не хватает общей с научным творчеством идеи, того энтузиастического начала, какое позволяло Ломоносову-поэту подниматься над собой в порыве неподдельного восторга от самих своих научных тем и забот, воспарявших до уровня общегосударственного и общечеловеческого замысла.

Вот причина, почему поэзия Галлера — это лишь малая часть его творчества, и рассматривать его только как поэта, в сущности, несправедливо. Но, с другой стороны, поэзия Галлера по-своему сопряжена, или сцеплена, со всем научным творчеством и отражает в себе и целое его личности, и целое его научных интересов, — только совсем иначе, чем у Ломоносова, а уровень это поэзии весьма высок, так что, разбирая ее, мы все-таки постигаем в целом необыкновенный феномен Галлера и поступаем по справедливости, занимаясь им как поэтом, — не говоря уж о том, что на протяжении примерно пятидесяти лет поэзия Галлера как сильный и крепкий голос звучит в концерте немецкоязычной поэзии, уверенно занимая в нем свое прочное и важное место.

* * *

Альбрехт фон Галлер родился 16 октября 1708 года в Берне, в семье юриста, принадлежавшей к лучшим родам Берна, однако не принимавшей никакого участия в управлении государством. Позднее Галлеру удалось преодолеть это положение, по какой бы причине оно ни складывалось, — ему удалось сделать это с блеском, что, несомненно, составляло особый предмет его гордости. В 14 лет мы уже застаем Галлера в Биле, в доме друга его отца-врача, отец посвящает его в тайны своей профессии; итак, Галлер профессионально занимается медициной и в 15 лет отправляется в Тюбингенский университет. Преподавание здесь вскоре перестает

удовлетворять Галлера, и в 1725 году он едет в Лейден, где слушает лекции Германа Бурхаве, самого выдающегося врача своего времени, — он читал не только курс медицины, но также курсы ботаники и химии. Летом 1726 года Галлер путешествует по Северной Германии, составляя (иное было бы для него немыслимо) подробный дневник путешествия, а в 18 лет защищает диссертацию (тема: слюнные железы) и становится доктором медицины. Из Голландии Галлер отправляется в Англию, а затем во Францию, где продолжает совершенствоваться в медицине. Затем в Базеле Галлер завершает свое образование — здесь он слушает лекции математика Й.Бернулли, здесь же увлекается ботаникой и здесь же начинает заново и всерьез заниматься поэзией, восполняя упущенное в Лондоне, — именно в Базеле Галлер впервые читает сочинения Шефтсбери и Поупа, для чего по-настоящему изучает английский язык. В 1729 году Галлер вместе с Йоанном Геснером предпринимает «ботаническое» путешествие в Альпы, которое не осталось без самых серьезных результатов, — во-первых, научных, какие Галлер опубликовал спустя годы², и, во-вторых, поэтических, поскольку он был вдохновлен на создание поэмы «Альпы» (1729), самой знаменитой среди его поэтических созданий. В 1729 году начинается бернский период деятельности Галлера, продолжавшийся по 1736 год. Вся эта пора считается периодом неудач Галлера: его в родном городе не признают даже и как врача; считается, что написанные им сатирические стихотворения настраивали против него правящие семейства города, однако сатиры Галлера были выдержаны в общем характере риторического жанра и не притязали на особую злободневность, хотя их тема — падение и порча нравов — не была надуманной и прямо соотносилась с действительностью дня. В 1732 году Галлер собирает и печатает первым изданием свои стихотворения, пока не указывая еще своего имени; этому собранию стихотворений был сужден большой и длительный успех. Личная жизнь Галлера тоже складывается несчастливио — в 1731 году он женится на Марианне Висс, однако она умирает в 1736 году, вторая жена Галлера умирает в 1740 году, через год после свадьбы; третий и последний брак Галлера был длительным, но несчастливым.

Между тем в 1736 году Галлера приглашают в Гёттинген, в новый университет, только что основанный в 1734 году. Удивительным образом блестящие традиции этого университета установились как-то сразу — то были традиции трезвого, рационального научного творчества в духе Просвещения, представленные так солидно и последовательно, как ни в одном немецком университете, — никакого «немецкого тумана» тут не было и в помине, и сам Галлер, — не говоря уж о том влиянии, какое он мог оказать на дух нового университета, — словно был создан для этого учебного

заведения. Галлер был приглашен сюда как профессор анатомии, хирургии и ботаники (или, как значится в биографии, написанной Й. Г. Циммерманом, — «профессором медицины, анатомии, ботаники и хирургии») и очень скоро занял подобающее себе место. С 1747 по 1753 год Галлер редактирует рецензионный журнал «Göttingische Zeitungen von Gelehrten Sachen» (позднее «Göttingische Gelehrte Anzeigen»), один из самых влиятельных научных органов того времени (существует и поныне), в работе которого Галлер до конца жизни принимал самое живое участие. В 1750 году Галлер основывает в Гёттингене Академию наук и становится ее президентом. В 1749 году Галлер возведен в дворянское достоинство. В те же годы выходят в свет его капитальные труды — восьмитомные «Анатомические картины», атлас швейцарской флоры, первый очерк «Физиологии» (1747), за которой позднее последовал большой курс физиологии в восьми томах, наконец, не считая морально-философских сочинений и постоянно переиздававшегося собрания стихотворений, четыре громадные «Библиотеки», то есть аннотированные библиографии по ряду областей знания — ботанике, анатомии, хирургии³. Одновременно с этим Галлер писал — в огромном количестве — рецензии и, как можно будет видеть, был прекрасным знатоком не только научной продукции своего времени, но и поэзии, литературы, всего того, что в тогдашней Германии получало наименование «изящных наук».

Жившего в Гёттингене Галлера приглашали, на самых почетных условиях, на профессорскую должность в Утрехт, Оксфорд, Берлин, однако всякий раз он отвечал отказом. Трудно было представить себе, что в Гёттингене что-то могло не удовлетворять Галлера, однако это было так — он тяжело переживал разлуку с родным городом. В 1744 году Галлер довольно неожиданно был избран членом Большого совета Берна и, очевидно, придавал этому обстоятельству очень большое значение, поскольку отправился в Берн на эти выборы, где его присутствие было обязательным. Он постоянно порывался вернуться в Берн, — тем более что его личная жизнь складывалась столь тяжело и даже трагически: первая жена Галлера умерла вскоре после прибытия в Гёттинген и, как можно думать, вследствие того, что при въезде в город их карета опрокинулась, причем у Галлера были какие-то причины в смерти жены винить себя. Итак, невзирая на полнокровную научную жизнь в Гёттингене, несмотря на свое положение президента Академии наук, каким Галлер и оставался до конца своих дней, несмотря на славу, которой пользовался он в Гёттингене и во всем научном мире, Галлер при первой же возможности вернулся в Берн. Это произошло в 1753 году, как только он был избран, путем жеребьевки, на должность в родном городе; эта должность именовалась *Rathausammann* и была относительно скромной, а именно «четвер-

той в республике», по словам Й. Г. Циммермана. Ради этой административной и, безусловно, подчиненной должности великий ученый оставил Гёттинген. До самой смерти (16 ноября 1777 года) Галлер и оставался в кантоне Берн, причем его научная деятельность шла своим чередом, между тем как самой значительной должностью, какой удостоился он в Берне, было управление соляными копиями в Роше; должность эта на самом деле считалась весьма важной, и Галлер занимал ее с 1758 по 1764 год. Впоследствии Галлер носился с мыслью вновь вернуться в Гёттинген, однако семья его решительно воспротивилась этому, и он, оставшись в Берне, исполнял тут некоторые дипломатические поручения. Помимо уже названных «Библиотек» и грандиозной «Физиологии» Галлер нашел время для публикации трех небольших «государственных романов» — историко-политических сочинений в беллетризованной форме, — а также «Писем о важнейших истинах Откровения» и «Писем относительно некоторых возражений ныне здравствующих вольнодумцев против Откровения», последнее сочинение — в трех томах⁴. Выступления против вольнодумства вполне соответствовали жизненной традиции не только позднего Галлера; в духе своей южнопротестантской традиции он был настроен равно и против «галльской распушенности нравов», и против французского свободомыслия в делах религии: он старательно избегал знакомства с Вольтером, жившим во Фернее, а, стало быть, совсем недалеко от Галлера, и когда незадолго до смерти Галлера, в июле 1777 года, его посетил австрийский император Иосиф II, то и император повел себя совсем как Галлер, а именно не пожелал нанести такой же визит Вольтеру. К 1777 относятся слова Галлера: «По сторону Вечности меня ничто больше не волнует»⁵.

2

Как уже отмечалось, вся немецкоязычная литература Швейцарии XVIII века покоится в глубоких недрах многовековой морально-риторической культуры, — правда, морально-риторической культуры не «вообще», но в ее особенном состоянии, отмеченном скрытой внутренней напряженностью, — в состоянии предфинальном. Поэтическое творчество Альбрехта фон Галлера, которое современный читатель может легко недооценивать, поскольку его, читателя, отношение к исконно-риторическому типу творчества осложнено наслоениями позднейших культурных языков с их осмыслением поэтического слова, — это поэтическое творчество есть весьма своеобразный вариант риторической поэзии, где нам надлежит еще поразмыслить над тем, каким именно образом сопряжена с этой поэзией, с ее стилем и с ее высказываниями, сама личность поэта. Связь эта, несомненно, не простая и отнюдь не «непосред-

ственная», и там, где современный читатель мог бы заподозрить отношения такой «непосредственности» и тождества, они не таковы, зато наличествует своя неперенная связь личности и текста, личности и поэтического высказывания, — такая, какую трудно предположить наперед.

1. Первым делом надо решительно расстаться с распространенным ранее мнением, будто Галлер создавал свои стихотворения в юности, а позднее отказался от поэтического творчества.

Действительно, поэтическое творчество Галлера почти уже завершилось к тридцати годам — позднее Галлер пишет почти исключительно только стихи «на случай», по заказу, то есть когда это «положено» по элементарным обычаям риторической культуры. Однако все это — отнюдь не юношеское творчество. Сама риторическая поэзия — это язык, хотя и представленный во множестве оригинальных преломлений, это особое состояние *слова*, это язык, на котором мыслят и творят и Вергилий, и Овидий, и Данте, и Галлер. Эта поэзия — всегда носительница своего *знания*, и оно прибавляется к возрасту поэта; *как* знание, поэзия умудряется вложенным в нее опытом культуры и была бы такой многоопытно-умудренной даже и в своем комически-пародийном варианте (что для Галлера невозможно, так как его поэзия проникнута глубочайшей серьезностью, которая не ведает своей противоположности — ни смеха, ни издевки, ни чего-либо комического).

Тем самым поэзия Галлера «безвозрастна» — постольку, поскольку она пишется от имени самой поэзии, а индивидуальность поэта есть при этом лишь непременно привходящее обстоятельство. Поэзия несет на себе черты личности поэта, но не эти черты определяют самую ее суть, ее облик, фактуру и т.д. Все это вскоре начало радикально меняться, и в 1770-е годы Гёте и его молодые современники начинают создавать поэзию с «возрастом», а именно чувствующую себя юной и так себя и подающую.

2. Вместе с тем со стороны биографической поэзия Галлера — это свидетельство становления новой личности, уже довольно далеко зашедшего. Поэтическое творчество Галлера началось довольно рано. Как многие люди того времени и круга, Галлер был совершенно лишен «беззаботного» детства в нынешнем разумении, если только не был лишен детской поры вообще; с ранних лет его жизнь была подчинена суровой работе — той, какую мы теперь определили бы как преимущественно филологическую: «На девятом году жизни, — пишет в 1755 году Йоанн Георг Циммерман, биограф ученого, — он начал готовить большие лексиконы всех еврейских и греческих слов, встреченных в Ветхом и Новом Заветах, со всеми их различными оборотами, корнями и толкованиями. Он создавал халдейскую грамматику. Он составил до двух тысяч жизнеописаний знаменитых людей по образцу Бейля и Морери, которых

к тому времени уже прочитал»⁶. «Гомер был моим романом в 12 лет», — свидетельствует сам Галлер. В 1729 году Галлер сжег почти все свои рукописи — «бессчетные стихи, эклоги, трагедии, эпические поэмы и вообще все, что тут было» («Сравнение стихотворений Хагедорна и Галлера»). «[...] не достигнув еще и пятнадцати лет, я успел написать множество стихов во всех видах; моя страсть была ненасытной — я то подражал Брокесу, то Лознштейну, то другим нижнесаксонским поэтам [...]» (там же). Лишь немногое из написанного избежало тогда уничтожения, — скорее, случайно. Между тем объем работ, проделанных к тому времени, был колоссален. «Всеобщее уничтожение всех моих сочиненных мне немалого труда мелочей — вот что было плодом моего познания». С такой необъятностью реально совершаемого труда мы встречаемся затем во всем, к чему бы ни приступал Галлер. Юношеские же, подготовительные и пробные его тексты нам, таким образом, вовсе не известны: поэзия Галлера начинается для нас с его зрелых и совершенных работ.

3. Вместо непосредственности привычного впоследствии типа: коль скоро поэзия есть излияние и выражение личности поэта, то в ней — интимное запечатление всей непосредственности его мироощущения-переживания (в это твердо веруют века полтора, но не более!), — в поэзии галлеровского, риторического склада осуществляется «непосредственность» иного плана. Древние поэты, как, прежде всего, Вергилий, высоко ценятся тут как образцы — ценятся, но не переоцениваются и не возводятся в абсolut: и самые образцовые тексты требуют, по своему существу, пристально-критического и отчетливо-сознательного чтения, трезво и холодно отмечающего успехи и неудачи поэзии, причем в каждом стихе и в каждом единичном словоупотреблении. Вергилий здесь — как поэт читаемый и почитаемый — в том же самом положении, что Хагедорн или Готшед — современники Галлера, в том же самом, что и сам же Галлер для самого поэта. Вот — непосредственность отношения, какая пожирает временные дистанции; и Вергилий, подобно Гомеру, или Шекспиру, или Данте, находится, в самую первую очередь, в окружающей, прилегающей *непосредственной зоне* живого, чуткого и скорого, критического суждения, суждение же всегда выносится на общих основаниях, глубоко усвоенных поэтическим сознанием, как бы «взятым внутрь»: «Я, особенно у Вергилия, видел такую возвышенность, которая никогда не опускается к земле, но всегда, словно орел, парит в высоте, видел такое исполнение, какое ничего не оставляет неотточенным ни в гармонии, ни в живописи, ни в выражении [...]» («Сравнение стихотворений Хагедорна и Галлера»). Дистанция же, которая может тут возникнуть, создается не столько временем, сколько смыслом и сутью самой поэзии, — так, в поэзии, в ее языке культуры, может нали-

чувствовать то, что приходится объяснять и извинять, например, первобытная грубость нравов, бесформенность, неумение компоновать и прочие, сглаживаемые достоинствами недочеты. Все такие свойства обрекают поэзию на историческую относительность — историко-культурное сознание вырабатывается тут через осознание и осмысление всяческих отклонений от нормы, между тем как все вполне соответствующее морально-риторической норме остается в кругу как бы непосредственно данного. Для такого восприятия и понимания вещей Гомер — все еще поэт не образцовый. Новыми веяниями, шедшими по преимуществу из Англии и прокладывавшими путь к позднему чтению Гомера совсем новыми глазами, Галлер, в отличие от своих современников, не был затронут, так что трижды прочитанный им Гомер отличается у него следующими свойствами: он все вновь и вновь *отторгается* от круга риторически-нормативного и отходит в свою обособленность; однако остро начинает ощущаться седа древность Гомера, и она незаметно несет в себе всю потенциальность будущих прочтений Гомера.

Зато Шекспир, читаемый Галлером, проявляет иную — совсем обратную динамику: он, при самом обостренном ощущении его обособленности от риторически-нормативного и континентального, втягивается в круг непосредственного — непосредственно-оцениваемого и, хотя вынужден сносить самые неснисходительные и нелицеприятные отзывы, рассматривается благожелательным взором — тем, что ищет в нем близкородственную природу, — повинуюсь слабо осознаваемой логике историко-культурного тяготения.

Здесь уместно привлечь внимание к черте, столь же органично присущей любому риторическому чтению (стало быть, чтению, остающемуся в рамках морально-риторической системы знания), сколь чуждой установившемуся в XIX столетии языку культуры. Она заключается в «точности» чтения — все может вычленяться в тексте и, как отдельное, подлежит тогда освоению, осознанию, критике и оценке, в то время как в середине XIX века И. С. Тургенев с большим основанием заявляет, что художественные произведения должны оцениваться «en gros», то есть «в целом» и как бы «оптом», вообще без вхождения в частности, без придилок к отдельному; риторическое чтение как раз диаметрально противоположно такой установке: «целое» так или иначе принимается тут во внимание, однако требовательно-критический взор перебирает одно за другим все *места* текста. Отсюда и столь выразительный краткий отзыв о комедии Шекспира «Двенадцатая ночь, или Что вам угодно» в переводе Й. Й. Эшенбурга: это — «одна из незначительных комедий, где почти все основано на том, что фата проводят за нос; однако такое множество лишенных достоинства персонажей с их речами слишком противны нашему вкусу. Примешано что-то от “Менехм” Плавта. Однако в этой пьесе есть одно место

неподражаемой красоты: *Patience smiling on grief*» («Терпение, с улыбкой взирающее на Печаль»)). Итак, *одно* это место перевешивает отвратительность целого и есть *реальный* итог не зря написанного произведения! Однако мало и этого; в тексте Шекспира (д. II, сц. 4) сказано: «*She sat like patience on a monument, / Smiling at grief*» (ср. в переводе Э.Линецкой: «Как статуя Терпения застыв, / Она своим страданиям улыбалась»). Таким образом, оказывается, что даже и это единственное место Галлер цитирует как бы не точно. Почему так? Причина более чем весома: читающий согласно принципам риторической системы Галлер всякое *место* текста рассматривает как *место смысла* и, следовательно, как неопределенное множество эквивалентных смыслу словесных выражений (из которых одни могут быть удачнее других); и в то же время, что не менее важно, он в каждом вычленяемом отрезке текста, дающем смысл, усматривает *образ*, а именно, подчеркнем, образ живописно-наглядный по своей сущности. Такой смысл-образ — живописный, даже живописно-скульптурный, пластический, изваянный; поэзия живописует, рисует. Но, конечно, то и другое означает, что в словах Шекспира, то есть в этом конкретно вычленяемом отрезке текста, есть и своя *случайная* сторона, — само *место* безусловно и несомненно могло бы быть выражено и как-то иначе, а его смысл-образ *переводим* в иную словесную форму, и одновременно и *сводим* к своей существенности (к *что* этого смысла-образа); существенно же тут то, что *Терпение улыбается Печали*; тут две персонификации и — сверх того — поразившая Галлера и вообще поражающая воображение связь между ними, — можно, как бы остановившись взором над одним этим местом, усмотреть его поразительно-возвышенный, почти скульптурно-наглядный смысл: Терпение взирает на Печаль, и взирает — не с печалью, но с улыбкой, тут есть свой парадокс, и именно он так впечатляет. Смысл-образ, живописно-скульптурный и возвышенный, а также и поразительно-неожиданный, — это и есть, по Галлеру, подлинное действие поэзии; создание таких образов — ее призвание.

4. Со своей собственной поэзией Галлер — помимо непосредственных — находится и многообразно опосредованных отношениях. Она — не результат какого-либо непосредственного самовыражения, а итог долгого и стойившего немалых трудов процесса учения — приспособления своих задатков и своей индивидуальности к поэтически-риторической форме. Вот почему Галлер и начинает сразу же со зрелых произведений, вот почему он — в самую первую очередь — относится к своей же поэзии как читатель-филолог.

Если принять все это во внимание, то не придется придавать какое-либо особое значение «окончанию» поэтического творчества Галлера, какое будто бы датируется 1736 годом: «[...] на протяжении всей жизни наука пользовалась в глазах Галлера безусловным

преимуществом перед поэзией [...], и Галлер был поэтом лишь в юности, между 1725 и 1736 годами», — это в сущности неверно, потому что в течение всей своей жизни Галлер продолжал оставаться в творческом общении со своими стихотворными текстами, исправляя, переделывая и, как филолог-эдитор, *издавая* их. И текст каждого стихотворения, и состав издания с годами менялись. При жизни Галлер издал свои стихотворения — «Опыты швейцарских поэм» — не менее 11 раз: впервые в 1732 году, затем в 1734 (с параллельным изданием 1736 или 1737 года), 1743, 1748, 1749, 1751 (дважды), 1753, 1762, 1768, 1777 годах. Каждое издание было «умноженным» и «измененным» — в общей сложности Галлер внес в свои стихотворения около 1600 изменений: примерно 200 во 2-м издании, около 430 в 3-м, около 400 в 4-м, около 170 в 6-м, около 150 в 11-м. Все изменения и исправления были смысловыми и/или языковыми, стилистическими: как поэту швейцарскому, Галлеру приходилось приспосабливаться к вырабатывавшейся норме нового немецкого литературного языка. По К.С. Гутке, «Галлер, говоривший на бернско-немецком, писал по-немецки, в сущности, как на чужом языке», и сам Галлер говорит о том же: «Я швейцарец, немецкий язык мне чужой»⁷. В первом издании книги даже сам заголовок содержал, с точки зрения нормы, ошибку: «Versuch schweizerischer Gedichten» вместо «Gedichte»⁸. Вообще довольно резкий сдвиг, совершавшийся в самосознании и самоистолковании немецкой литературы, вынуждал начинать как бы с нуля (вопреки самой действительности литературы), рационально прорабатывая все нормы языка и по возможности отсекая любое «барочное» своеволие, — Галлер как рационалист сразу же перенял все эти требования. «В моем отечестве, за границей Германской империи, даже и самые ученые мужи говорят на весьма нечистом наречии; в наших символах веры, и в наших государственных документах — иные склонения, иные согласования. Со всеми дурными привычками такого рода мне пришлось весьма постепенно расставаться, а поскольку другие труды не позволяли мне посвящать свои часы родному языку, то в итоге на моей стороне всегда оставалась известная бедность выражения⁹, что я в ту пору лучше всех чувствовал сам, сравнивая себя с легкостью, скажем, Гюнтера» («Сравнение стихотворений Хагедорна и Галлера»).

Роль Галлера в сложении этого немецкого поэтического литературного языка с его нормами оказалась в итоге особо выдающейся и иной раз расценивалась в самых восторженных выражениях, например, Мозесом Мендельсоном и Й.Г. Зильдером.

Поскольку же Галлер не просто вносил в текст своих стихотворений изменения, но и фиксировал многие из них в научно-критическом аппарате изданий, то сам графический облик его стихотворений представлял отстраненным, напоминая полосы изданий

античных классиков, а издание знакомило, в сущности, с *генезисом* текста, разве только не с той исчерпывающей пунктуальностью, с какой стремится выполнить такую работу современный текстолог. Галлер, таким образом, публикует не попросту *свои* стихотворения, но свои стихотворения, как они становятся и делаются «сами по себе» *другими* на его же глазах, — итак, тут перед читателем генезис текстов, как совершается он хотя и не без «воли» автора, но по соображениям, высоко поднимающимся над любой эмпирической личностью поэта-творца. Это — отложившийся процесс текстового «самотворчества» — пусть и пронизанный импульсами авторских «решений». К моменту выхода в свет первых двух изданий его поэзии Галлер уже *осуществился* в своих стихотворениях, и ему оставалось только наблюдать, что же будет делаться с ней дальше, и вносить некоторые изменения и поправки — с тем, чтобы «свое» продолжало оставаться «своим». В связи с этим, с совсем иной стороны, мы вновь открываем, что связь Галлера с его поэзией сохраняется как постоянно «живая», — процесс творчества вовсе не завершился, текст отнюдь не «отложился» в отвлеченно-филологическом своем складе, и автор по-прежнему работает над своим текстом как его полноправный... со-творец.

В связи с этим же постоянно перестраивается и состав сборника. Оба первых издания начинались с поэмы «Альпы», которая в издании 1743 года (3-м) была предварена тремя стихотворениями — «Утренние мысли» (или «Утренние размышления», «Morgen-Gedanken», 1725; ср. заглавие одного из известнейших стихотворений М.В.Ломоносова), «Тоска по родине» («Sehnsucht nach dem Vaterlande», 1726), «О чести» (Über die Ehre, 1728). С этого же, 3-го, издания Галлер начинает проставлять даты при своих стихотворениях, что и служит знаком наступления нового этапа его обращения (или общения) со своими текстами. Вышедшее в свет в пору пребывания Галлера в Гёттингене 3-е издание свидетельствует об увеличившейся дистанции — как между автором и его текстом, так и между автором и его родиной, — слово «тоска», или «томление» («ностальгия»), столь углубленно разработанное спустя почти сто лет в романтической поэзии, оказывается вполне на своем месте и здесь, в этой риторически-рационалистически трактующей себя поэзии, и здесь тоже разыгрывается настоящий пролог к будущему ностальгическому самочувствию романтического поэта (как «вообще» человека на земле). То самое обстоятельство, какое, — казалось бы, вопреки всякому здравому смыслу, — отравляло пребывание Галлера в Гёттингене (в течение 16 лет), где роль ученого была поистине достославной, — оно поверено Галлером его поэзии, причем наперед, «в меланхолическую минуту во время одного из моих путешествий», как значится в авторском предупреждении к тексту.

Расположение стихотворений становится хронологическим: во 2-м издании перечисленные стихотворения еще группировались в таком порядке: «Альпы», «Утренние размышления», «О чести» и «Тоска по родине», получается, однако, что хронологическое расположение стихотворений, при котором едва ли не центральное стихотворение всего сборника, поэма «Альпы», удаляется от начала, только подчеркнуло особую смысловую конфигурацию текстов в сборнике. Попутно заметим, что здесь, как и во всех подобных случаях, авторские датировки, вводимые в текст, следует рассматривать прежде всего как элементы текста, как элементы его структуры, или строения, а не как прямые отсылки к истинному положению дел, — вследствие этого сама датировка становится для поэта средством постигнуть сборник (или вообще «корпус своих текстов») как смысловую конфигурацию; по крайней мере в отношении одного стихотворения Галлера доказано, что его датировка неверна, — это «Незавершенная ода о Вечности» («Unvollkommnes Gedicht über die Ewigkeit», а первоначально — «Unvollkommnes Ode über die Ewigkeit»), впервые опубликованная в 3-м издании, а в 6-м (1751) получившая дату — 1736 год; К.С. Гутке доказал, что Галлер окончил работу над ней лишь в 1742 году¹⁰.

За поэмой «Альпы» в издании стихотворений следуют большие дидактические стихотворения-поэмы — «Мысли о разуме, суеверии и неверии» («Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben», 1729), «Лживость человеческих добродетелей» («Die Falschheit menschlicher Tugenden», 1730) и «О происхождении зла» («Über den Ursprung des Übels», 1734), занявшие в окончательном расположении текстов места 5-е, 6-е и 14-е; вместе с «Альпами» эти три текста составляют самое ядро поэтически-интеллектуального наследия Галлера.

Между ними располагаются тексты меньших размеров и более скромных притязаний — среди них оды, сатиры «Испорченные нравы» («Die verdorbenen Sitten», 1731) и «Модник» («Der Mann nach der Welt», 1733). Современный исследователь, К. Зигрист, вполне допускает, что содержащиеся в первой из этих сатир строки типа

Bey solchen Herrschern wird ein Volk nicht glücklich seyn;
Zu Häuptern eines Stands gehört Hirn darein. —

(«При таких правителях народ не будет счастлив, и вельможным головам нужны еще и мозги») могли серьезно испортить отношения Галлера с бернскими властями¹¹; подобно властям всех времен и народов, бернцы не уразумевали, что их «безмозглая» ситуация — всеобщая, а не частная! Далее в корпусе текстов следовало единственное собственно лирическое во всем творчестве

Галлера стихотворение — «Дорис» (1730), написанное поэтом перед первой женитьбой — на Марианне Висс. Это строфическое стихотворение (с рифмовкой: $aa^b\ cc^b$) «благодаря истинному выражению чувства высоко поднимается над модными забавами анакреонтики»¹²; его можно было положить на музыку и петь, и спустя двадцать лет после его создания, во время плавания по Цюрихскому озеру, что увековечено Ф.Г.Клопштоком в оде «Цюрихское озеро» (1750), — его пела Йоанна Мария Хирцель, «Дафна» Хирцеля; у Клопштока об этом говорится в великолепных стихах:

Hallers Doris, die sang, selber des Liedes werth,
Hirzels Daphne, den Kleist innig wie Gleimen liebt;
Und wir Jünglinge sangen
Und empfangen, wie Hagedorn. —

«Дафна Хирцеля, кого Клейст любит проникновенно, как самого Глейма, та, сама же достойная песнопений, пела нам Галлерову “Дориду”, и мы, юные, пели и чувствовали подобно самому Хагедорну».

Галлер же считал нужным извинять свое лирическое создание: «То, что кажется живым и дозволительным на двадцатом году жизни, представляется нелепым и непристойным на пятидесятом [...]». Но поскольку стихотворение это в руках столь многих, так что я не в состоянии вырвать его у них, то мне приходится оставить эту память о страсти господствующей и, в конце концов, в известном смысле невинной»¹³. Вот такое самоотрицающее извинение оставил Галлер!

Занявшее свое (хронологически неоправданное) место стихотворение о вечности открыло целый ряд поэтических текстов на болезнь и смерть первой супруги Галлера, в число которых вошла и обращенная к поэту элегия Й.Я.Бодмера с ответом ему Галлера, — об этих стихотворениях еще пойдет речь, — а также и стихотворение на смерть второй жены Галлера Элизабеты Бухер. Скорбно-меланхолический тон этих стихотворений будто предвещает конец всего сборника, для которого поэт словно нашел наконец подходящий ему человеческий тон. Впрочем, включенные в сборник кантата и серенада в честь английского короля Георга II — Гёттинген располагался в его владениях — относятся к числу зрелых созданий поэта, вполне владеющего разными тонами поэзии, в том числе и лирическим. Несколько эпиграмм и стихотворений на случай завершают собрание поэзии Альбрехта фон Галлера.

Однако в это собрание вошло далеко не все написанное Галлером в стихотворной форме: после 2-го издания из сборника выпали стихотворения на французском языке; некоторые стихотворения, и в том числе касающиеся России, русской темы, а потому представляющие для нас особый интерес, никогда сюда и не вклю-

чались, и Галлер отрицал за ними какое бы то ни было значение¹⁴ (см.: Обращение автора к читателям).

3

Теперь обратимся к характеристике всего собрания и его частей.

Как подает Галлер свою поэзию? Как нечто создаваемое в «часы досуга», как только нечто терпимое и заслуживающее извинения: «Моим главным занятием были иные труды, и, мне кажется, справедливо простить такому случайному поэту многое из того, что было бы непростительно для настоящего поэта, который всю свою жизнь посвящает поэзии [...]»¹⁵. «Тысячи иных занятий подавляют меня и оставляют в моем распоряжении лишь немного мгновений, какие я мог бы посвятить столь ненужным и неважным вещам, какими выступают в моих глазах мои стихи»¹⁶. Эти признания из предисловия к 4-му изданию (1748) развиты позднее в «Сравнении стихотворений Хагедорна и Галлера» (1772): в отличие от Хагедорна, пишет тут Галлер, «меня рано стали подавлять иные профессиональные труды, и я был почти раздавлен тяжестью ученого бремени [...]. Анатомия, ботаника, серьезные занятия не давали предмета, какой можно было бы вплести в поэзию, они, скорее, приводили мысли к той строгости и сухости, что гнет крылья воображения».

Все эти заверения — цепочки из риторических общих мест, один из возможных — и пред-заданных — способов риторического самоистолкования поэта, причем эти способы устроены так, что они дают поэту возможность выбора и позволяют подкреплять себя доводами реального плана. Только сопоставление общих мест и реального плана *внутри* самого же риторического самоистолкования позволяет взглянуть на подлинное, то есть уже как бы не риторическое своеобразие, с каким разумеет Галлер свою поэзию. Если науки не давали Галлеру «предмета» поэзии, то в этом и заключено его своеобразие, — другим поэтам любые науки такой предмет давали, но мы уже пытались уяснить себе то, что научные и поэтические занятия находятся у Галлера в парадоксальном единстве, — поэзия у него выступает как своего рода теневая и обратная сторона научных трудов, сторона неотрывная от них, однако вовсе без общего для них «пафоса», — у науки и у поэзии в такой трактовке заботы разные, и Галлер в своей риторической позе самоумаления склоняется к тому решению, какое в эпоху сентиментализма, то есть несколько позже поэтических начал Галлера, стало давать всякого рода поэтические «Безделки» (как называется сборник Н.М.Карамзина), что соответствует немецкому «Tandeleyen» (название поэтического сборника Х.В.фон Герстенберга, 1759), — такое название вновь лишь топос поэтиче-

ского самоистолкования, так что никто не вправе принимать «безделки» за безделки. Заявлять, для поэта риторической поры, что он занимается поэзией как безделкой и только в часы досуга, одновременно значит претендовать на то, чтобы его поэзия понималась как трудное, совсем не простое дело, и на то, чтобы она бралась читателями во всей ее серьезности, — это не столько «подтекст», сколько прямое логическое следствие, прямая импликация риторического самоумаления, в чем Галлер, конечно, вполне отдавал себе отчет. «Легкость» Хагедорна — это в его глазах иной тип поэзии, а поэзия самого Галлера и трудна, и требует полнейшего к себе внимания, — впрочем, в позднем своем самоанализе Галлер весьма взвешенно сопоставляет свою поэзию с творчеством Хагедорна, и он всегда сочувственно присматривается ко всему тому иному, что наблюдает в творчестве своих современников и ровесников (каким и был Фридрих фон Хагедорн, 1708–1754). Итак, стихотворения Галлера — вовсе не «ненужные и неважные вещи»; если о них так и говорится, то значит это — в цепочке риторических общих мест — нечто иное. Внутренний ход рассуждения, ведущий к известному типу самоистолкования, тут тоже достаточно ясен: ведь Галлер, как и вся немецкая литература его поры, расстается прежде всего с заветами позднего барокко. «[...] моим первым образцом был Лознштейн, — рассказывает Галлер, — он-то и побуждал меня к поэзии», однако суть его — «напыщенность и надутость; Лознштейн скользит по метафорам словно по легким пузырям» (предисловие к 4-му изданию)¹⁷, — престранным образом творчество барочного ученого поэта, перегруженное всякого рода сведениями, начинает в таком истолковании выдавать некую механическую легкость в своей основе. Когда Галлер начинает ориентироваться на новую философскую поэзию Англии, с Александром Поупом во главе, равно как и на древние образцы Горация и Вергилия, то он рисует творчество поэта как чрезвычайно интенсивное и сжатое творение образов, и такие его представления вполне гармонируют с цюрихской эстетикой глубокого суггестивного воздействия на читателей (см. подробнее статью «Йоанн Якоб Бодмер и его школа»). «Мне бы хотелось, — говорит Галлер, — чтобы еще больше мыслей помещалось у меня в еще меньшее число стихов. По моему мнению, нельзя допускать, чтобы внимание читателя ослабевало [...]. Поэт обязан громоздить друг на друга образы, живые фигуры, краткие речения, энергетические черты, неожиданные наблюдения, или же считаться с тем, что его отложат в сторону»¹⁸.

И вновь странность: едва ли хотя бы один поэт позднебарочной эпохи стал бы возражать против такого описания деятельности поэта, и тем не менее за ним стоит совершенно новый тип философско-поэтического мышления. Итак, поэзия — это тяжелое

и ответственное дело: «[...] легкая работа дурна и в поэзии» («Сравнение стихотворений Хагедорна и Галлера»)¹⁹. «Теперь более чем когда-либо мой вкус превосходил мои поэтические силы; за пределами всего доступного мне по моим способностям я созерцал недостижимое для меня совершенство» (там же). «Стихи сделались для меня слишком трудны, и не часто удавалось мне написать за день более десяти строк, да и их я продолжал переделывать, не видя конца и края собственной критике». «Что же остается мне?»²⁰ — спрашивал Галлер, если поэзия стала слишком трудна. В тексте 1772 года он отвечал на свой вопрос так: «Ничего, кроме восприимчивости; это сильное чувство, следствие темперамента, принимает в себя впечатления любви, восхищения, а еще более того — признательности, с такой живостью, из-за которой выражения чувств начинают дорого обходиться мне. Еще и теперь слезы текут у меня из глаз, когда я читаю о великодушном поступке; а чего только не выстрадал я, когда судьба отняла у меня юную и возлюбленную супругу, когда тут ничем нельзя было помочь делу. Эта чувствительность, как начинают именовать ее теперь, придавала, правда, моим стихотворениям особый меланхолический тон и ту суровость, какая бесконечно отлична от Хагедорновой живости (Munterkeit)»²¹.

Некоторые слова, которые в переводе этого отрывка вынужденно заменились разнокорневыми, в немецком тексте коренным образом друг с другом сопряжены — это *Empfindlichkeit*, *Empfindungen*, *Empfindsamkeit*. Последнее — это «чувствительность», или «сентиментальность», которая дала наименование богато развитому языку культуры второй половины XVIII — начала XIX века; в России рубежа веков эту культуру уверенно представлял, и не без немецко-швейцарских воздействий, Н.М.Карамзин²². В Германии же эта культура, с соответствующим языком выражения и самоистолкования *чувства*, пустила глубокие корни существенно раньше; ко времени написания галлеровского «Сравнения стихотворений Хагедорна и Галлера», обращенного на север Германии, к поэту Фридриху фон Геммингену (1726–1791), эта культура, тесно связанная с «анакреонтикой», с «бездельством», с поэтической игрой и со всем, что ассоциируется с понятием «рококо», ими и подготовленная, насчитывала уже почти четверть века! Основное понятие этой культуры — чувство, или *sentiment*, чувство как «сантиман» — по-немецки *Empfindung*. Галлер дожил до серьезного поворота в этой сентиментальной, или сентименталистской, культуре, до ее расцвета, затронувшего и немецкое течение так называемых «бурных гениев», «Бури и натиска», «*Sturm und Drang*» в 1770-е годы. Как можно видеть по только что приведенному высказыванию 1772 года, Галлер вполне сочувственно отнесся к этим новым движениям и, главное, открыл нечто родственное им в своей ранней поэзии. И

это — с полным основанием, уже потому, что одной из центральных категорий поэтики Галлера с самых ранних пор было *Rührung* — способность *трогать* и быть *тронутым*, что предполагает со-чувственные, симпатические отношения гармонии между искусством и его воспринимающим человеком, отсылает то и другое, искусство и человека, к со-чувствию; такое представление так и не пережило ни конца эпохи сентиментализма, ни краха морально-риторической системы в начала XIX столетия, сойдя впоследствии на нет, или же на уровень банальностей. При этом Галлер, как и цюрихские теоретики, в своей поэтике опирался прежде всего на восприятие, причем, как он полагал, поэзия (в дополнение к тому, что она *учит*, наставляет) не просто «доставляет наслаждение», *delectat*, но именно «трогает», *führt*. «Растроганность сердца» (*die Rührung des Herzens*) — это и предмет изображения (в стихотворении «Тоска по родине»), и та «восприимчивость», кроме которой Галлеру ничего более не оставалось; *Rührung* и *Empfindlichkeit*, то есть способность воспринимать ощущения, чувства, удивительным образом связывают поэзию Галлера (хотя бы в ее позднем авторском прочтении, но не только!) с тем центральным понятием, какое Галлер, по заветам своих учителей, развивал в науке, с понятием «раздражимости»: «раздражимость», *Irritabilität*, как свойство мышц, нервов, соответствует в физиологии чувствительности, или восприимчивости, *Empfindlichkeit*, в душевной и духовной жизни человека, и первое служит основой для второго. Оставаясь рационалистом, каким он был в 1720–1730-е годы, — рационалистом, преодолевающим в поэзии барочную, не знающую меры образную пышность, — Галлер оказался открытым к новопонятому чувству даже и изнутри своей науки, изнутри естествознания.

В 1747 году Галлер писал: «[...] мысль, хорошо подобранный эпитет, изысканное, однако истинное слово, трогательность — вот что творит стих, а не счет слогов и не совпадения букв»²³. По мнению К.С. Гутке, Галлер — причем на сей раз даже в отличие от цюрихских теоретиков — не отступает перед следствиями эстетики эмоций, но постепенно обращает «трогательное» в основное понятие своей эстетики²⁴. Здесь необходимо всего одно уточнение: если цюрихцы и перекрывают «трогательное» своим интеллектуализмом, то Галлер в некотором фундаментальном отношении все же и вовсе не покидает атмосферы рационализма — тоже в отличие от цюрихцев; как и они, он тоже парадоксальным образом открывается в сторону будущего, однако происходит это у них по-разному, так что Галлер, поступая вполне самостоятельно, даже в чем-то дополняет «предвидения» цюрихских теоретиков. «Трогательное» совмещается у Галлера даже с таким оголенным рационализмом, с таким рационалистическим подходом к творчеству, какой выглядит как какой-то редкостный прагматизм; вот его

рассуждение на тему аристотелевского катарсиса: «Очищение страстей — это, должно быть, чистый вымысел. Что могла бы очищать в высшей степени трагическая история Эдипа? Ничего, разве что стали бы устраивать так, чтобы нельзя было жениться на старухе, потому что только старуха и могла бы оказаться нашей матерью. Так что, видимо, нет никакой иной цели, кроме как трогать (rühren)» (1764).

Однако как поэзия чувства стихотворения Галлера — так в его позднем самопрочтении, в самостилизации — уходит внутрь своей тяжелой меланхоличности. Как уже говорилось, поэзия Галлера, согласно его внутреннему самопониманию, обязана стоять в стороне от его научной деятельности, что так отличает его от захваченного интересами науки поэта М.В.Ломоносова. Кажется, только один-единственный раз Галлер возвышается до некоторого призыва, обращенного к ученым (и к науке), и этот призыв, несколько приглушенный, несказанно умножился в громовом одическом стиле Ломоносова. У Галлера это 37-я строфа поэмы «Альпы»:

Doch wer den edlern Sinn, den Kunst und Weissheit schärfen,
Durchs weite Reich der Welt, empor zur Wahrheit schwingt;
Der wird an keinen Ort gelehrte Blicke werfen,
Wo nicht ein Wunder ihn zum stehn und forschen zwingt.
Macht durch der Weissheit Licht, die Gruft der Erde heiter,
Die Silber-Blumen trägt, und Gold den Bächen schenkt;
Durchsucht den holden Bau der buntgeschmückten Kräuter,
Die ein verliebter West mit frühen Perlen tränkt;
Ihr werdet alles schön, und doch verschieden finden,
Und den zu reichen Schätz stats graben, nie ergründen. —

«Но тот, кто более благородный смысл свой, оттачиваемый искусством (умением) и мудростью, вознесет, как на крыльях, чрез все царство мира сего, к истине, тот не остановит свой ученый взор ни на каком ином месте, кроме как на том, где чудо принудит его остановиться и исследовать. Просветляйте же светом мудрости нутро земли, несущее серебряные цветы и дарующее золото ручьям; проследите прелестное строение пестрых трав, какие влюбленный западный ветер питает ранним жемчугом (росою); и вы все сочтете прекрасным, а притом и разумным, и будете лишь вечно копать эту сокровищницу, чрезмерно изобильную, но никогда не достигнете ее дна!»

Нет сомнения в том, что и Галлер, и Ломоносов идут одними и теми же путями рассуждения и образного построения: и тот, и другой заворожены — каждый на свой лад — *внутренним*: недрами земли, скрытым строением растений, духом изыскания, исследования. Но только если Ломоносов в своем порыве проникнуть *внутрь* всегда безоговорочно оптимистичен, — все вообще и до

конца постижимо! — то Галлер скептически замирает перед бесконечностью, и его взгляд уже заранее упирается в непостижимое, в то, что нельзя изыскать, даже просто в то, что нельзя успеть исследовать.

В сущности, тут даже нет настоящего противоречия, а есть лишь огромное смещение акцентов: взгляд направлен на *исследование*, и Ломоносову совсем *не видно* непостижимого в глубине вещей, и ему нет до него дела, однако именно это непостижимое непременно находит в глубине вещей Галлер. Однако оба они, и Галлер, и Ломоносов, выступали как представители новой опытной, или экспериментальной, науки, в области которой каждый по-своему видел перспективу будущего. Это соответствует и убеждениям Галлера-ученого: постижимое окружено в самом последнем счете тем, что неизъяснимо, и это не просто взгляд философа-скептика, но одно из самоистолкований современной естественной науки — как науки позитивной и не занимающейся «последними вопросами». Такой позитивизм уже намечается издавна Галлером. Читая в 1730 году книгу Генри Пембертона о Исааке Ньютоне²⁵, Галлер отметил для себя следующую мысль: «Естествоиспытатели должны быть довольны, если, следуя по ступеням причин, достигнут некоей средней ступени, и достижение первопричины, лежащей в непроницаемом мраке, никоим образом не может быть вменено им в обязанность»²⁶.

Все это, со своей стороны, тоже характеризует особое место поэтических высказываний в творчестве Галлера — это отнюдь не место самых напряженных и ответственных высказываний, но, если можно так сказать, спокойное и лишенное какой-либо патетики, культа знания (а тем более неудержимого его прославления) место размышлений и сомнений. Нет ничего, что напоминало бы тут общегосударственную или, скажем, общенаучную программу, — хотя все личное и индивидуальное говорит здесь через общериторическое и, следовательно, надиндивидуальное и внутри его. Представлять себе Галлера в качестве гамлето-фаустовской натуры — это охотно повторяет еще в 1965 году А.Эльшенбройх²⁷ — было бы сильным преувеличением, проникшим в немецкую науку лишь в XX столетии, — как любая ложная актуализация образа ученого, такой взгляд его искажает. Однако и А.Эльшенбройх прав, когда настаивает на том, что дидактическая поэзия Галлера — это новая по своей сути *философская поэзия*, философская лирика²⁸, в конце концов, в развитии своих новых установок, приводящая к Шиллеру и Гёльдерлину: мыслящая личность поэта начинает все больше принимать участие в создании такой лирики уже и экзистенциально, вкладывая в нее весь свой вес — свои мысли и сомнения, хотя в итоге все высказывания такой поэзии и притязают на общность, общезначимость, а стало быть, и на некоторую самооче-

видность. Есть в такой дидактической поэзии и то, и другое — и личное, и совершенно общее; думать, что поэма «О происхождении зла» — это, «скорее, произведение о сомнении и отчаянии, нежели дидактическая поэзия», — это вновь модернизация, под впечатлением тенденций уже нашего времени.

Все сомнения Галлера относительно возможностей науки находят выход в намечающемся здесь позитивистском ее самоистолковании; кроме того, в поэзии Галлера («Мысли о разуме...», ст. 51) встречается и такая полная гордости строка:

Ein Newton übersteigt das Ziel erschaffner Geister... —

«Ньютон превосходит предел тварных духов, обретая саму природу в ее творении, и представляется самым хозяином мироздания [...] и разверзает скрижали вечных законов, установленных раз и навсегда Богом, дабы они никогда не нарушались».

Поэтому и ставшее знаменитым — благодаря полемике — суждение Галлера относительно возможностей познания из поэмы «Лживость человеческих добродетелей» (ст. 289—290) необходимо разуметь в более четких рамках его истолкования знания. У Галлера сказано так:

Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist,
Zu glücklich, wann sie noch die äussre Schale weist²⁹, —

«Во внутреннее Природы не проникнет тварный дух, слишком счастлив, если явит она ему хотя бы внешнюю оболочку».

Гёте, а потом и Гегель протестовали против этих строк, — Гёте в стихотворении, первоначально опубликованном (1820) в его журнале «К морфологии» — под названием «Недовольное восклицание» («Unwilliger Zuruf»), затем в собрании сочинений (1827) под названием «И однако» («Allerdings») — и адресованное «физику». Стихотворение Гёте устроено так, что авторская речь перебивает текст Галлера своими глоссами:

«Внутрь природы...» / Ах ты, филистер!... / «Не проникнуть духу сотворенному». / Мне и близким моим / Не смейте и напоминать / О таких словах. / Мы думаем: место за местом, / И мы — внутри. / «Счастлив уже тот, кому / Являет она хотя бы внешнюю оболочку!» / Это я слышу уже лет шестьдесят, / Клянусь такие слова, но втихомолку, / И говорю себе тысячу тысяч раз: / Природа все дарует щедро и охотно; / У природы нет ни сердцевины, / Ни оболочки; / Она — все единым разом, / Проверь сперва ты сам себя, / Ядро ты или скорлупа».

Следом за Гёте и со ссылкой на первое издание его стихотворения эти же строки Галлера приводит и Гегель — в § 140 своей «Большой энциклопедии». «Обычная ошибка рефлексии, — пишет

Гегель, — *сущность* берется только как *внутреннее*. А когда она так берется, то и такое рассмотрение тоже совершенно *внешнее*, а такая сущность — пустая внешняя абстракция.

Во *внутреннее* природы, говорит один поэт,
не проникнет дух сотворенный,
Слишком счастлив, если явит она ему хотя бы внешнюю оболочку.

А надо было бы сказать, — именно тогда, когда сущность определима для него как *внутренняя*, он ведает лишь внешнюю оболочку»³⁰.

Несмотря на кажущееся взаимосогласие между Гегелем и Гёте, логический анализ Гегеля противоречит той поэтически-научной интуиции Гёте, которая заставляет его тяготеть взором в скрытые, глубинные недра природы, — они-то существенно и сугубо «внутренние», пусть даже это внутреннее и совпадет в итоге с внешним обликом угадываемого и усматриваемого внутри смысла. Совершенно очевидно, что Гёте ближе тут Ломоносову с его несокрушимым и еще не испытанным просветительским оптимизмом во взгляде на познание. Загадочная зримая представленность внутреннего во внешнем преследовала Гёте как «открытая тайна». Полемика и Гёте, и Гегеля с Галлером остается «безличной» в том смысле, что личность швейцарского поэта остается тут совсем в стороне, — Гегелю важно еще раз опровергнуть современную философскую тенденцию ставить пределы познанию — тенденцию, воплощавшуюся для него в философии интуитивиста Ф.Х.Якоби. «Бог не может быть *знаем*, а может быть лишь *веруем*», — значит в «Открытом письме Фихте» (1799) Якоби, — Бог, который мог бы быть *знаем*, вовсе не был бы Богом³¹. Гегель, исходя из собственных убеждений, мог с полным основанием настаивать на том, что знание *как* знание беспредельно и что ни о каком Боге, кроме как о *знаемом*, мы и не можем *знать*. Однако все это находилось совершенно за горизонтом мысли Галлера, а потому и излагаемая Гегелем диалектика внешнего/внутреннего не затрагивала существа мысли поэта, высказанной за девяносто лет до этого. В этом смысле несравненно более адекватной тексту стихотворения — но зато и куда менее интересной — была одна из самых первых реакций на эти слова Галлера в поэме «О природе вещей» молодого К.М.Виланда (1751). Запоминающиеся стихи Галлера подали Виланду повод распространить их на несколько страниц — тут говорится о человеке, только начавшем путь своего познания: «*Ins Innre der Natur weiss er noch nicht zu dringen*» — «Внутрь природы он еще не умеет проникать»; «*Die Welt die meinem Blick kaum ihre Schale weiss (sic!), Erhält sich durch die Macht von einem höchsten Geist [...]*» — «Мир, едва являющий моему взору свою оболочку, поддерживается силою высшего Духа» и т.д. Впрочем,

гносеологическая острота проблемы нимало не задевала Виланда, а привлекала его возможность морализировать по поводу ее, и его реакция, если исходить из взглядов позднейшего Гёте, была вполне «филистерской».

Однако вовсе не просто соотношение, в каком оказались Гёте и Галлер. Вопреки всякой хронологии Галлер с его провидениями научного позитивизма был «современнее» Гёте, державшегося линии традиционного эзотерического, алхимически-герметического знания и (в отличие от Ломоносова) отсюда черпавшего свой оптимизм. Но для начала XIX века такая позиция отчасти вела к тому, что взгляд ученого-естествоиспытателя погружался в густую сеть символических представлений, которые стояли твердо, как язык традиции, но только до тех пор, пока эта традиция кем-то еще разделялась. Достаточно сказать, что Гёте оставался анти-ньютонианцем, Галлер же, восхищавшийся Ньютоном как образцом современного ученого, под «возвышенным», или «высшим», духом в своей поэме понимает и Ньютона: как «возвышенный дух» тот же Ньютон, правда, одновременно и «дух тварный», или «созданный», а тем самым обреченный на неполноту знания. Поэтому его положение весьма двойственно и тяжело: неполное знание в самом конечном итоге оказывается перед своим «ничто», а потому должно быть «разоблачено» как ненастоящее, пусть даже и с поднимающимся и нарастающим в душе отчаянием. Человек под конец все равно должен узнать, по-сократовски, что он ничего не знает. «Wir irren allesamt, doch jeder irret anderst»³² — «Мы все заблуждаемся, только каждый по-своему» («Мысли о разуме», ст. 292). Однако «возвышенному духу» — вспомним, что он даже выходит за пределы человеческого! — остается еще очень много дел на земле. И вот в стихотворении «Лживость человеческих добродетелей» стихам, приводимым Гёте и Гегелем, непосредственно предшествуют (ст. 287–288) такие:

Doch suche nur im Riss von künstlichen Figuren
Beym Licht der Ziffer-Kunst, der Wahrheit dunkle Spuren³³. —

«Однако темные следы Истины ищи лишь на чертеже из фигур, (диктуемых) искусством (наукой, знанием), в свете цифрового искусства (математики)».

Исследователь отсылается к сфере знаков — геометрических чертежей, к исчислению, *через* которые и *посредством* которых только и может быть осуществлено человеческое, стало быть, частичное, познание. Математическое же познание — орудие современной науки — было, однако, чуждо и Гёте, и Гегелю. Итак, для человека все же есть выход: полагаться только на свое, на свою сферу знаков, на то, что Гёте называл «отражениями», — так что нетрудно было бы отыскать и некоторые точки схождения между

ним и Галлером, однако на фоне резких различий в интерпретации научного знания. Полагаясь на средства человеческого познания и видя их превосходные результаты, Галлер вовсе не впадал в отчаяние.

Если же отчаяние и было знакомо ему, то помимо жизненных для этого имелись метафизически-религиозные основания, а потому отчаяние было чем-то вроде постоянной слагаемой его внутреннего мира. Галлер слишком хорошо помнил, что Бог сотворил мир из *ничего*, а потому *так* сотворенный мир мог рассматриваться как *замена*, как *прикрытие* или как *оболочка* этого *Ничто*; мир обречен гибели, и, как обреченный, он и *заключает* в себе всю неизбежность Ничто: при сотворении мира «на ночь ветхого Ничто пролился первый поток света», второе же Ничто погребет этот мир» («Незавершенное стихотворение о вечности», ст. 54–55, 57). В стихотворении «Лживость человеческих добродетелей» (ст. 273–274) говорится:

Erscheine grosser Geist, wann in dem tiefen Nichts
Der Welt Begriff dir bleibt, und die Begier des Lichts³⁴, —

и это тоже обращение к Ньютону: «Явись, великий дух, если только в глубине Ничто / в глубоком Ничто смерти / остается у тебя постижение мира и жажда света». Итак, мир жизни лишь прикрывает собою Ничто смерти. И в других стихотворениях то же постоянное ощущение Ничто: «Мое тело уже чувствует приближение Ничто»; «Мир — только точка [...] лишь полувызревшее Ничто» («Незавершенное стихотворение о вечности», ст. 118 и 89–90)³⁵; «Род человеческий обладает двойным гражданством — на небе и в Ничто»; ангелы, отпавшие от Бога, «канули в их собственное Ничто» («О происхождении зла», 2, 103–104; 3, 16)³⁶; и наконец: «Мы давно уже распознали ничтожество человеческого рассудка (das Nichts vom Menschen-Witz)»³⁷ («Мысли о разуме...», ст. 373).

Итак, в целом в поэзии Галлера продумываются не содержания наук, а отчасти осмысляется истолкование науки, отчасти же — ее экзистенциальная проблематика в связи с положением человека в мире вообще, а потому поэзия Галлера образует нечто подобное экзистенциальному слою, какой постоянно окружает всю неохватную его научную деятельность. По словам К. С. Гутке, «все области деятельности Галлера *отсылают* его своими проблемами к поэзии, так что поэзия вновь обретает у него центральное положение». Поскольку же мы знаем, что написанные по большей части в ранние годы поэтические создания сопровождали Галлера в течение всей его жизни, то функция такого слоя, надо думать, была значительной.

И что, в дополнение к этому, самое важное, — как поэт, как автор, как ученый, Галлер никогда не отрывался от движения со-

временной литературы — литературы в самом широком ее понимании, охватывающем все, от научных трудов до поэтических произведений, притом что в восприятии Галлера между разными типами литературных произведений и не было никаких непроходимых рвов, и все они, напротив, связаны между собой гладкими переходами. Литература и поэзия — это для Галлера, естественно, «изящная наука» (*schöne Wissenschaften, belles lettres*, — последнее понятие, «беллетристика», было впоследствии радикально переосмыслено). Поэзия — это знание, умение, наука, искусство. Отсюда у Галлера и четкая постановка перед собой поэтических задач, и прозрачность для него его же разумения поэзии (в дальнейшие десятилетия истории поэзии эта прозрачность нередко убывает, и поэту легче повстречаться с непонятностью своего творчества для него же самого). Теперь уже понятно, почему собрание стихотворений Галлера могло доводиться им до читателя лишь в научном облачении — с текстологическим аппаратом, в окружении авторских предисловий, предуведомлений, послесловий и всякого рода аннотаций и примечаний. Никого теперь уже не удивит то, что поэзия Галлера — это продукт рационалистической отчетливости мысли. Вместе с рационализмом, в начале XVIII века тоже сделавшимся на время прозрачным для самого себя, — пора настоящего торжества его *самоочевидности!* — Галлер заимствует и его, отделанные на протяжении более века инструменты, — так, как поэт, он совершенно естественно перенимает александрийский стих, сделавшийся во французской традиции универсальным в области наиболее ответственных применений слова и стиха, — это и стих трагедии, и стих высокой комедии, и стих эпоса, и стих дидактической поэзии. Но и в этом случае (как и вообще во всем, что касается риторического языка поэзии) перенятие совершается у Галлера уже отнюдь не автоматически, а на основании сознательного выбора, потому что в его время уже можно выбирать между разными возможностями, тем более что в цюрихской теории началось наступление на prerogatives александрийского стиха, с самыми глубокими на то основаниями. Если при этом вполне понятно, что три свои дидактически-философские поэмы и две сатиры Галлер пишет александрийским стихом с парной рифмовкой (как поступил бы и любой французский поэт), то, с другой стороны, этот стих обретает у Галлера индивидуальные черты — как орудие его поэтической техники и мысли. Конечно, Галлер пользовался и другими размерами (четырёх- и пятистопным ямбом), и мадригальным стихом, а однажды даже воспроизвел, упрощая, сапфическую строфу, однако конструктивная четкость и членораздельность александрийского стиха настолько привлекали его, что, пожалуй, даже любой иной стихотворный размер (при любом строфическом строении) несет на себе в его исполнении отпечаток конструктивной отчетливости

александрийского стиха, которую Галлер усвоил до блеска. Хореем же или трехдолными размерами Галлер не пользуется вообще никогда, и, кажется, единственным исключением, что касается хорей, являются его стихи в память второй супруги, Элизабеты Бухер, самым автором не публиковавшиеся. Достаточно сопоставить элегию «На кончину Марианны» Й.Я.Бодмера с ответом Галлера, чтобы убедиться в том, насколько по-разному слышат и организуют александрийский стих эти два поэта, причем стих Галлера воспринимается как максимально отшлифованный. Становится понятным и то, почему Бодмер и его единомышленники стали отходить от этого размера, предпочитая ему гекзаметр, который потребовал для своего воспроизведения в стихии немецкого языка весьма длительных усилий, и почему Галлер такие попытки отвергал. Именно потому, что для опытов в области гекзаметра, поначалу до крайности неуверенных, существовали глубокие историко-культурные основания, Галлер с его приверженностью александрийскому стиху оказывается в Швейцарии в несколько двусмысленном положении, — он разделяет эстетику цюрихских теоретиков и самым впечатляющим образом открывает свое поэтическое сознание «трогательности» и «сантиману», однако вынужден отстаивать прозрачно-четкий рационализм своей поэзии.

Галлер твердо держался раз выбранной позиции: с одной стороны, он в своих возражениях против гекзаметра уловил реальную слабость немецкого метра: «[...] примесь трохеев обрекает скандирование на неверность и произвол, отнимая у стиха регулярность, какой обладал он у древних» (1760)³⁸; «Немецкий гекзаметр удастся лишь немногим», — в то время, как греческий язык был музыкальным, современные языки «против него слабы, неловки и беззвучны» (1772)³⁹; «Немецкому гекзаметру недостает спондеев, и в нем слишком много односложных слов»; «Если делать гекзаметры, как их обычно делают, так это слишком просто» («Сравнение стихотворений Хагедорна и Галлера», 1772)⁴⁰. С другой стороны, «резвомыслящий философ торжественнее говорит тогда, когда пользуется законченными каждым для себя стихами», — иначе говоря, Галлер отвергает «анжамбеман», допуская его лишь в самом крайнем случае для выражения аффекта: «[...] стих не должен обрываться на слове, которое слишком тесно взаимосвязано с первым словом последующего стиха» (1774); «[...] делить стихотворения на строки, чтобы потом сливать их воедино, как если бы никакого деления вовсе не производилось, — это кажется нам противоречием» (1775).

Все это — постоянные поэтологические принципы Галлера, и они находятся во взаимосвязи с его основными эстетическими установками. Поэма «Альпы» тоже писалась александрийским стихом, однако у нее строфическое строение — ее десятистрочные строфы имеют следующую рифмовку:

Сам Галлер сознавал, что «выбрал затруднительный вид стихотворений, который без нужды (!) усложнил мне работу [...]». Еще труднее сделалась она благодаря обычаю новых времен, когда сила мыслей возрастает к концу»⁴¹. Говоря иначе, Галлер вполне отдавал себе отчет в том, какие технические требования предъявляло к нему строение стиха и строфы — он считался с этими «трудностями», которые становились неотъемлемой частью его поэтического мышления. Поэма «Альпы» состоит из 49 (в первом издании — из 48) строф, и каждая из них должна была представлять отдельное замкнутое построение, получающее в конце как бы убедительный финальный аккорд. Этого Галлер и достигает. На его языке это выглядит следующим образом: «Десятистрочные строфы, к которым я прибег, принудили меня сделать равное с ними число отдельных картин и всякий раз заключать в эти десять строк целый предмет»⁴².

Итак, каждой строфе соответствует отдельная *картина*, а слово «картина», естественно, отвечает основному риторическому принципу, в начале XVIII века еще обобщенному и подчеркнутому, согласно которому «поэзия — что живопись». В начале XVIII века описательная поэзия, строящая свои картины-«табло», переживает свой новый расцвет — прежде всего в творчестве высокоталантливого гамбургского поэта Бартольда Хайнриха Брокеса, а в Швейцарии — у самого же Галлера, затем у С.Геснера. В 1766 году последовал контрудар против всей «живописующей» поэзии, когда Г.Э.Лессинг издал свой трактат, который, согласно распространенному недоразумению, раз и навсегда покончил с уподоблением поэзии живописи, доказав его несостоятельность.

Однако, чтобы взглянуть в происходившее тогда в поэзии, в ее внутренние сдвиги, в сопровождавшие их критические акты, а также и всяческие недоразумения, надо перенестись внутрь этой поэзии. Итак, каждая строфа «Альп», поэмы, относимой к разряду описательной поэзии, — это *картина*, а следовательно, нечто *живописное*. Однако как же понимались эта картина и эта живопись? Возьмем для начала самую первую строфу «Альп»:

Versucht, ihr Sterbliche, macht euren Zustand besser,
Braucht was die Kunst erfand, und die Natur euch gab;
Belebt die Blumen-Flur mit steigendem Gewässer,
Theilt nach Korinths Gesetz gehaune Felsen ab;
Umhängt die Marmor-Wand mit Persischen Tapeten,
Speist Tunkins Nest aus Gold, trinkt Perlen aus Smaragd;
Schläft ein beym Saitenspiel, erwachet bey Trompeten,
Räumt Klippen aus der Bahn, schliesst Länder ein zur Jagd;
Wird schon, was ihr gewünscht, das Schicksal unterschreiben,
Ihr werdet arm im Glück, im Reichtum elend bleiben⁴³. —

«Что ж, сделайте попытку, о смертные, и усовершенствуйте свое положение; воспользуйтесь всем, что изобрело искусство и даровала вам природа; оживите цветочные луга воздымающимися вверх водами (фонтанами); расчлените согласно законам Коринфа обтесанные камни; увешайте мраморные стены персидскими коврами; вкушайте тонкинские гнезда на золотой посуде, пейте жемчуг из смарагда; засыпайте под бряцание струн, просыпайтесь же под трубный глас, уберите горы с пути, опоясайте целые земли ради охоты на зверей; если и подпишет судьба все ваши пожелания, вы окажетесь нищими в счастье, жалкими в богатстве».

Совершенно очевидно, что в этой строфе нет никакой картины «вообще», зато в ней осуществляется некоторое единое и законченное движение мысли, строящей трехчастную форму, — призыв, исполнение и итог; это и логическое, и образное движение мысли, то и другое одновременно. Движение мысли завершается решительной сентенцией — она еще не вполне понятна в том отношении, что требует разъяснений, и обязана приводить в движение и все последующее. Это строго упорядоченное и жестко логичное движение не создает единой статической картины, зато в нем торжественно проходит много картинного, — сами такие картины в стих и в полстиха — это патетические, широкие жесты-картины, — в них предлагается мысленно, со всею обстоятельностью проделать нечто такое, что потом окажется обычной человеческой суетой и будет тут же сведено на нет и морально уничтожено. Такие жесты-картины либо более просты: «Увешайте мраморные стены персидскими коврами», — либо же они устроены более риторически-хитроумно: «расчлените согласно законам Коринфа обтесанные камни», или даже «горы», «скалы», то есть выстраивайте ряд коринфских колонн, к чему принадлежит и соответствующее богатое, пышное здание, — все это варьирует на разные лады тему богатой, пышной, царской, утонченной, преизобильной жизни людей, купающихся в золоте. В начальных и заключительных стихах строфы выступают и аллегорические персонификации — постольку, поскольку Искусство и Природа в стихе втором и Судьба в стихе втором с конца — это не абстракции и не стереотипизированные выражения, но, для сознания риторической эпохи, все еще реальные деятели, от «воли» которых зависит очень многое, — Искусство изобретает, Природа дарует, а Судьба так даже и подписывает свое согласие с пожеланиями людей. Средние же строки строфы, взятые таким способом в объятья аллегорий-персонификаций, стихи с третьего по восьмой, — это провокационный призыв к роскошествованию, между тем как крайние строки строфы содержат умозаключение: если вы поступите вот так-то, то результат будет вот такой-то (а почему это так, разъяснится — во всех подробностях — позднее). Между тем картинные образы-жесты, продекламированные со всем вкусом и с внушительной

отчетливостью, и крайние стихи «нравственного» толка усиливают друг друга: середина подчинена заявленному началу — «соблазну» совершенствовать свой образ жизни и ради этого не скупиться, конец же с ораторской броскостью подводит предварительный итог всему, объявляя поддавшемуся соблазну «человечеству» грустный итог всех его гигантских усилий. Мы обязаны исходить из того, что риторическое сознание с величайшей готовностью улавливает любой элемент картинности и цепляется за любой повод претворить что бы то ни было в наглядный образ: что Судьба подписывает — или же не подписывает — наши пожелания, — это, в зависимости от установки нашего сознания, — либо бледный и даже некрасивый «образ» с бюрократическим оттенком, либо же яркий образ *внутреннего* свойства, вовсе не требующий явной внешней наглядности и полной своей проявленности, но такой, что в нем осуществляется нечто почти космически-масштабное — фигура Судьбы с каким-то пером в руке, как-то выраженные (в форме какого-то прошения, что ли) наши человеческие пожелания, — все это, если только допустить, что такое может *поразить* сознание, рождает некую картинную или пластическую потенциальность, хотя и не доведенную до конца, не разработанную и тем не менее данную и здесь наличествующую. Итак, это своего рода *живописно-пластическая потенциальность*. Как можно думать, нечто подобное и имеет в виду поэт, помещающийся внутри риторической системы поэтического мышления, и, кажется, несколько неожиданным открытием последнего времени стало то, что, оказывается, риторической «живописности» вовсе не свойственна какая-либо заведомая наглядность «вообще», а наши касающиеся живописности ожидания могут самым резким образом расходиться с ее истолкованием в риторической теории.

Если же считать вводную строфу «Альп» недостаточно характерной для описательной поэзии, — хотя и это, по автору, цельная картина, — то можно взять любую иную на выбор:

Ein angenehm Gemisch von Bergen, Felss und Seen,
Fällt nach und nach erbleicht, doch deutlich ins Gesicht,
Die blaue Ferne schliesst ein Kranz beglänzter Höhen,
Worauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht:
Bald zeigt ein nah Gebürg die sanft erhobnen Hügel,
Wovon ein laut Geblöck im Thale widerhallt:

.....

Bald aber öffnet sich ein Strich von grünen Thälern,
Die, hin und her gekrümmt, sich im entfernen schmälern.

Это 34-я строфа поэмы:

«Приятное смешение гор, скал, озер постепенно, не спеша, открывается взору, пусть все бледнея, однако с отчетливостью,

голубую даль окружает венец залитых солнцем вершин, на которых чернеющий лес гасит последние лучи солнца: то близлежащая цепь гор являет мягкий овал холмов, с каких доносится громкое бление, отдаваясь в долине, то широко раскинувшееся озеро предстает зеркалом, протянувшимся на много миль, по его гладкой поверхности пробегает дрожащее пламя: однако вскоре откроется полоска зеленых долин, что, висясь между гор, все сужаются в отдалении».

Конечно же, это — другое, это швейцарский пейзаж на закате солнца, с прекрасным наблюдением и умело сжатой передачей выразительных деталей. Все написанное рассчитано на пристально-замедленное и даже останавливающееся на месте чтение — есть сколь угодно много времени, чтобы подумать над прочитанным, перевести все в картинные образы и дать всему замереть в своем воображении. Кажущееся малоудачным слово «смещение», или «смесь», в первой строке, возможно, предполагает, что именно такое смещение и развернется в последовательно четких и ничего уже не смешивающих стихах-образах и жестах-образах, весьма ясных и членораздельных: это действительно картина, *жизнь* которой в *сознании*, всецело зависящая от языка культуры, от установок и навыков читателей, сложнее и цельнее всего того, что в смысле картинности можно было наблюдать в первой строфе поэмы. Спор о том, образует ли такое описание некую стоящую перед глазами *картину*, есть спор праздный, удел которого — застревать на границе разных языков культуры, запутываясь в недоразумениях. Конечно же, это — картина, если только допустить существование как установки сознания, так и навыков соответствующего ей чтения: *останавливает* картину сознание, реализуя заложенное в слове, которое на такое чтение и рассчитывает.

Ясно и то, что Галлеру было что возражать Лессингу, который в главе XVII «Лаокоона» писал: «В каждом слове слышу труждающегося поэта, однако я по-прежнему далек от того, чтобы видеть саму вещь. Итак, еще раз: я не отрицаю за речью способность описывать вообще, часть за частью, некое телесное целое [...], но за речью как средством поэзии я отрицаю эту способность, так как таким словесным описаниям телесного недостает обмана [иллюзии], к какому по преимуществу стремится поэзия»⁴⁵. На что Галлер отвечал: «Нам кажется, что г-н Лессинг не улавливает цель, какую ставит перед собой поэт, создающий картины. Он намерен лишь ознакомить с некоторыми замечательными свойствами растений, и это удастся ему лучше, чем художнику, потому что он может выразить и качества, в них заключающиеся, что познаются иными органами чувств или же открываемые путем экспериментов, а такой путь для живописи закрыт [...], поэт может живописать и зримые красоты, остающиеся неведомыми художнику. К таковым

относится сверкание бриллиантов из воды, то есть росы, переливающейся всеми цветами радуги на гладких листьях энциана; таковы же и те жемчужины, какие фея вдевает у Шекспира в ушко каждому первоцвету»⁴⁶. Позднее Галлер писал с еще большей четкостью, обобщенно и не задерживаясь на частностях: «Поэзия живописует то, чего не может живописать кисть: свойства иных чувств наряду со зрением, связи с нравственным положением дел, какие чувствует только поэт» («Сравнение стихотворений Хагедорна и Галлера»)⁴⁷.

Галлеру было что отвечать Лессингу, однако, отстаивая принцип поэтической живописности, он невольно идет на некоторые уступки, образ-картина все время мыслится им как «перемножаемая» с чувством, или аффектом, с незримой и моральной стороной вещей, между тем как принцип живописности предполагал и нечто более узкое и буквальное — *зримость* создаваемого образа как такового, куда вливается, конечно, и все «внутреннее». Одновременно в этой дискуссии заметно, что Галлер и Лессинг переговариваются через границу языков культуры, взаимно не понимая глубинных импульсов, направлявших каждого из них. И до сих пор на этой границе не наведено должного порядка, то есть не достигнута должная ясность. Однако в своей поэме «Альпы» поэт, по его убеждению, создал целых 49 отдельных картин, и, надо сказать, они приведены в ясную композиционную связь.

Вот, в самых общих чертах, композиция этой поэмы.

Строфы

I–II	Мораль
III	Золотой век
IV–XVII	Простота нравов швейцарского народа
IV–X	
XI–XII	Праздники
XIII–XVIII	Любовь и брак
XVIII–XXXI	Времена года (и время дня)
XVIII–XIX	Весна / Утро и вечер
XX	Лето
XXI–XXV	Осень
XXVI–XXXVI	Зима
XXX–XXXVI	Мудрость народа
XXXVII–XLV	Природа Альп
XXXVIII–XLII	Флора
XLV–XLIX	Мораль
XLVI–XLVII	Отрицательный пример
XLVIII–XLIX	Положительный пример живущего в довольстве народа

«Альпы» — это не описательная поэма о природе Альпийских гор (как это иногда представляют себе), а поэма о выборе правильного

пути в жизни, или, иначе, о добродетели, какую должно предпочесть пороку, причем поэма на «материале» жизни швейцарского народа, а уж в связи в этом и о природе, в единстве с которой живет этот счастливый народ. И описательное в поэме — это не описания природы, вернее, не только они, а описательное в ней — это каждый стих и каждый отрезок стиха, создающие зрительный образ-жест. Как поэма о народе, она рассказывает о таком народе, который живет в довольстве и «не желает никаких улучшений» (ст. 489-й — предпоследний, симметричный самому первому стиху поэмы; см. выше) и который именно потому и живет в довольстве, что не требует улучшений; этот народ еще ведает, что такое «золотой век» (ст. 31-й); все в жизни этого народа находится в идеальном равновесии: суровость климата, простота пищи, безыскусность нравов, бедность (ст. 62), отсутствие учености (строфа IX), заменяемой наблюдениями над погодой (строфа XXVII), знанием растений и вообще природы (строфа XXXI), личным участием в важных исторических событиях, как-то сражениях (строфы XXIX—XXX), безыскусностью даже самого искусства (строфа XXVIII), — все это *положительные*, неперенменные стороны общей ненарушимой гармонии, все это образ сердечности, жизни по сердцу, а не по уму (ст. 90). Только «умеренная природа» может осчастливить человека (ст. 450), — откуда явствует, что моральный идеал *умеренности* нуждается еще и в своем подкреплении извне, со стороны природного мира, по своим условиям и не богатого, и не бедного. Не что-либо, но сама природа еще особо побеспокоилась об этом счастливом народе швейцарцев, «отгородив его от мира» Альпийскими горами (ст. 53).

Получается, что описательные в узком смысле строфы поэмы возникают как кульминация всего произведения, на фоне уже подробно обрисованной жизни народа: красота природы — последняя печать, она обеспечивает и утверждает идеальность человеческой жизни.

Умеренность природного и морального — это сама золотая середина. В сознании Галлера соединялись представления о неминуемом упадке рода человеческого и о благотворном воздействии искусств и наук — процесса цивилизации — на жизнь людей, — и то, и другое представления Галлеру пред-заданы как противоречивые, притом чрезвычайно долговечные элементы самого языка культуры. Галлер писал: «Страна, в которой орды кочевников вели в скудости бесполезную и безрадостную жизнь свою, начинает полниться городами и искусствами. Вместо отупляющего суеверия перед блуждающим во тьме народом открывается путь к истине и к знанию единственно благого» (из посвящения 9-го издания сборника стихотворений)⁴⁸. Как и большинство писателей немецкоязычной Швейцарии, Галлер не разделял культурного пессимизма Руссо, и

его нельзя упрекнуть во «враждебности культуре», как одного из предшественников Руссо, взгляды которого во многом сложились под влиянием французской книги швейцарца Беата фон Муральта «Письма об англичанах и французах» (1725) с их проповедью естественности и простоты нравов и с присущей им большой долей «французоедства».

В этом отношении любопытно убедиться на тематически близком примере в том, насколько культурно-исторические привязанности Галлера на деле были отвлечены и направлялись общериторической пред-заданностью. Случилось так, что в своих текстах Галлер не так уж редко упоминает Россию⁴⁹, куда в 1727 году отправился его друг Йоанн Георг Гмелин (1709–1751), участник десятилетней сибирской экспедиции Петербургской академии наук (1733–1743). Ему Галлер посвятил два стихотворения (в собрание стихотворений не включенных): в 1725 году — напутственное стихотворение «отъезжающему в Москву другу» (30 строк), столь характерным образом начинающееся со слов: «Избранный друг! О половина моей жизни, на этом свете мы не свидимся с тобой» (в 1749 году Гмелин все же вернулся в Тюбинген, и возможность свидеться еще была), а в 1752 году — эпиграмму (помещенную в 4-м немецком издании описания путешествия в Сибирь). Эпиграмма Галлера читается так:

Zu den Gmelinischer Reisen

Wo Russlands breites Reich sich mit der Erde schliesset
Und in dem letzten West des Morgens Marck zerfließet,
Wohin kein Vorwitz drang, wo Tiere fremder Art
Noch ungenannten Völkern dienten,
Wo unbekanntes Erz sich für die Nachwelt spart
Und nie gepflückte Kräuter grünen,
Lag eine neue Welt, von der Natur versteckt,
Bis *Gmelin* sie entdeckt. —

«Там, где обширная империя России кончается с концом земли и граница Востока сливается с крайним Западом, там, куда не проникала и сама Любопытность, где животные неведомых видов служили безымянным еще народам, где неизвестная руда хранила себя для потомства и зеленели растения, не срываемые ничьей рукою, там лежал Новый свет, сокрываемый Природою, — пока Гмелин его не открыл»⁵⁰.

Это для Галлера весьма светлое по тону стихотворение, и Россия рисуется тут, скорее, благодатной для счастливого исследователя страной, географическое положение которой удивительно, коль скоро она простирается до самого края света. Однако в этом светлом тоне заглушены иные, более мрачные стороны, коренящиеся

в тех же самых представлениях. В «Серенаде» в честь Георга II (1748) Галлер напоминал этому английскому монарху и немецкому герцогу, что по «его Эльбе» плывут тысячи мачт — в том числе «с холодной Ладogi, где пред Елизаветою склоняются сотни неведомых народов»⁵¹, — это внешне ничем не спровоцированное упоминание России по-своему ценно; какая-то идея возвышенно-колоссальной связывалась у Галлера с Россией, как и у многих его современников, не исключая и самих русских, находившихся под огромным впечатлением Петровских реформ, взятых с их идеальной стороны. Подобное упоминание Ладogi есть уже и в стихотворении 1725 года (ст. 14): «Тебя стремят западные ветры счастья к Ладогe на быстрых парусах», — это крепкое присутствие в памяти Ладogi, естественно, восходит к событиям новейшей русской истории, к основанию Санкт-Петербурга; Ладога метонимически репрезентирует все становившиеся известными российские нововведения. Однако полагать, будто в мысли о России у Галлера косвенно «отразилась та мечта о неиспорченном мире, которая вдохновляла Галлера при создании поэмы “Альпы”»⁵², значит проявлять известное благодушие, потому что на деле Россия для Галлера есть, совсем напротив, страна *неизвестного*, неведомого и как бы обреченного на неизведанность. В посвящении 9-го издания стихотворений (1762) шведской королеве Ульрике Луизе, сестре Фридриха Великого, Галлер тоже без особой причины вспоминает о России, вводя сюда целый пассаж о ней: «Достигни Петр обыкновенного предела человеческой жизни, и Истина — наиважнейшая из истин, Религия, — распространилась бы по всей наиобширнейшей империи света; суевериям, опирающимся на ребяческую надежду, на образы (то есть иконы! — *А. М.*), на жесты (то есть вообще обряды. — *А. М.*), человекохищению, какие совершают бесполезные жилища затворников-бездельников, пришлось бы бежать подальше на юг под пронзительным взором мудрого монарха. Однако Провидение даровало великому орудию своему (исполнение) лишь половины его желаний»⁵³.

Все эти высказывания — в контексте рассуждений о том, сколь много полезного может принести народу даже одна царственная особа. Галлер в этой части посвящения прибег к столь выпренному стилю, что в одном месте текст, возможно, нуждается в расшифровке: «человекохищение» — это, конечно, пострижение в монахи, так что весьма смелая персонификация! — жилища отшельников «крадут людей» у общества и государства, хочет сказать поэт, когда, постригаясь в монахи, люди делаются бесполезными для общества. Бросается в глаза то, что при чтении нейтральных текстов Галлера остается скрытым, — крайняя абстрактность просветительских представлений западного, вполне передового по своей мысли человека; абстрактность такова, что она нимало не интересуется

культурой далекого и малоизвестного народа в ее цельности и существе, и абстрактность эта опасна, поскольку не остановится перед тем, чтобы разрушить это неведомое ей единство и приветствовать ее разрушение хотя бы и руками просвещенного монарха. Несколько преувеличивая антирелигиозность Петра I, Галлер и полагает, что тот занимался тем самым, что представляется целесообразным ему, Галлеру, — а именно упразднением поклонения иконам, то есть прямым иконоборчеством (Петр до этого не доходил), ниспровержением религиозного культа, основанного на иконопочитании и нелепых, по мнению автора, обрядах, и уничтожением целого «института» монастырей, что представлялось Галлеру самым что ни на есть полезным мероприятием. И за этим тоже стоит «дух протестантской этики», давно внушивший четкие мысли о прагматической полезности всего имеющего право на существование в человеческой жизни. Вот подлинный ключ к отвлеченно-разрушительным сторонам просветительской идеологии, к тем сторонам, какие были свойственны этой идеологии в ее, так сказать, бытийном существе, потому что глубоко — и главным образом как раз в религиозном отношении! — консервативный Галлер во всем прочем вовсе не годился на роль революционера-ниспровергателя устоявшегося уклада жизни. Революционерами просветителей делала суть усвоенных воззрений — ничто по отдельности, но именно только общая, подкрепленная рационализмом (здравым в своем коренном существе!), отвлеченность их идеалов. Никакое прекраснотворчество не должно мешать нам разглядеть в европейском Просвещении его бытийно (или, как принято говорить, объективно) человеконенавистнический аспект, ту потенцию уничтожения, которая гораздо лучше стала просматриваться уже в конце того же XVIII века, в преддверии Французской революции с ее безбожной разнузданностью и неразборчивым сокрушением всего отвлеченно-враждебного ей, и сразу же после совершения всех диких событий, ее сопровождавших.

Итак, все творчество Галлера в целом — это торжество протестантской трудовой этики, не знающей ничего помимо труда, но и в труде никоим образом не находящей душевного успокоения. Можно было бы сказать, что Галлер и все свое существование, и «самого себя» переложил в труд, так что, за исключением кратких часов вынужденного сна, для труда не пропадал ни один час его жизни, — Галлер пишет, он читает и рецензирует, он читает во время еды, и он читает, совершая прогулку верхом на лошади. По приблизительным подсчетам (К.С. Гутке), Галлер написал за свою жизнь не менее девяти тысяч рецензий, причем, помимо специальных рецензионных органов, в работе которых он участвовал, не зная усталости, он писал такие рецензии еще и для себя. И это — не считая тех десятков тысяч аннотаций о прочитанных и просмотренных

им книгах, которые вошли в текст его «Библиотек». Й.Я.Бодмер был, образцом *человека пишущего*; Галлер же, невзирая на колоссальный объем им написанного, — это прежде всего *человек читающий и судящий*, *vir legens et judicans*, тогда как пишущий человек в нем — это лишь неизбежное продолжение человека читающего и оценивающего.

В конце жизни Галлер нашел время для того, чтобы написать три государственных или государственно-политических романа, которые относятся ко вполне мыслимому тогда типу *учения*, излагаемого в романной форме, — только что все три романа при одинаковой их структуре в некотором смысле крайне архаичны и написаны в уединении ученого кабинета без малейшего учета жанрово-стилистических веяний своего десятилетия. Впрочем, все эти романы, несомненно, входят в широкий спектр создававшихся тогда в Германии весьма разнообразных по стилю и направлению «исторических» и политических романов. Вот их наименования: «Узонг» (1771), «Альфред» (1773), «Фабий и Катон» (1774), — все они были своевременно переведены на русский язык⁵⁴. Как можно видеть уже по вынесенным в заголовок именам, первый роман — из истории китайско-монгольской, второй — из истории Древней Англии, третий — из истории римской. В каждом из них Галлер, стремясь к достаточно точной передаче реальных исторических событий, насколько они были известны ему по сочинениям историков, представил идеальный тип одной из трех мыслимых форм правления — 1) тирании (или абсолютной монархии), 2) умеренной (конституционной) монархии и, наконец, 3) республики, каждая из которых, в традиции Монтескье, соопределяется как наиболее подходящая одной из трех климатических зон Земли. В романах, в соответствии с таким замыслом, нет критики разных политических систем, но лишь указывается на возможные в каждой из них извращения и злоупотребления, а также и на те соблазны, каких благополучно избегают герои этих романических хроник.

Начав в юности с дидактической поэзии, Галлер завершил свое литературное творчество дидактической прозой. В поздних нраво-учительных повествованиях он сохраняет свой прежний идеал *умеренной* народной жизни: «Самое счастливое государство — не то, которое сделает всех своих граждан государями — на одно утро, а то, устройством которого наипрочнейше утверждается всообщее благоденствие народа; в этом государстве законы охраняют жизнь и имущество каждого гражданина, и никакое насилие не остается безнаказанным». «У всех людей — равные права на счастье. Государство же должно быть устроено так, чтобы благоденствовало максимальное число граждан, причем в наивысшей степени, какая только достижима». Идеал Галлера в политике — это *правовое* государство, причем вопрос о политическом устройстве такого госу-

дарства не может быть предreshen, любое из известных устройств допускает установление, осуществление подобной идеальности. Моральная же основа такой идеальности — это *умеренность* и создаваемое ею равновесие сил. Романы Галлера, по выражению Р.Невальда, «отпрыски барочных аллегорий»⁵⁵. Это ничуть не мешает им быть повернутыми в сторону новых политических реальностей, в эпоху барокко еще и отдаленно не столь отчетливо просматриваемых; нельзя сомневаться в том, что этим архаическим сооружениям позднего Галлера присуща даже некоторая актуальность для нашей современности с ее вновь разбушевавшимися стихиями истории, — впрочем, извлекать такого рода актуальность из нечитаемых ныне текстов есть, скорее, дело историков литературы, чем широкого читателя, которого сама монотонная дикция подобных старинных созданий до сей поры только отпугивает.

Примечания

¹ *Elementa physiologiae corporis humani*, 1757–1766; *De functionibus corporis humani praecipuarum partium*, 1770. Недавние работы о Галлере-ученом: Albrecht von Haller: Zehn Vorträge gehalten am Berner Haller // Symposium von 6. bis 7. Oktober 1977. Bern, 1977. S. 67–81, 97–111.

² *Enumeratio methodica stirpium Helvetiae indigenarum*, 1742.

³ *Bibliotheca anatomica*, 1774–1777; *Bibliotheca botanica*, 1771–1772; *Bibliotheca chirurgica*, 1774–1775; *Bibliotheca medicinae practicae*, 1776–1780.

⁴ *Briefe über die wichtigsten Wahrheiten der Offenbarung*, 1772; *Briefe über einige Entwürfe noch lebendiger Freigeister wider die Offenbarung*, 1775–1777.

⁵ Haller und Salis-Seewis / Hrsg. von A. Frey // Deutsche National-Bibliothek. Bd. 1. Berlin; Stuttgart. S. a. S. XXX.

⁶ *Zimmermann J. G.* Das Leben des Herrn von Haller. Zürich, 1755. S. 8.

⁷ *Haller A. von.* Vorrede zur 4. Aufl. // D. Albrecht von Hallers Versuch schweizerischer Gedichte. 9. Aufl. Bern, 1748. S. 6.

⁸ *Helbling J.* Nachwort // D. Albrecht von Hallers Versuch schweizerischer Gedichte. Bern, 1969. S. 332.

⁹ *Ibid.* S. 6.

¹⁰ *Guthke K. S.* Haller und die Literatur. Göttingen, 1962. S. 302–304.

¹¹ *Siegrist Ch.* Albrecht von Haller. Stuttgart, 1967. S. 29.

¹² D. Albrecht von Hallers Versuch schweizerischer Gedichte. S. 132.

¹³ *Ibid.* S. 110.

¹⁴ Der Verfasser an die Leser // D. Albrecht von Hallers Versuch schweizerischer Gedichte. S. 286.

¹⁵ *Haller A. von.* Vorrede zur 9. Aufl. // D. Albrecht von Hallers Versuch schweizerischer Gedichte. S. 5–6.

¹⁶ *Ibid.* S. 6

- ¹⁷ Ibid. S. 4, 5.
- ¹⁸ Ibid. S. 5.
- ¹⁹ *Haller A. von. Vergleichung zwischen Hagedorns und Hallers Gedichten* // Haller und Salis-Seewis / Hrsg. von A. Frey // Deutsche National-Bibliothek. Bd. 41. S. 158.
- ²⁰ Ibid. S. 159.
- ²¹ Ibid. S. 160.
- ²² *Лотман Ю. М. Карамзин*. СПб., 1997. С. 54–99; *Rothe H. N. M. Karamsins europäische Reise. Der Beginn des russischen Romans*. Bad Homburg ets, 1968.
- ²³ *Göttingische Gelehrte Anzeigen*. 1747. S. 40 // *Guthke K. S. Literarisches Leben im achzehnten Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz*. Bern; München, 1975. S. 86.
- ²⁴ Ibid. S. 95.
- ²⁵ *Pemberton H. View of Sir Isaak Newtons philosophy*. 1728.
- ²⁶ Цит. по кн.: *Guthke K. S. Literarisches Leben im achzehnten Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz*. S. 180.
- ²⁷ *Eschenbroich A. Nachwort* // Albrecht von Haller. *Die Alpen und andere Gedichte*. Stuttgart, 1978. S. 91, 109, 116.
- ²⁸ Ibid. S. 102.
- ²⁹ D. Albrecht von Hallers *Versuch schweizerischer Gedichte*. S. 100.
- ³⁰ *Hegel G. W. F. Vollständige Ausgabe*. Berlin, 1840. Bd. 6. S. 276.
- ³¹ *Jacobi an Fichte*. Hamburg, 1799.
- ³² *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben* // *Haller A. von. Die Alpen und andere Gedichte*. S. 34.
- ³³ Ibid. S. 50.
- ³⁴ «Die Falschheit menschlichen Tugenden» // *Haller A. von. Die Alpen und andere Gedichte*. S. 49.
- ³⁵ «Jetzt fühlet schon mein Leib die Näherung des Nichts...», S. 79; «Die Welt ist selbst ein Punkt... Nur halb gereiftes Nichts», S. 78.
- ³⁶ «Im Himmel und im Nichts, sein doppelt Bürgerrecht», S. 62; «Ihr Glanz, entlehnt von Gott, fiel bald ins eigne Nichts», S. 67.
- ³⁷ Ibid. S. 37.
- ³⁸ *Göttingische Gelehrte Anzeigen*. 1760. S. 830. См. также: *Guthke K. S. Haller und die Literatur*. Göttingen, 1962. S. 124–125.
- ³⁹ *Hallers Literaturkritik* / Hrsg. von K. S. Guthke. Tübingen, 1970. S. 141.
- ⁴⁰ *Haller A. von. Vergleichung...* S. 158.
- ⁴¹ *Haller A. von. Die Alpen*. Stuttgart, 1978. S. 3.
- ⁴² Ibid.
- ⁴³ Ibid. S. 3.
- ⁴⁴ Ibid. S. 16.
- ⁴⁵ *Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. М., 1957. С. 205–206.

⁴⁶ Цит. по кн.: *Guthke K.S.* Literarisches Leben im achzehnten Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz. S. 138–139.

⁴⁷ *Haller A. von.* Vergleichung... S. 161.

⁴⁸ D.Albrecht von Hallers Versuch schweizerischer Gedichte. S. 3.

⁴⁹ О Галлере и России см.: *Данилевский Р.Ю.* Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII–XIX вв. Л., 1984. С. 50–59.

⁵⁰ Haller und Salis-Seewis / Hrsg. von A.Frey // Deutsche National-Bibliothek. Bd. 41. S. 146. Перевод дан по кн.: *Данилевский Р.Ю.* Указ. раб. С. 51.

⁵¹ «Serenade an Georg den Anderen» // D.Albrecht von Hallers Versuch schweizerischer Gedichte. S. 276.

⁵² *Данилевский Р.Ю.* Указ. раб. С. 51.

⁵³ D.Albrecht von Hallers Versuch schweizerischer Gedichte. S. 3.

⁵⁴ *Данилевский Р.Ю.* Указ. раб. С. 51–52.

⁵⁵ *Siegrist Ch.* Op. cit. S. 51.

Йоанн Каспар Лафатер

1

Йоанн Каспар Лафатер — писатель «без текстов», а между тем значение его писательской деятельности чрезвычайно велико, оно далеко выходит за границы Швейцарии и, как неотторжимый элемент, давно влилось в европейскую культуру, в язык ее самопостижения и самоистолкования. Без преувеличения можно утверждать, что в каждом европейце — все равно, в испанце, немце или русском — есть нечто от Лафатера, от его уроков и заветов, есть, стало быть, некий след от произведенного им в свое время истолкования человека, человеческой личности.

Молодой Н.М.Карамзин, будучи разделенным с Западной Европой множеством обычных для сношений России с остальным миром препятствий, в конце 1780-х годов с полнейшей отчетливостью ощутил, с кем из деятелей западной культуры ему необходимо вступить в переписку, и при этом несомненно угадал в Лафатере важнейшего для себя собеседника.

Однако в только что сказанном многое сразу нуждается в пояснениях. Почему Лафатер — писатель «без текстов»? Во-первых, потому, что ничто из написанного им сейчас никем, кроме немногих специалистов, не читается, да и связанные с Лафатером научные исследования следуют не столь уж изобильно, хотя литература о нем в целом основательна и довольно обширна. Во-вторых, потому, что, слыша имя Лафатера, каждый прежде всего вспоминает о его «Физиогномических фрагментах», — однако изданные Лафатером четыре огромных тома, содержащих сотни гравюр, мало кому доступны даже и в эпоху репринтных изданий; для более же широкого читателя не переиздается ничего, кроме отрывков из «Физиогномических фрагментов». Трудновато даже представить себе, что еще из текстов Лафатера можно было бы предложить такому читателю. И тут мы должны вновь назвать Н.М.Карамзина — это и поможет нам рассмотреть в первом приближении статус всех лафатеровских текстов. Обмениваясь с Лафатером письмами, начинающий литератор ждал от Лафатера нравственных наставлений, но не наставлений вообще, а некоторого *нового* знания относительно

человеческой природы — такие знания можно назвать морально-антропологическими, — ждал от Лафатера некоторого откровения относительно человеческой природы¹. Получал же он такие знания и такие откровения в форме частного доверительного письма, такого, какое предполагало известную интимность отношений — созвучие душ, — а, скажем, не в форме отсылки к морально-философской системе и к книге, которая в себе таковую содержала бы. Морально-антропологическое знание, каким мог поделиться Лафатер, хотя и вполне сносило тезисное и как бы теоретическое свое изложение, однако по существу требовало тесного душевного общения, такого душеспасительного диалога, какой устанавливался бы не между автором учебного пособия и не известным автору читателем, который когда-нибудь возьмет в руки его текст, но между знакомыми лицами, заведомо расположенными в пользу друг друга. И Лафатер пишет не один текст для всех, но отдельный для каждого из таких своих адресатов. Правда, он немедленно сталкивается с невозможностью подробно и внимательно отвечать каждому, однако такая проблема — чисто техническая, это чисто внешний момент затруднения, не позволяющий состоять в переписке сразу с тысячей человек; из этого затруднения Лафатер выходит, собирая свои письма и публикуя их отдельными книгами. Такой выход из положения вступает в противоречие с замыслом переписки, непременно личной, частной, непременно проникновенно-интимной, однако он не лишает ее важнейших ее свойств, такая переписка есть и нескончаемый текст, и непрестанное письменное собеседование в конкретной ситуации, с максимально полным учетом личности адресата. Такой текст «обречен» на вечную незавершенность, и он этим явно присущим ему свойством частного и нескончаемого как бы наперед «аннигилирует» себя.

Однако коль скоро речь идет о знании, то вот такому-то собеседнику необходимо передать в письме, пусть и сколь угодно интимно-частном, нечто общезначимое, верное для всех. Поэтому Лафатер пишет, конечно, и такие тексты, которые отрываются от вполне конкретного общения между только двумя беседующими, — таких текстов, включая сюда и поэтические, стихотворные создания, он пишет немало, и те же «Физиогномические фрагменты» Лафатер создает, имея в виду всех возможных читателей, однако и в таких случаях общее и общезначимое должно преподноситься так, чтобы затрагивать каждого по отдельности, проникая в его душу. Те восторженные порывы, на какие оказался способным Лафатер в некоторых разделах своих «Физиогномических фрагментов», тоже относятся к такому намерению проникать в душу каждого. Лафатер не просто был проповедником и не просто ощущал себя призванным проповедовать, настраиваясь на душевное состояние каждого по отдельности и воздействуя на него, но он проповедует о

душе, о таких содержаниях, какие по преимуществу «душевные» и какие следует истолковывать как «душевные». При этом, в отличие от проповедников-рационалистов, в каких не было недостатка в Германии XVIII века, Лафатер как проповедник хотел бы преподавать не просто некое общее моральное знание о душе, готовое и уже сложившееся, но знание, конкретно складывающееся в общении, вытекающее из конкретности общения, из его «сейчас и здесь», — в таком знании и сам проповедник должен всякий раз заново, словно заглядывая и себе самому в душу, удостоверяться, так что и с этой, внутренней, стороны, знание незавершено и — нескончаемо. Но если это так, то человеческая личность, какой разумеется она здесь, в некотором смысле загадочна, она до конца неисповедима (для рационалистического морально-риторического знания это было в любом случае не так), а это означает, что эта же самая человеческая личность, которую еще можно наставлять или даже поучать (выходит, есть все же какие-то остатки общего, общезначимого знания!), действительно отсылается к самой себе, — она, личность, встает перед вопросом о своей самотождественности и призвана все снова и снова раз узнавать, что она такое есть, — и загадка эта, или задача, столь настоятельна, что она отодвигает в сторону всякую заранее данную объективность и несомненность. И это — коль скоро всякое знание начинает разуметься как «душевное», настроенное на душу с ее конкретностью, на душу в смене ее конкретных психологических состояний, и от этой душевной конкретности безусловно также и зависящее, — распространяется и на любое содержание христианской веры, в том числе и на всю догматику религии: все приходит тут в некое зыбкое движение, все соразмеряется с личностью, все считается с нею, все обретается в зависимости от нее. Задача психологическая, или психологически-антропологическая, не то чтобы заслоняла содержание веры, вероучения, — Лафатер иной раз бывал настолько несдержан, чтобы миссионерствовать в пользу христианства и искать прозелитов (таким был его довольно бестактный призыв, обращенный к Моисею Мендельсону, мудрому иудейско-немецкому просветителю²), — но привязывала эти содержания к внутреннему самоощущению человека: надо было и удостоверяться в самых фундаментальных истинах христианской религии (пусть и истинные, они не даются просто так), и одновременно же удостоверяться в сущности человеческой личности (что теперь уже и вовсе не дается «просто так»). Одно обязано было считаться с другим — одно непременно укладываться в формы другого; глубокая вера должна была заново обретать себя в заново ищущей себя человеческой личности, в глубинах (неизведанных) такой личности. Особая роль Лафатера состояла как раз в том, чтобы обратиться к внутренним проблемам такой личности, подхватив все новые историко-культурные стимулы, к ее новому самоучению и самосознанию.

Или же, говоря иначе, заслуга Лафатера — в том, что он стал привлекать всеобщее внимание к такому новому человеку, используя элементы нового языка культуры и энергично воздействуя на такой складывающийся язык. Бытие человека исторично, *что* он такое — не неподвижно, и перед ним постоянно возникает вопрос о его самоосмыслении. В пору деятельности Лафатера в человеке стали открываться, выступая наружу, некие новые области душевного; душа — своя, не чужая, — оказывалась для всякого какими-то потемками, и Лафатер стал как-то организовывать весь этот обнажившийся хаос новой личности. Вся нескончаемая масса, вся груда его текстов, перепроизводство которых объясняется их статусом, суть которого мы уже попробовали было приоткрыть, — внутренняя нескончаемость-незавершенность осмысляемого передается и тексту как «внешнему», — служила этой важнейшей историко-культурной задаче — новообретению человеком самого себя (как человека «душевного», но, впрочем, не совсем в том смысле, с каком разумел это слово апостол Павел), самонахождению человека. А поскольку при этом Лафатеру посчастливилось повернуть в новую сторону и удачно приспособить к своей задаче наследие древних физиогномических учений, — оно было знанием, наличным «от века» и как бы вечно стоявшим на месте, то весь замысел Лафатера приобрел вполне осязательный и завлекательный вид. В физиогномике речь постоянно шла о внешних признаках внутреннего, — то есть о *чтении* по внешним чертам (лица, головы, всей фигуры, походки, жестов и т.д.) характера, наклонностей, интересов, намерений человека, о чтении вообще всего *душевного*, «внутреннего», как встала та же самая проблема в эпоху Лафатера. И в этом случае Лафатер вновь давал не какое-то догматическое учение, — хотя иногда соблазнялся всякого рода упрощениями, — но разнообразные стимулы к познанию человеческой личности, или, что было тем же самым, к самопознанию, самоуглублению, к всматриванию в самого себя. Такая «интериоризация» («овнутрение») личности входила тогда в самую логику — в самую основополагающую логику исторического движения, так что, к примеру, та самоочевидность, с которой Гегель в первые десятилетия XIX века трактует «внутреннее» человека, его «проникновенность», его Innerlichkeit, стала возможной лишь на уже обустроенной почве нового человеческого, личностного самочувствия-самопостижения человека. Так сложилось, что лафатеровские физиогномические штудии и материалы — чтобы не назвать их «учением» — были обращены к обеспеченным, богатым и светским кругам европейского общества; оказав воздействие на поведение людей светских, на характер их общения, на его язык, они — ввиду некоторых *установок* человека относительно самого себя и в направлении самого себя, — очень скоро распространились в обществе вширь. Одновременно же все эти штудии и материалы

стали доступными и в ученой среде, любознательной и поглощающей любые тексты, и сразу же вызвали острую и многообразную реакцию. В конце XVIII века «Физиогномические фрагменты» Лафатера интенсивно читали и изучали, их переводили на разные языки, и порой не по одному разу; сам Лафатер принял участие в одном французском издании, роскошность которого превосходила все мыслимые пределы и принесла автору одни только убытки (издание было доведено до конца и долги выплачены уже после смерти писателя). Для *своего* времени Лафатер, разумеется, не был писателем без текстов, — таким он сделался позднее, по мере практического усвоения всех исходивших от его текстов импульсов. Сейчас же, чтобы как-то уяснить себе смысл писательской деятельности Лафатера, приходится лишь пробовать входить в его тексты — в тексты писателя нечитаемого и несмотря на это все же несомненно значительного!

2

Йоанн Каспар Лафатер родился 15 ноября 1741 года в Цюрихе, в семье врача, где был тринадцатым ребенком. После начальной школы он в 1748 году поступил в Schola Carolina, где изучались латынь и греческий язык и преподавались начатки еврейского. Лафатер продолжил свое образование в Collegium Humanitatis (1754—1756) и, наконец, поступил в Collegium Carolinum — учебное заведение, которое предшествовало Цюрихскому университету, основанному лишь в 1833 году. Здесь Лафатер изучал богословие, а среди его учителей были Й.Я.Бодмер и Й.Я.Брейтингер, к школе которых — однако в расширительном понимании «школы» — он безусловно и относится. В юности Лафатер пережил не один так называемый «религиозный кризис», а к кругу его любимого чтения относились и трактат «О подражании Христу», приписываемый Фоме Кемпийскому, и «Ночные мысли» Эдуарда Юнга (1683—1765), упорно читавшиеся по всей Германии вплоть до начала XIX века. Английской литературе и английской мысли в Европе XVIII века принадлежала особая, глубоко творческая роль — они порождали то эстетически-новое, что затем медленно, но верно осваивалось на континенте; и «Ночные мысли» Юнга, тогда еще совсем новая книга (первое английское издание — 1742—1744 годы), служила источником неизведанных прежде настроений и состояний духа, — в Германии ее неустанно переводили как стихами, так и прозой.

И религиозные кризисы, и чтение Юнга — это приметы времени, в какое вступил Лафатер, — он, можно сказать, очень рано столкнулся с непознанностью человеческой природы (она именно тогда проявилась так) и должен был испытывать ее, эту непознанность, на себе. Юность Лафатера совпадала с началами новой сентимен-

талистской культуры, которую в Германии словно бы внезапно прорвало, — вот эпоха дружбы, эпоха дружеских доверительных сообщений и всякого рода сентиментальных поступков и «жестов», словно обнажающих святая святых человеческой души и вместе с тем картинных и риторичных. Русскому читателю впоследствии — и так вплоть до наших дней — это язык сентиментализма стал прекрасно известен по его эпигонским, поздним проявлениям — по гоголевскому Манилову, которого надо воспринимать не как карикатуру, но более чем серьезно³. Два немецких поэта — Йоанн Георг Якоби (1740–1814) и Й. В. Л. Глейм (1719–1803) — обмениваются в 1760-е годы такими письмами: они пишутся попеременно стихами и прозой и предназначаются для печати, — «Что еще сказать мне Вам, любезнейший друг? Тысячи и тысячи благодарностей еще не довольно для того, что я чувствую (*empfinde*). О, позвольте же, лия слезы, обнять Вас: этот язык любви, признательности говорит больше любого иного, и он в наименьшей степени осквернен в своей святости. Лишь те способны говорить им, что вошли в сам святой храм дружбы» (Якоби — Глейму, 16 сентября 1767 года⁴). «Да, любезнейший друг, дружбе недалеко до любви. Прощаясь с Вами, я ощутил (*empfunden*) все то, что может почувствовать (*empfinden*) любовник, не исключая всех тех мелких деталей, которые столь занимательны для него [...]. Ваш приятный подарок лежал предо мною; я раскрыл книгу и читал одно лишь Ваше имя, вписанное Вами. После полудня я отправился на свою гору и встал на то место, с какого обозревали мы прекрасные окрестности. Тут повторял я все сказанное Вами [...]. Все продумывал я заново — прекрасные мгновения, за какие нежнейше благодарю Вас, наши шутки, беседы, объятия — о, мой любезнейший, мой лучший друг, никогда не любили Вас сильнее» (Якоби — Глейму, 24 августа 1767 года⁵). «Если бы мой Якоби был столь же неверен своей дружбе, как любви; тогда я сам ощутил бы (*empfand*) эту боль! Однако он не будет неверен дружбе, — о том твердит мне понятие полноты его доброго сердца! [...] Как мило мне и как замечательно то, что я не девица, — иначе, мой Якоби, быть может, и был бы неверен мне» (Глейм — Якоби, 11 октября 1767 года).

Все эти душевные излияния чрезвычайно близки к Лафатеру — и по времени, и по существу. Вот свежий, нерастраченный и неиспорченный, как бы совсем невинный новый язык эпохи, только что Лафатер никогда не говорит на нем столь же открыто и откровенно, так как никогда не выступает до такой степени «частным» лицом. Этот язык весь пропитан эротикой — но только как стихией, разлитой по всей душе, не находящей себе предмета и не удовлетворяющейся найденным. Это сплошное излияние эротического чувства — однако оно же и не знает пола, и поднимается над «телом» в область чистой «души», но притом не отрекается от

плотскости, а выражение дружбы сливается с выражением любви. Когда несколько позднее, на рубеже XVIII—XIX веков, из традиционного языка гностически-герметического знания вновь извлекли на свет понятие «андрогина» (мужеженщины), то теперь в его осмысление вошел весь опыт сентиментализма, и Франц фон Баадер, романтический философ, мог различать андрогина настоящего — существо, стоящее над полом, — ненастоящего, двуполого, причем опыт дружбы и любви, воспринятый XVIII веком, очевидно обогатил это существо алхимической природы.

В сентименталистских чувствованиях сейчас нужно отметить и все непривычное теперь, и не столь явное. Это, во-первых, рефлексивность чувства, то есть та его — пусть и преломленная рациональность, которая тут всегда наличествует, всегда предполагается и которую труднее всего было бы заподозрить в подобном «излиянии» чувства, если брать его по букве и понимать вполне натуралистически. Но нет! Здесь нам не просто демонстрируют чувство, но его же и продумывают, причем настолько, что можно было бы, скорее, сказать, что от «самого» чувства тут равным счетом ничего не остается, кроме некоторого клубка рефлексии по поводу его, — рефлексия чувства осуществляется к тому же с помощью термина, или квазiterмина, — это *empfinden* и *Empfindung*, с его французским соответствием-истокom — *sentiment* («сантиман»), и вот именно *такое* чувство постоянно и рефлегируется здесь. Тут делается полусознательное допущение — примерно такое: человеческая сущность — это «чувство» (именно *Empfindung* и *sentiment*, последнее — английское и французское); или: сущность человека сводима на «чувство» и исчерпывается им. Таким образом, все человеческое *поставлено* здесь на чувство как на якобы центральное для человека содержание и, что самое важное, именно это чувство рефлегируется, и оно же рефлегирует себя. В нем — заявляющее о себе осмысление человека.

Во-вторых, это чувство — всегда «деланное» (что уже вытекает из сказанного), то есть, будучи всегда искренним и всегда реально испытываемым, «моим», оно, именно как способ осмысления (не чего-либо иного), всегда и «отчуждено» от человека, от «меня», условно «принято» мною: точно так же, как граница дружбы и любви, тут стирается и граница жизни и искусства, сути дела и условности, искренности и искусственности, правды и игры. «Что бы ни говорили философы, — пишет Й.Г.Якоби, — верно одно: не подлинные чувства (*Empfindungen*), но принятые составляют поэта»⁶. Переписка Якоби и Глейма — это, конечно же, *поэзия*; она уверенно выносится на публику, не с целью ее «шокировать» (что было бы модернизацией ее смысла), а с целью «заразить» читателя существенной новизной осмысления всего человеческого, и оба поэта *играют в правду* своих чувствований, причем чувство — это здесь

настоящая, не надуманная проблема, которая заставляет себя продумывать и которая берет в оборот и интуицию обоих поэтов.

В-третьих, чувство осваивает себя (как проблему), однако оно не овладевает собою: то, что рефлектируется здесь, все-таки ускользает от мысли и именно потому продолжает оставаться проблемой — как бы живой, не «головной». Человек вроде бы и не знает, как ему распорядиться собою, а коль скоро он целиком поставлен на почву чувства и молчаливо допускает, что это так, то он пока остается во власти того самого, что он вынужден без конца продумывать. Спустя всего несколько лет после публикации переписки Якоби и Глейма в виде жизненно-художественного продукта времени, возникает роман Гёте «Страдания юного Вертера», в котором (само) осмысление чувства необычайно разрастается, разветвляется, — все равно чувство по-прежнему остается центральным понятием, и от него нет спасения, даже и сама мысль поэта не находит никакого выхода из самопротиворечивости и самозамкнутости чувства. Роман этот становится значительным событием и для Лафатера.

В-четвертых. Коль скоро чувство встает в самый центр личности, то оно и становится *всем* и становится осмысляемой частью личности. При этом «чувство», как оно разумеется здесь, начинается с болезненно-тонкого ощущения всего внешнего мира, с истонченно-чуткой реакцией на него, оно захватывает всю сферу эмоций (где человека, предающегося «чувству», обуревают разные страсти, *passiones*, *Leidenschaften*, *passions*) и заканчивается своим напряженным осмыслением. А постольку, поскольку вся эта широкая полоса, с какой разворачивается чувство, еще не вполне принадлежит самому «чувствующему» человеку, то он, словно неприкаянный, попадает в зависимость от этой своей же, вдруг заявившей свои притязания на него, внутренней сферы. Пока сохранялись такое разумение «чувства» (сентимента, сантимана), такая его роль, длится эпоха сентиментализма и остается в действии ее язык. Основания такого языка довольно-таки сложны, и его можно рассматривать как своего рода подсистему в той системе морально-риторического знания, которой спустя несколько десятилетий суждено было пережить свой крах.

Таковы некоторые координаты мира, в который вступил Лафатер и в котором ему удалось даже навести некоторый порядок — вместе с усилиями его современников, проявленными в том же направлении. Это был *внутренний* мир, отмеченный новизной, а притом неустроенный и неуютный. Можно представить себе для сравнения, что С.Геснер (не любивший и почти что не терпевший Лафатера) достигал в своих идиллиях мира и уюта, прибегая к средствам укороченно-прямолинейным и иллюзорным, — Лафатер же скорее оказывался перед открытым миром, со всей его проблематичностью, хотя и тут дело не обходилось без иллюзий и без

нарочитой, «предвзятой» и поспешной примиренности, подсказанной все теми же представлениями сентиментализма, все теми же свойственными ему способами (само)истолкования.

Наконец, словоизлияния двух немецких поэтов должны прочитываться — а это в самих текстах не очевидно, — как перевод мирского интимно-дружеского общения тех навыков и приемов, какие в немецкой культуре вызревали в религиозном общении с Богом, причем, по меньшей мере с начала XVII века, они пробивали себе путь в протестантском *пиетизме* с его душевной самоуглубленностью, с его самонаблюдением и самоанализом, с его опорой на душевную проникновенность религиозного языка. Пиетизм, размывая догматическое содержание веры, тесня протестантскую ортодоксию, делает решительный поворот к внутреннему, внутренне-душевному, а в некоторой степени соприкасается и с практикой католицизма, с элементами чувственности и экзальтации, всегда в ней заметными. И весь этот опыт пиетизма с его размывающейся догматикой, и сам внезапный переход религиозного опыта в область мирского — прочувствованного общения, — все это должно было обрести выдающееся значение для Лафатера. Очень важно одно то, что все мирское и все религиозное могли встречаться на единой для них почве чувства и чувствительности. Между ними стало складываться нечто вроде совершенно гладких и плавных отношений. Это, по всей видимости, отразилось на самой структуре творчества Лафатера: его книги со вполне мирской тематикой, как оказывается, всецело проникнуты религиозными интересами автора и заключают в себе более глубоко скрытые душеспасительные задачи, писателем вполне сознаваемые, а его религиозные сочинения несут на себе печать того неверного, притом еще и неуверенного в себе психологизма, того самокопания — попыток человеческой личности удостовериться в себе, — каким была отмечена вообще вся культура сентиментализма. Лафатер нигде и никогда не перестает быть религиозным писателем, проповедником, — и это при том, что его книги воздействовали прежде всего на светскую культуру, даже на то, что, гораздо *уже*, именуется языком света.

В 1762 году Лафатер сдал заключительный экзамен и был включен в список кандидатов на церковную должность, дожидаться которой ему случилось семь лет — до апреля 1769 года, когда он стал диаконом в церкви сиротского приюта в Цюрихе, — в 1775 году и пастором ее. Едва закончив свое образование, Лафатер вместе со знаменитым впоследствии художником Йоанном Хайнрихом Фюсли предпринял весьма отважный шаг: он выступил с обвинениями в коррупции в адрес Феликса Гребеля, бывшего ландфогта и весьма влиятельного в городе человека. Пренебрегая обычными путями жалоб и расследований, видимо, не дававших результата, Лафатер напечатал против него брошюру, которую городские власти не могли

оставить без внимания. Лафатер и Фюсли добились своих целей, однако вынуждены были просить прощения у городского совета за проявленное своеволие. В марте 1763 года Лафатер и Фюсли сочли за лучшее покинуть на время Цюрих и отправиться в путешествие по Германии — с целью навестить (по совету Й.Я.Брейтингера) богослова Й.Й.Шпальдинга в шведской Померании, в деревне Барт.

Лафатер отсутствовал в родном Цюрихе ровно год, и вся эта поездка была ознаменована длинным рядом знакомств, оказавшихся для него крайне важными. Так, в Лейпциге он познакомился с поэтом К.Ф.Геллертом, с богословом Й.А.Эрнести, с проповедником Г.Й.Цолликофером, которому пришлось еще сыграть заметную роль в жизни Лафатера, наконец, с Глеймом, а в Кведлинбурге — с Ф.Г.Клопштоком, в Берлине — с М.Мендельсоном и с философом и математиком Й.Х.Ламбертом, с поэтом К.В.Рамлером и с писателем-просветителем Фридрихом Николаи. Знакомство же с принцем Фердинандом Прусским положило начало многочисленным контактам Лафатера с сильными мира сего, отдельным особам из числа которых довелось поддерживать Лафатера своим авторитетом, среди таких знакомств Лафатера был и австрийский император Иосиф II, который встречался с ним в 1777 году (в том же году, что и с А.фон Галлером, когда император, напротив, не пожелал видеть Вольтера), и маркграф Карл Фридрих Баденский, и принц Карл Гессен-Кассельский, который возглавлял нечто вроде оккультного кружка религиозных мечтателей при дворе душевнобольного датского короля Христиана VII; была среди них и такая колоритная фигура, как государь-просветитель князь Франц Анхальт-Дессауский, который прославился и своей мудрой и гуманной государственной политикой, и своими садами, разбитыми в Вёрлице, и поддержкой педагога Й.Б.Базедова, и гуманно-демократичным стилем своего поведения. Вот некоторые из высокопоставленных лиц, благосклонности и благорасположения которых Лафатер умел добиваться.

После возвращения из Германии Лафатер издает «Избранные псалмы Давидовы» и патриотические «Песни швейцарцев»; эти последние, возникшие по инициативе Гельветического общества в Швейцарии⁷, по некоторым свидетельствам, распевались до самого начала XIX века и тем самым относятся к числу наиболее «долговечных» текстов Лафатера. В 1765 году Лафатер начинает редактировать журнал «Напоминатель» («Der Eriinnerer»), относившийся к популярному жанру так называемых моральных еженедельников. В нем участвовали Й.Х.Песталоцци, художник Й.Х.Фюсли, Й.Г.Циммерман. Ввиду проявлявшихся тут республиканских настроений журнал был запрещен на третьем году издания.

Еще не вступив в церковную должность, Лафатер испытал очередной и, вероятно, последний в его жизни религиозный кризис.

Он был озаменован глубоким обращением к Христу. Однако это обращение происходило у Лафатера на фоне того, что в XVIII веке становилось основным убеждением богословов-протестантов, — то была вера в исключительно моральное, нравственное значение христианства, в сравнении с которым любое догматическое учение утрачивает какой-либо принципиальный смысл. Еще в 1763 году Лафатер писал: « [...] в тысячу раз лучше быть настоящим деистом и следовать лишь основоположениям естественной религии, нежели зваться христианином, не почитающим превыше всего добродетель»⁸. Тогда можно сказать: Добродетель и есть высший бог такого христианина, она и подменяет собой Бога. Итак, христианство — только моральное учение, оно учит добродетели и деятельно-добродетельной жизни. Когда же в 1768 году Лафатер обращается к Христу, то это совершается под знаком сентименталистской культуры, и это означает, что он осознает некую тесную интимную близость между собою и Христом, необходимость такой дружески-любовной коммуникации между всяким верующим и Христом. Такие сношения с нравственно-образцовым Богочеловеком действительно ощущались Лафатером настолько тесными и реальными, что когда позже, в 1792 году, он публикует «Слова Христовы», то в них содержатся отнюдь не только евангельские изречения, но и тексты, сочиненные Лафатером за Христа, — с ясным сознанием того, что именно такие слова, а не иные, Спаситель должен был и мог произнести: «[...] он (Лафатер. — *А. М.*) и вкладывает Ему в уста лишь такие слова, которые мог сказать только Он, и никто иной. Сам поэт при этом вовсе себя не проявляет. Тут виден и слышен лишь Господь, слова Которого был удостоен постигнуть он (то есть Лафатер. — *А. М.*)».

Все это поразительно, — Лафатер берет на себя смелость произносить слова, которые никто, кроме Иисуса Христа, произнести не может, — и если реальная нить связывает верующего с Христом, то зато и притязания верующего непомерны: Лафатер с этих пор требовательно и настоятельно ищет свидетельств такой реальности, чудес, всяческих обещанных в Новом Завете доказательств крепости веры, как то: способность воскрешать мертвых, верует в то, что жив апостол Иоанн и что с ним тоже можно вступить в общение, — как заверяет Лафатера копенгагенский кружок, с апостолом связь уже установлена; в нервном нетерпении Лафатер уже чувствует присутствие апостола, — по его словам, апостола «нельзя узнать, но нельзя и не распознать», он «принимает все обличья»; «не будучи духовидцем, я разговаривал с духами, — я и не вижу их, однако они меня благословляют»⁹. Легковерный от страстного ожидания чуда, Лафатер на протяжении всей жизни попадает в сети все новых обманщиков, вроде чудотворца Гаснера или графа Калиостро, а то и просто мальчишки-пастуха, сообразившего, как выгодно обходиться с доверчивым пастором. Вера в чудеса была у Лафатера

неистошмой, и он не смущался затянувшимся их ожиданием, — литературным результатом были непрестанные споры — с северо-германскими просветителями, с немисливо трезвым Ф. Николаи, с Базедовом, даже и сам Клопшток мечтал исцелить Лафатера с его «фантасмагориями». Лафатер нажил себе немало врагов из числа просветителей, а ближе к концу его жизни обрываются, одна за другой, его дружеские, длившиеся десятилетиями, связи — весьма часто по причине религиозной неумеренности Лафатера, равно как по неумению его хранить поверенные ему тайны других. Впрочем, духовные сношения между проповедником и его адресатами простираются порой в бескрайность сублимированной эротики, — так, маркиза Бранкони, вдова, в знак дружбы посылает ему из Италии свои подвязки, что необычно выглядело даже и в пору разгула сентиментализма.

Такие отношения с их непрочностью, с их, как можно судить по дневникам Лафатера, невообразимой интенсивностью, с их душевной дрожью и трепетностью — и с неутомимостью вечно пишущего, отвечающего и задающего вопросы, автора — заполняли своим блаженством и мучениями три десятилетия жизни Лафатера. Зато на 1770-е годы пришелся подлинный расцвет его творчества. В 1774 году Лафатер совершает поездку в Эмс на реке Лан, и едва ли эта поездка — не центральное событие всей его жизни. С августа 1773 года Лафатер переписывался с Гёте, находившимся в самом бурном творческом периоде своей юности, и во время своей поездки, во Франкфурте, он наконец и лично встречается с ним, — по пути сюда навестив в Страсбурге друга юности Гёте Я. М. Р. Ленца (которому была уготована безвестная смерть на московской улице в 1792 году), а в Карлсруэ он застаёт не только маркграфа Баденского, но и сестру Гёте Корнелию Шлоссер. Во Франкфурте Лафатер знакомится с Сусанной Катариной фон Клеттенберг, чьи дневниковые записи, переработанные Гёте, составили целую книгу романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796–1797) — «Исповедь прекрасной души». Вместе с Гёте и Базедовом Лафатер спустился по Рейну до Кельна, а затем в Элберфельде Лафатер вновь встретился и с Гёте, и с братьями Якоби — поэтом Йоанном Георгом и философом и писателем Фридрихом Генрихом (1743–1819), а также и с двумя другими выдающимися писателями — Вильгельмом Гейнзе (1746–1803) и с Й. Х. Юнг-Штиллингом (1740–1817), из которых первый тяготел к чувственности, дионисийству, эстетству, второй же сделался известным и влиятельным литератором-пиетистом, опубликовавшим несколько автобиографических романов (1777–1789)¹⁰, — и с ним у Лафатера навсегда сохранилась внутренняя общность. Все это были авторы, которые находились в начале пути, — их заметные и главные книги еще должны были появиться, они вовремя и появились — роман «Вольдемар» Якоби в 1779 году,

«Ардингелло» Гейнзе в 1787 году, между тем как «Страдания юного Вертера» Гёте только что вышли из печати — в середине 1774 года. В том же положении, на той же высоте находился, среди этих литераторов, и сам Лафатер — он самым активным образом готовил свои «Физиогномические фрагменты» и недаром пустился в путешествие в обществе портретиста, которому надлежало запечатлевать лица. Четыре тома «Физиогномических фрагментов» увидели свет в 1775—1778 годах, осуществлены они были при самом деятельном участии Гёте. Уже раньше, в 1772 году, Лафатер опубликовал два тома «О физиогномике», вводившие в эту область его интересов. Здесь Лафатер, в частности, писал: «[...] всякая вещь на свете, как бы она ни именовалась, обладает своей особой индивидуальной физиономией [...] на основании которой мы судим о ее внутренней индивидуальной устроенности»¹¹, — это положение ведет в сторону общей *теории выражения*, подобно представлению Якоба Бёме о «сигнатуре вещей», то есть о внешнем означивании сущности всякой вещи, а также оставляет возможность двигаться в сторону языка, знака и, особо, имени. Все эти перспективы увлекли и первого рецензента книги 1772 года Й. Г. Шлоссера и, очевидно, Гёте.

В те же самые годы были изданы и две несколько загадочные книги Лафатера — «Тайный дневник» (1771) и «Неизменные фрагменты из дневника наблюдателя самого себя» (1773) — о них еще пойдет речь.

Уже на рубеже 1774—1775 годов Й. Г. Циммерман, швейцарский врач и литератор, пишет Лафатеру из Ганновера, знаменательным образом соединяя замысел «Физиогномических фрагментов» и первый роман Гёте: собравшееся общество занято рассматриванием «физиогномических таблиц» Лафатера, то есть его собрания портретов; «радость, какую ты доставил всем, несказанна. С удивлением видел я, насколько же распространилось среди людей физиогномическое чутье, чего они и сами не ведают. Многие из присутствовавших дам делали при рассматривании гравюр замечания, до крайности меня поражающие и одухотворенные. Среди этих лиц присутствовала и *Гётева Лотта* (на последней стадии беременности) и ее честный Альберт [...]. Я весь дрожал, как осиновый лист, когда доставал из папки портрет Гёте; Лотта покраснела, но в остальном сохранила присутствие духа, не знаю, известна ли тебе фактическая сторона «Страданий Вертера» [...]»¹².

В следующем, 1775 году Гёте посетил Лафатера в Цюрихе во время своего первого путешествия в Швейцарию вместе с двумя замечательными поэтами — графами Кристином и Фридрихом Леопольдом фон Штольбергами, а спустя четыре года вновь навестил его в Цюрихе, — тем временем Лафатер стал диаконом другой церкви — Святого Петра. Между тем публиковались тома «Физиогномических фрагментов» — великолепного замысла Лафатера, испол-

ненного, в сущности, коллективно, при участии Гёте и Гердера¹³. Это и была настоящая вершина творчества Лафатера — тогда еще молодого человека, однако уже накопившего большой жизненный и писательский опыт, — впрочем, опыт односторонний, риторически-книжный. Издание томов «Физиогномических фрагментов» пришлось на годы немецкого движения «Буря и натиск» — на некоторую кратковременную полосу судорожно-взбудораженного умственного брожения, которому название дала драма Ф. М. Клингера (1776). Это движение, несмотря на свою форсированную мужественность, имело точки соприкосновения и с сентиментальной чувствительностью и, собственно говоря, представляла собой один из крайних и временных флангов ее (само)истолкования, — Лафатер, напротив, тяготел к иному флангу, где чувствительности придавался оттенок изнеженно-женственного томления. В свою очередь Лафатер в те годы сближался с «бурными гениями», и, пожалуй, одной из явных точек схода между Лафатером и «штюрмерами» был именно культ *гения*. Благодаря путешествию в Германию и беседам с Гёте и близкими к Гёте писателями Лафатеру удалось выйти из своей учено-проповеднической скорлупы, в какой мере та еще сохранялась у него.

Тогдашние представления о *гении* были далеки от современных¹⁴ и сохраняли зависимость от античных: латинский «гений» — это «дух», греческий «даймон», тот самый, что в важные минуты жизни оберегал Сократа, как узнаем мы из текстов Платона. Отсюда и у Лафатера кратчайшее уравнение:

«Гений — это гениус» —

и пояснение к нему:

«Тот, кто замечает, воспринимает, прозревает, чувствует, мыслит, говорит, действует, слагает, сочиняет, поет, творит, сопоставляет, обособляет, соединяет, уmozаключает, предчувствует, дает, берет — как если ему все диктовал или внушал гениус, *незримое существо высшей породы*, — у *того* гений; как если бы он сам был существом высшей породы — *тот* гений».

Различаются, в точности, *обладающий* гением и *сущий* гением; дух — даймон высмотрен ровно на полпути *от* духа-хранителя и вдохновителя — *к* внутреннему духу как *свойству* личности.

Что такое гений? На этот вопрос не может ответить тот, «кто не гений», и не ответит тот, «кто гений»¹⁵, — перефразирование слов Руссо из его «Музыкального словаря».

Гениальность — в том, чему нельзя учить и чему нельзя выучиться. Гений — «нечто такое, что легче всего распознать и труднее всего описать. Характер же гения, всех его творений и воздействия — явление (Apparition)». Так являются ангелы Божии — они «не приходят» и «не уходят» — они «вдруг здесь» и «вдруг исчезают», явление ангела поражает до мозга костей, воздействуя на бессмертное в человеке, — явление ангела «оставляет после себя сладостный ужас,

слезы от страха, бледность, вызванную радостью. Таковы же действие и воздействие гения. Гений — Бог, который более близок к нам (*propior Deus*)»¹⁶. «Гений соединяет, чего никто не может соединить; разделяет, чего никто не может разъединить; он видит, и слышит, и чувствует, и дает и берет — так, что всякий другой должен немедленно признать внутри неподражаемость всего этого, — творение чистого гения неподражаемо и возвышенно над любой видимостью подражаемого. Творение чистого гения бессмертно, как искра Божия, из какой оно истекает»¹⁷.

«Существует несчетное множество разного вида гениев [...]. Но каков бы ни был гений, сущность и природа всех их — это *сверхприрода* — сверхискусство, сверхученость, сверхталант — саможизнь! Путь его — это всегда путь молнии, или урагана, или орла — дивисься его бурному парению! слыша его шум! созерцая его величие! — но откуда и куда, неведомо — и следов его не видать»¹⁸.

В этом своем тексте Лессинг как прозаик достигает большого подъема, передавая образ гениальности и постепенно впадая в «гениальный» (как называли это тогда) неукротимый гимнический тон отрывочных восклицаний.

*«Гении — светочи мира! соль земли! Существительные в грамматике человечества! [...] Человекобоги! Творцы! Разрушители! Открыватели тайн божеских и людских! Толковники Природы! Выразители невыразимого! Пророки! Первосвященники! Цари мира — какое божество организовало и сложило — дабы открывать себе самому чрез них и чрез их творческую силу, и мудрость, и милость, — сотворители величественности всего и отношения всего к вечному источнику всего: гении — о вас говорим [...]»*¹⁹ (курсив наш. — А.М.).

Проследив затем за внешними и внутренними признаками «гениальности», Лафатер возвращается к своему образу гения, чтобы сказать о нем напоследок, возможно, самое важное: гений — это торжество видения; гений *«видит*, не наблюдая — то есть не желая видеть [...], ему дано видеть, а это значит, во-первых, что видение гения — в сущности внутреннее и от внешнего не зависящее, и гений остается наедине с самой сущностью вещей, во-вторых же, что гении творят стремительно, молниеносно: гений — это не рассудок и не воображение, но *взгляд* — сама душа концентрируется во взгляде, это *молниеносный взгляд* быстро натянутой души» — душа, стало быть, подобна луку, а творчество — летящей стреле»²⁰.

Гений поэтому еще и *свет*: «Подлинный, полный, цельный гений — он приносит свет, куда ни бросает свой взгляд; он, куда ни ступит, — мастер, пред собою и за собою он оставляет Эдем и пустыню [...]»²¹.

Нет ни малейшего сомнения в том, что Лафатер, рисуя образ гения, постоянно оглядывается на Гёте; Гёте был человеком глаза, зрения — в степени, не сопоставимой с умением видеть Лафатера,

в своем физиогномическом замысле целиком ориентированного на внешность, вид, лицо, — значительно позднее переведенные Гёте, переложенные стихами строки Плотина о солнцеподобии глаза, который видит солнце, потому что отличается с ним одной и той же природой, ведут его мысль в этом самом направлении; видеть для гения уже значит создавать, творить, он сразу же видит — видит как целое — свое творение, подобно тому, как, едва успев взглянуть, он видит, провидит, самую суть дела; — нет ни малейшего сомнения в том, что такое представление о гениальном творчестве удерживалось в немецкой культуре в разных областях творчества и в разных немецких землях вплоть до 1910-х годов, причем оно продолжало постигаться тут в крайне близких понятиях: творец, едва явившись, тут же во мгновение ока и творит то, чего хочет (опера «Счастливая рука» А. Шёнберга, 1913); творец в минуту озарения творит так, как если бы ему все внушали сами небеса и хоры ангелов — стремительно, упоенно, без тени сомнения, самозабвенно-уверенно (музыкальная легенда «Палестрина» Х. Пфизнера, 1917). Такие представления, разумеется, обязаны своим существованием всей традиции осмысления гениального творчества, однако гётевско-лафатеровская составная в рамках традиции тут все же явственно просматривается; в традиции ведь было заложено и иное — представление о мучительном созидании на основе внутренней разъятости, о созидании тоже гениальном, — однако и Гёте, и Лафатеру таковое чуждо. Правда, Лафатер рассуждает о «флегме», которая пристала гению точно так же, как и доля «холерического» темперамента, однако возможная «холодность» гения — не то же самое, что отчаяние меланхолического художника, и она лишь указывает на непредсказуемый характер гения.

«Все, что по сути дела принадлежит к области *гения*, — пишет Лафатер в дополнении к разделу о гении, — совершенно непостижимо. Вот *эффект* — он здесь, он достоверен и осязуем. Однако его причина — непознаваема, немыслима [...]. *Непостижимо* для не-гения любое *чувство* (Empfindung) *гения*. Так и его физиогномия»²² (курсив наш. — А. М.).

«Физиогномические фрагменты» Лафатера — это в значительной степени гётецентристская книга, поскольку в одном отношении Лафатер твердо опирается на свое постижение личности, характера и всего облика Гёте — друга и «брата». По словам К. Р. Манделькова, дружба с Лафатером, — «вероятно, наиболее интенсивная в жизни Гёте»²³. Тем не менее этой дружбе предстояло относительно скоро совершенно расстроиться. Основания для этого были заложены уже в самом сотрудничестве двух авторов, с самого начала. Там, где между ними существовало совпадение взглядов, а без этого невозможна была бы совместная работа, дальнейшее развитие взглядов всякий раз решительно их разводит. Согласно анализу

И. Зальцведела, Лафатер в своих «Физиогномических фрагментах» остается богословом. Правда, богословие Лафатера — особенное; как показывает Х. Вейгельт, Лафатер — «трансконфессионален» (иное, нежели «экуменичен») ²⁴ и почти никогда не заинтересован в догматическом содержании веры, — эмоционально-чувственное общение с Богом делает для него возможным сближение с бывшим иезуитом, католическим епископом Йоанном Михелем Зайлером, который со своей стороны делает шаг в том же направлении проникновенной рефлексии сентиментального чувства: переход графа Ф. Л. фон Штольберга в католицизм в 1800 году Лафатер хотя и не одобряет, но вполне оправдывает и объясняет душевными движениями не познавшей себя души. При такой, казалось бы, безграничной широте богословского взгляда Лафатер сходил с Гёте в признании «чувственного опыта» как основы всякого познания, однако для Лафатера важна была чувственная опора веры, а для Гёте — творчество природы. Мир и природа для Лафатера остаются трансцендентальными — все существующее выступает для него как символ своей заключительной идеальности, тогда как Гёте стремится любое реальное явление замкнуть в пределы его конкретности, его автономного смысла, его индивидуального бытия. Если, по Лафатеру, человек есть образ и подобие Божие, в нем всегда содержится и всегда открывается *иное* и *высшее*; Лафатеру человек видится в перспективе религиозно понятой вечности, Гёте же — разве что в бесконечном творчестве природы, — для Гёте финал «Фауста», при всей его грандиозности, лишь символичен и условен, а именно в нем запечатлено условно-символическое снятие всякой земной человеческой конкретности в полноте осуществляемого «по ту сторону» вещей окончательного смысла, — на небеса возносится, условно, только то, что выводится как итог и что решается уже на земле, — как решается в самой поэме Гёте «Фауст» посмертная судьба главных ее персонажей — выводится самим же поэтом. Пока Лафатер и Гёте трудились над одним замыслом, которому Гёте деятельно сочувствовал, каждый продолжал размышлять о своем, и в то время как Лафатер с радостью принимал всякую помощь и всякий текст Гёте, в сознании Гёте их миры, художественные и мыслительные, начали поляризоваться, и Гёте благодаря своему — все лучшему — постижению лафатеровского мира стал лучше разуметь и самого себя. Вот гётевские строки из «Физиогномических фрагментов», несмотря на всю краткость содержащие в себе целую программу естественно-научных и философских взглядов, постигаемых как развитие: «Природа творит (bildet) человека, он себя перетворяет, и такое перетворение все равно опять — природно: он же, видя себя помещенным в большой широкий мир, окружает изгородью, стеной, свой малый мир посреди этого большого, обставляя его по своему образцу (Bild)».

Хотя перевод и не может передать всех мыслительных связей подлинника, главное тут ясно:

человек — это естественное и самодостаточное существо;

человек — творец-ваятель своего мира;

малый мир человека простирается дальше его души и тела; это, как, может быть, сказали бы мы теперь, — вообще весь *понимаемый* им мир;

в своем малом мире человек творит подобно Богу — все «по образу своему»;

человек творит в пределах «большого мира»;

большой мир есть мир природный.

Лафатер с его религиозными трансценденциями словно заставлял Гёте забывать о собственных трансценденциях и, вопреки собственным желаниям, оттеснял Гёте на иной полюс мысли.

Уже в письме от 30 ноября 1773 года Лафатер вынужден реагировать на слова Гёте: «Я не христианин»²⁵, — после кратких увещаний Лафатер пишет: «От тебя, от чувствительной глубины твоего взора жду того, чего не жду ни от одного неверующего, сомневающегося, насмехающегося»²⁶.

Значительно позже, после выхода в свет лафатеровского «Понтия Пилата», эпической поэмы, Гёте писал ему: «Поскольку я не противохристианин и не нехристь, а решительный нехристианин, то твой “Пилат” и прочее произвели на меня отвратительное впечатление, потому что слишком уже неистово выступаешь ты против старика Бога и его чад. Я даже начал пародировать твоего “Пилата”, но все-таки слишком люблю тебя, так что не мог забавляться этим больше часа» (письмо от 29 июля 1782 года).

Как можно видеть, пока тон Гёте остается дружески-доверительным, а при этом Гёте, не боясь ранить Лафатера, вполне откровенен с ним. Как показал К. Р. Мандельков, строки гётевского письма восходят к пассажиру из предисловия к «Понтию Пилату», где Лафатер рекомендует свою книгу как «написанную на позор и в честь рода человеческого, и она может читаться христианами, нехристианами, нехристями, антихристианами, и холоднокровными, и теплокровными, и фанатиками, и мирянами, людьми поэтическими и непоэтическими, короче вот “Се человек!” для всех, кто называет себя человеком».

Поскольку же Гёте поместил себя на узкую полосу между «нехристом» и «нехристианином» (Unchrist — Nichtchrist), то Лафатер из самых добрых побуждений предпринял некоторые миссионерские усилия. В 1786 году он опубликовал поэму «Нафанаил», — а новозаветный Нафанаил (Евангелие от Иоанна, 1:45–49) — это человек, переходящий от неверия к вере; Лафатер и посвятил свою поэму «Нафанаилу, час которого еще не наступил». Гёте совершенно верно понял, что Лафатер подразумевал тут его самого, и дал

волю своему раздражению в заметке для себя: «Не на того напал со своим рассусоливанием, я не Нафанаил, да и сам проведу за нос всех Нафанаилов в своем народе, я сам немало чего наврежу им по необходимости или ради удобства, так что убирайся прочь, софист, или же тебе намнут бока»²⁷.

Этот беспримерно резкий текст означал для Гёте разрыв с Лафатером. Запись ясно говорит о том, что столь неприемлемо для Гёте в Нафанаиле — не только его вера (Евангелие от Иоанна, 1: 49), но и отсутствие лукавства (Иисус сказал о нем: «Вот, подлинно Израильятин, в котором нет лукавства»; 1: 47); от этого человеческого свойства Гёте в своей горячей реплике отнюдь не желал отрекаться, Лафатер же продолжает идеализировать друга в духе поэтик сентиментализма. Гёте — *уже не* сентименталист, и все «чувствительное» принадлежало для него к пройденной поре, с которой можно было безжалостно расставаться. Мы застаем его здесь в страшный миг решимости — с мефистофелевски-фаустовской коварной невозмутимостью он рвет с прошлым и «сжигает корабли», подобно тому как в 1797 году сжигает целый архив бесценных документов переписки. Последняя встреча Гёте и Лафатера состоялась в Веймаре в июле того же 1786 года, когда Лафатер несколько дней прожил в доме Гёте, — тот вел себя сухо и отстраненно. С тех пор Гёте стал демонстративно избегать встреч с Лафатером — в 1788 году в Цюрихе, в 1793 году в Веймаре. Соответственно и вызывающие насмешки над христианством и над Крестом как его важнейшим символом достигают у Гёте пика в его «Венецианских эпиграммах», опубликованных в 1796 году; Лафатеру эти откровенные издевки были известны, и он, по-христиански прощая «брата», хранил в своей душе дружеское расположение к нему до конца своих дней. Краткая заметка в ботанических тетрадях Гёте тех же 90-х годов ясно показывает, что Гёте продолжала волновать все та же мировоззренческая проблематика: «Нафанаиловы дурацкие слова: всякая жизнь жива чем-то помимо себя»²⁸.

Кроме стороны естественнонаучно-философской тут отразилась и сторона эстетическая: после того как в 1770-е годы Лафатер и Гёте встретились на почве общей, объединившей их деятельности, в конце 1780-х годов Гёте, отрекаясь от своих штюрмерских лет с их невоздержанностью и обогатившись опытом итальянского путешествия 1786–1788 годов, стремительно вырабатывал идею автономного, замкнутого в себе произведения искусства, — поступая подобно философу И. Канту и замечательному берлинскому литератору Карлу Филиппу Морицу (1756–1793), собеседнику его римских дней, вскоре издавшему трактат «О пластическом подражании прекрасному» (1788). И трактат Морица, и все гётевское движение мысли подводили итог того могучего тяготения немецкой культуры в стороны новопостигаемой античности, начало которого было связано и

с именем Й.Й.Винкельмана (его «История искусства древности», 1764), и, не менее того, с гомеровской задачей немецкой культуры и деятельностью швейцарских теоретиков Бодмера и Брейтингера. Сами швейцарцы не были совсем не затронуты импульсами обновленного классицизма Винкельмана, однако его воздействие на них было косвенным и ослабленным. Швейцария, цюрихская эстетика *чудесного* и *воображения*, теория образа оставались — в отличие от строгой винкельмановской ориентации на пластически-обозримое *творение* искусства — эстетикой стихийно-поэтического, эстетикой живописующего и графически раскрывающегося *слова*, отчего так и недоставало ей воли к созданию чего-либо законченного, отточенно совершенного. Тем более Лафатер с его жадной проповедовать и учить, с его готовностью подчинять творчество религиозной первозадаче, продолжал, в общих чертах, придерживаться той же эстетики стихийно вспыхивающих поэтических образов-картин, и тут оказалось, что между ним и Гёте внезапно пролегла глубокая пропасть — их вдруг разделил громадный и новый эстетический опыт, вовсе не доступный Лафатеру. Итак, уже чисто эстетически и чисто художественно как писатели они разошлись в такую даль — уже в 1780-е годы, — что, скорее, курьезом может выглядеть сам факт личного знакомства столь чуждых и столь несоединимых друг с другом творческих личностей, а тем более несомненный факт их плодотворной совместной деятельности. Расхождения в дальнейшем лишь возрастали, выходя из области только эстетического: когда позже Гёте неустанно повторяет: «Нет ни внутреннего, ни внешнего», «Что внутри, то и снаружи»²⁹, то он исходит из такого видения и уразумения *целого*, какие сразу же перечеркивают лафатеровский физиогномический принцип с его разделением и сопряжением внешнего и внутреннего. Такое гётевское мышление *целого* подкрепляется у него сразу же и эстетически (автономное произведение искусства), и биологически (организм), и философски (платоновская идея), и Гёте согласен брать на себя все связанные с мышлением такого *целого* (где *нет* раздельных внутреннего и внешнего) противоречия. За два десятилетия Лафатер ни на шаг не продвинулся вперед, — что не может послужить ему укором, — и, например, как автор «Видов в вечность», он по-прежнему представляет ту же бодмеровско-брейтингеровскую эстетику и поэтологию, правда, без особого интереса к собственно литературно-теоретической стороне дела. Известная поэтическая небрежность — или же привычка к скорописи — уже по *той* причине, что поэзия создается не ради поэзии, но ради поучения, вбирающего в себя у Лафатера и всякое удовольствие и наслаждение, — находит для себя оправдание в этой же самой традиции; казалось, что возвышенная тема с избытком восполняет любые недочеты поэтического стиля, слога «дикции» и любое несовершенство поэтической конструкции.

Эстетический взгляд вполне гармонировал тут с лафатеровской антропологией: если сам человек есть несовершенная репрезентация своего конечного совершенства, — то же самое и творения человека: они репрезентируют свою же идеальность, совершенство провозглашенного, но, *разумеется*, недоступного идеала.

В годы отчуждения от него его бывшего друга Гёте, Лафатера занесло в область магии, чудес, тайнодействий, новооткрытого животного магнетизма и т.д. По стечению обстоятельств на это же время приходится и создание большей части его поэтических произведений: в 1776 году он пишет драму «Авраам и Исаак», — естественно, «религиозную» и, естественно, никогда не ставившуюся в театре (о чем мечтал автор); в 1780 году публикуется его эпическая поэма «Иисус-Мессия, или Пришествие Господа» в 24-х песнях — очередной скороспелый швейцарский ответ Клопштоку на его прославленного «Мессию», ответ гекзаметрами и на сей раз (вопреки Клопштоку с его поэтикой) в полном соответствии с «Откровением святого Иоанна», без всяких домислов и поэтических вольностей. Затем последовала эпическая поэма «Понтий Пилат» в 4-х томах (1782—1785) с подзаголовком «Библия в малом, человек в великом», а в 1786 году «Нафанаил». Наконец, в 1794 году вышел «Иосиф Аримафейский». Все эти библейские творения Лафатера находились в единстве с тем, что он сам называл «экспериментом» и в чем испытывал глубочайшую потребность. Вот в чем было тут дело: Лафатер как глубоко верующий человек, каким он, видимо, с полным правом, себя считал, одновременно полагал, что верующий человек должен добиваться самого ясного удостоверения своей веры: «Веровать в истину и желать испытывать ее — это одно и то же. Кто не ставит экспериментов, тот пусть молчит о любви к Истине»³⁰. Пожалуй, своим желанием знаков, знамений, чудес Лафатер ставил себя в положение новозаветных фарисеев, требовавших от Иисуса знамений. Создание же эпических поэм вызывалось настоятельной необходимостью приблизить к чувству давнюю реальность земной жизни Спасителя. Согласно мистически-магическим верованиям копенгагенского кружка, сам Лафатер, в одном из прежних своих перевоплощений был Иосифом Аримафейским, что снял тело Христово с крестного древа (Евангелие от Луки, 23: 51—53), и Лафатеру эти верования были известны, — нетрудно вообразить себе, сколь велик был в этих слоях мечтателей — одновременно фанатиков и сентименталистов — отход от самых основ христианской веры.

О том же, сколь далек был Лафатер даже от творческих установок Клопштока, прямо связанного с швейцарской эстетикой генетическим родством, следует из такого его замечания в дневнике: «[...] я еще раз перечел беседу о стихотворных размерах в начале четвертого тома “Мессиады” не без глубокого возмущения тем обстоятельством, что величайший поэт угощает читателей “Мессиады”, из

которых едва ли один из тысячи понимает что-либо в просодии, своими версификаторскими утонченностями [...] сама тема показалась мне столь смехотворной и малозначительной, как если бы Рафаэль пожелал приписать к своему “Преображению” парочку рецептов растирания красок [...]». И действительно — почему надо помещать рассуждения о версификации в одну книгу с религиозной поэмой? Для подавляющего большинства поэтов той эпохи ответ разумелся сам собою: именно важность темы обуславливала первоочередное внимание к средствам поэтического выражения, к поэтической технике, и одно, религиозный сюжет, неразрывно связывался с другим, с техникой и ее проблемами: освоиться с техникой значило бы освоиться и с сюжетом, и темой. Тут ощутим и некоторый зазор — именно поэтому поэту приходится «бороться» за свою «античную» технику стиха, перенос которой в условия нового языка отчаянно не прост. По Лафатеру же, задумываться о метрике как бы грешно, — однако здесь же коренится и малоудовлетворительный итог его поэтических начинаний. По Лессингу, «Мессию» Клопштока читали меньше, чем надо. Поэмы Лафатера оставались нечитанными вовсе.

Поездка в Германию в 1786 году, закончившаяся столь прохладным приемом у Гёте в Веймаре, привела Лафатера сначала в Гёттинген, а затем и Бремен. Слава Лафатера в то время была настолько велика, что в Бремене его встречали с неподдельным энтузиазмом, и толпы сбегались слушать его проповеди в трех городских соборах — Святого Стефана, Святого Ангария и Святого Мартина. Во втором из названных соборов очень желали видеть Лафатера третьим пастором, на что Лафатер, однако, не согласился; в том же году Лафатера стали обвинять в распространении лженаучной теории (животного магнетизма), и берлинские просветители, Ф. Николаи и Й. Э. Бистер, сделавшись заклятыми врагами Лафатера, печатали против него резкие критические статьи. Всеми этими распрями, в которых звучали и взаимные обвинения богословского толка, настроение общества было настолько накалено, что, по свидетельству поэта Фридриха Маттесона, когда он гулял по цюрихской площади — действие происходило в 1787 году — в компании Лафатера и Ф. А. Месмера (родоначальника теории животного магнетизма), то на них пялили глаза из всех окон, смеясь, так что кроткому швейцарскому поэту оставалось только краснеть за Месмера.

Следующее путешествие — 1793 года — привело Лафатера в Копенгаген, стало быть «ко двору» его мистических поклонников и единомышленников, уверявших, что они находятся в сношениях и с Иоанном Богословом, и с самим Иисусом Христом. Лидеры этого сектантского кружка замахивались на безмерное, а Лафатер колебался между недоверием и страстным желанием уверовать во все творившиеся тут чудеса. Однако во время этой поездки Лафатер

вновь встретился и с Ф.Л.фон Штольбергом, и с Й.Г.Циммерманом и, наконец, с Юнг-Штиллингом, поборником индивидуально-го, проникновенного благочестия, — он как раз стал тогда профессором в Марбурге. На берегах Рейна, в Майнце и в других городах Лафатер видел страшные разрушения, вызванные Французской революцией с ее пагубным свободолюбием. Вернувшись в Цюрих, он по-прежнему ждал волнующих вестей из Копенгагена о свершившихся — и если бы, наконец, вполне достоверных! — чудесах.

Некоторое отрезвление в его умонастроение внесли затронувшие Швейцарию последствия революции — сначала то были провокации революционеров в Цюрихе, а с декабря 1797 года — начавшаяся оккупация французами страны, ставшей теперь «Гельветической республикой». Как-то еще смирившись с появлением на свет этого учрежденного французами государства, Лафатер заявил о себе как о стойком и последовательном патриоте Швейцарии, который имел мужество выступать против разных мер правительства и обращаться с меморандумами и ходатайствами к новым властям страны³¹. Все это закончилось арестом Лафатера и его жены в мае 1799 года — они были отправлены под домашний арест в Базель, где, впрочем, на самых почетных условиях проживали в доме правительственного наместника. При первой же возможности Лафатер вернулся в Цюрих. Однако именно тут в сентябре 1799 года при невыясненных обстоятельствах — Лафатер спешил на помощь соседу — он был ранен выстрелом из ружья. Оставаясь верным языку сентименталистской рефлексии, Лафатер впоследствии благословлял ранившего его солдата; его мучения символичны, и сам Лафатер в конце жизни видит себя «мучеником». От полученной раны, которая никак не заживала, Лафатер так и не оправился и, постепенно угасая, умер 2 января 1801 года.

На протяжении почти четверти века своей жизни Лафатер рисуется литератором, остановившимся в своем росте, — впрочем, у него не было ни малейших предпосылок к тому, чтобы видеть свое творчество как «развитие». Весьма успешные и продуктивные 70-е годы словно исчерпали его творческие потенции во всем сколько-нибудь существенном. Не приходится удивляться тому, что когда в 1789 году Лафатеру случилось написать краткое изложение своего физиогномического учения, оно вдруг свелось к неподвижным тезисам-рецептам в духе древней физиогномической традиции, — так, как если бы никакие подъемы духа никогда и не сопровождали работу над «Физиогномическими фрагментами» в начале 70-х годов.

Если же обратиться теперь к самому ценному, что оставлено Лафатером, то можно сразу же усмотреть внутреннюю связь между опубликованными в начале 1770-х годов дневниками и физиогномическими эссе тех лет. Тогдашний лозунг Лафатера мог бы гласить: наблюдение и самонаблюдение! Дневники и принадлежат «наблюда-

телю самого себя». Однако оба выпуска дневника резко различны, на что не всегда обращают должное внимание. Издание первого овеяно некоторой тайной — Г.Й.Цолликофер, проповедник в Санкт-Галлене, будто бы выпустил в свет текст по одной из ходивших по рукам копий рукописи (на что Лафатер всегда был щедр), не поставив автора в известность и переработав его дневники. Цолликофера не мучили тут сомнения — книга издавалась для общей пользы и выходила анонимно; сам Лафатер не мог предъявить ему каких-либо претензий. А если дневник и был «тайным», то есть якобы не предназначался для публики, то и здесь интуиция подсказала редактору верный подход: наблюдающий себя сентименталист, даже и оставаясь наедине с собою, словно выводит себя на сцену, — стало быть, на публику; он — актер своей собственной жизни, его самонаблюдения резко деформируются этим обстоятельством и передают не «фактическое» положение дел, но — что не менее ценно — результаты своего «самоистолкования»; недаром у К.Ф.Морица в его безжалостных разъятиях-самоанализах, — они принадлежали человеку несколько иной культуры и по сравнению с лафатеровскими безжалостно обнажены, — постоянно возникали образ, мотив и метафора театра. Поскольку новая, предающаяся рефлексии своего чувствования личность отнюдь еще не овладела сама собой и не обрела своей самотождественности, то она непрестанно остраивает себя, настоятельно, но далеко не уверенно переводит себя на язык слов, на язык риторики, а этот язык то и дело оказывается чрезмерно *общим* для такого напряженного и острого внимания к индивидуальности с ее предполагаемой неповторимостью. К тому же никакая индивидуальность не отрекается здесь от того, чтобы представлять собою и «вообще» человека, а потому все неповторимое вступает в альянс с общим и вполне повторимым. Так это и должно быть — до тех пор, пока личность может мыслить себя лишь в пределах риторической системы слова и передаче движения ее чувства поставлен предел — всеобщностью и пред-заданностью всего словесного; иначе говоря, слово — как заведомый регулятор всякого «наблюдения» — успевает перекрыть его конкретность.

Так, безошибочно верно решив вопрос о возможности публиковать личный — но и не только — дневник, Цолликофер, как можно предположить, все же подверг его далеко идущей переработке, и не только в том, в чем видел ее Лафатер, разъяснявший и оправдывавший примененные им процедуры, — в предисловии ко второму дневнику Лафатер называет «дополнения, вставки [...] переносы, переоблачения», причем последние заключались в переменах обстоятельств рассказанного, в переменах «внешней истории, или формы», тогда как редактор не приписал автору дневника «ни лишней добродетели, ни лишнего порока, чувствования или нечувствования»; «ничто моральное или неморальное в дневнике не вымышлено». Как

можно допустить, Цолликофер, переделывая текст, придал ему большую беллетристичность, новеллистически оформив его «сюжеты» (чего вовсе нет во втором дневнике).

Один из эпизодов таких новеллистических историй вызвал даже бурную реакцию современника-рецензента. Вот этот эпизод. Лафатер едет в карете, чтобы приготовить к смерти умирающего: «Было холодно; я поднял оконные стекла; несколько бедных детей, направлявшихся в церковь, бежали рядом с каретой, прося милостыню; они согревали руки своим дыханием и выглядели промерзшими насквозь. Я какое-то время не мешал им, не шевелился и только посмеивался про себя. Привычка к удобствам, ты ли была тому виною, что не опускал стекол? или скупость, — только бы не дать бедняжкам несколько пфеннигов, — или ребяческая гордыня — желание чувствительно и важно явить им мое величие и милость мою, если бы я уж дал им хоть что-то, — или что же тут было? причем в течение всего лишь нескольких мгновений, пока я обращал вздох свой к Богу, чтобы тот направил мысли мои и чувства. Прекрасным и благородным все это, безусловно, не было — но теперь я опустил стекла, с неким недовольством, потому что шуба мне мешала, опустил руку в карман и бросил несколько грошей в снег; они же руками красными от мороза вынуждены были шарить в снегу в поисках монеток. Вот как поступил я на пути к смертельно больному»³².

Рецензент по поводу этой истории замечает в 1772 году: «Если бы я знал автора только по одному этому поступку, то скорее предпочел бы повстречать на большой дороге вражеского гусара, чем его. Ибо что можно подумать о сердце человека, которому приходится молить Господа Бога о направлении своих мыслей и чувств, прежде чем подать милостыню нищим детям, причем столь жестоким образом, — в доказательство того, что нелепая молитва осталась не услышанной?»³³

Несмотря на резкость рецензентского тона, между рассказчиком и рецензентом существует и известное взаимопонимание, основанное на соблюдении правил сентименталистской рефлексии: конечно же, реакция рецензента попросту продолжает саморазъятие-саморазоблачение дневникового текста, где автор ставит себя в положение кающегося и основательно и публично терзающего свою душу покаянием и осознанием своей греховности, — она лишь относительна, потому что, во-первых, допускает столь беспощадное раскаяние, а кроме того, за вычетом такой несчастливой минуты, автору ведь не в чем особенно упрекнуть себя. Как и рецензент, автор не скрывает недовольства собой, и рассказывает он свою историю в целях нравоучительных. Зная обо всем этом, автор рецензии мог бы еще похвалить автора дневника за столь образцовую демонстрацию своих чувств, у рецензента еще был выбор, и он равным образом мог пощадить автора дневника, не смешивая его с персонажем

рассказа. Автор дневника еще образцовее в обличении себя самого, чем можно подумать, — рассказанному эпизоду предшествует иной, в котором он винится в своем тщеславии: по дороге к больному он втайне (от себя же!) наслаждается той радостью, которую умирающий друг испытает по поводу его прибытия, и тем похвалам, какие услышит он от него и его родственников, — однако такое наслаждение уступает наконец место «стыду и нежности»³⁴.

Рассказчик и персонаж здесь — эмпирически одно и то же лицо, однако они разделены «стеною» — или «окном» — риторического слова, и такой стены не замечают ни рецензент, ни даже сам автор. Персонажа — за стеною или за окном — не щадит и автор, коль скоро рисует картину его столь ошибочного поведения. «Я решил, — пишет автор дневника, — мыслить порядочно, так чтобы мне можно было сказать Богу и своей совести все свои мысли, без какого-либо изъятия», — тут он вновь срывается в эпизоде с мальчишками, и его решимость «исправиться» идет насмарку. Однако ни ему, ни читателям не поздно еще исправиться, приняв близко к сердцу столь нравоучительный — отрицательный — пример. За всеми названиями чувств и состояний, какие попадают в рассказе, стоит еще нечто субстанциальное — «объективная» существенность; как объективные, они все еще почти олицетворения, они тяжело нависают над персонажем, хотя все наименования и подбираются автором с тем расчетом, что они с должной откровенностью передадут всю конкретность переживавшихся им «чувствований»: это «сокрушенность, страх, беспокойство и втайне наслаждение», какие испытывает он, это «любовь к удобствам» (*Bequemlichkeit*) и скупость. К таким именам-олицетворениям все еще можно обращаться с речами — не только с молитвой к Богу, но и с вопросом к Привычке-удобствам: не она ли виною тому, что я не опустил стекол? Вопрос риторический, однако он и *значим* в пределах риторики: *мое* отчуждается от личности и привычно обращается в олицетворенную внешнюю силу.

Итак, рецензент был волен сердиться или не сердиться на автора дневника, — в любом случае он не выходил из риторически-сентименталистского круга саморефлексии чувства, — и все же ему скорее следовало склониться ко второму: Лафатер еще рассказывает о «порочном» в своей натуре в тонах кротких и смягченных; все повествуется в тонах снисхождения и всепрощения. Возможно, и с достаточным основанием, если представить себе бурную реакцию рецензента! Нравоучительность замысла требовала открывать порок не в ком-нибудь, но в себе самом, и все это, конечно, ради того, чтобы подать пример самоанализа читателям, другим людям. Однако что значит открывать порок «в себе самом», пока мы все еще остаемся в рамках риторической культуры? Открывать «в себе самом» значит тут одно из двух: либо «герой» непременно выступит

так, что автор окажется тем, что *снаружи* (со стороны), а герой-персонаж — «моим» внутренним, либо же автор будет «моим» внутренним, какое имеется тут в виду, но тогда персонаж — это то, что *снаружи*, и то, что увидено изнутри «моего», — стена или окно слова разделяют и соединяют их, но только так, что они до конца не сливаются — аппарат полуперсонификаций их разлучает.

Автор дневника, подчиняясь требованиям риторического, и не протестует против переделки испытанных им ситуаций, если только моральная суть их сохранена, — в конкретной ситуации различается внешнее и внутреннее, суть и аксессуары, а при сохранении внутреннего все равно остается еще «польза — та, которую признают ведь и за моральным романом»³⁵. И различие между романом и исповедью тоже закономерно стирается — постольку, поскольку у исповеди тоже нет иного выбора, как облекаться в одежды *общего* — риторического слова. Если я ничего не смыслю в музыке, и никогда не ездил в санях, и не завивал волосы, то редактор, приписав мне все это, рассуждает автор второго дневника, ничего не выдумывал, — пусть это *его* опыт, но вот в этот опыт вписано *то же* самое тщеславие, что и у меня.

Еще и с иной стороны конкретность опыта расплывается в общем и уничтожается, — дело в том, что и в благовестии Нового Завета, в Евангелии, «нет ни заповеди, ни предписания, какие не были бы начертаны в сердцах всех людей». И выходит, что, с одной стороны, «Евангелие не вносит в наше сердце ничего», кроме того, что уже в нем и так содержится, а с другой — «Евангелие [...] требует лишь того, чего требует и наше сердце — своими влечениями и чувствованиями». «Евангелие — это лишь комментарий [...] к нашему сердцу»³⁶. Поэтому общее до конца проникает все конкретное, а конкретное немедленно соединяется с общим и становится неотличимым от него. В таком их смыкании — ключ к тону лафатеровских дневников, жанра во всем переходного, подобно тому, как и сама же саморефлексия сентиментализма останавливается где-то на полдороге от риторически-общего к собственно личностному в человеке. Откровенное обнажение своего «нутра» — отдаленная цель такого жанра; пока же Лафатер как самонаблюдатель по-прежнему остается — как и во всем — ученым книжником, которому, чтобы встретиться наедине с самим собою, необходимо непрестанно переводить себя в *правильный текст*, затем истолковывая таковой по всем правилам экзегезы. Сам автор признал, что публика была сбита с толку его дневником, не зная, за что принять его, — за пример, за моральное учение, за характеристику морального человека или даже за памфлет на христианскую веру. Подобная противоречивость заключена в самой переходной природе лафатеровского дневника. В отличие от него, К. Ф. Мориц как самонаблюдатель действительно становится созерцателем пропастей в себе самом, и хотя тоже

остается в пределах риторического слова, но, наблюдая *неправильный текст* своей жизни, — всю свою неуправляемость, неподконтрольность самому же себе, — мало заботится о том, чтобы поначалу переводить ее в *правильный* текст. Мориц тяготел уже к иной эпохе и, при всей своей несобранности и непластичности, стоял несравненно ближе к гётевскому опыту, к его способам самопостижения: идея творческой пластики, теоретически блестяще освоенная им, совмещалась у него с нелицеприятными картинами душевной разорванности, растрепанности. Впрочем, Мориц и не пишет дневник, его текст тоже застревает в особого рода неразрешимости — между автобиографией и романом.

В противоположность таким, — скорее, северогерманским немецким текстам, как роман Морица «Антон Райзер», — Лафатер как автор дневника обнаруживает поразительную самоудовлетворенность; так, 4 июня 1773 года он записывает: «Очень важный день [...]. Если бы я рассказал все то хорошее, что сделал я сегодня, и только это, меня сочли бы святым; и все-таки совесть сказала бы мне, что я поступал больше механически, нежели чувствительно; а если бы я поведал все слабости и ошибки, допущенные мною сегодня, и только их, меня сочли бы лицемером и безбожником; и все же совесть сказала бы мне, что я ни лицемер, ни святой. Однако сегодняшний день я считаю добрым, благословенным днем моей жизни. С утра до вечера постоянно иметь возможность — и пользоваться ею — быть полезным, и доставлять удовольствие, и быть поучаемым и получающим удовольствие — это я не могу назвать дурным днем [...]». В другом месте у Лафатера сказано так (28 февраля 1773 года): «[...] память обо всем творимом мною добре, — смею сказать, что не проходит и дня, когда бы Провидение Господне не предоставляло мнѣ к тому случая, — ни в малейшей мере не раздувает моего самомнения [...]. Сравнивая себя с другими [...] ничто не заставляет меня возгордиться; потому что в силу постоянного наблюдения самого себя, ставшего для меня второй натурой, я каждый день замечаю столько слабостей, ран, недостатков и хилостей моего сердца, что надо было бы обезуметь, чтобы возгордиться. Чем больше добра в сердце, тем легче мне унижаться». Далее Лафатер — автор дневника — признается, что не настолько малодушен и, невзирая на свои таланты, нередко предается «волшебным фантазиям тщеславия».

В целом дневник Лафатера полон весьма положительного отношения к себе и, конечно, к своей риторической учености. В отличие от первого дневника издания Цолликофера второй дневник воспринимается больше как монтаж всевозможного рода записей — самых разных по жанру и назначению. Среди таких попадаются и записи шифрованные, занимающие строку или даже целый абзац; подавляющее большинство их расшифровано уже в XX веке, и, разумеется, в них не содержится ничего «тайного», — однако такие

записи придают дневнику сразу же и видимость «тайны», и видимость полноты, — не выпущено ведь ничего, не изъяты ведь даже и нечитаемые части, — лучший довод в пользу чистосердечности дневника.

При всей разнохарактерности дневниковых текстов (среди них и стихотворения, и копии писем) автор главным образом руководствовался, видимо, своей общей устремленностью к тому, что можно было бы назвать магико-физиогномическим познанием. Вот одно из ее выражений (29 апреля 1773 года): «Слово есть тело духа. Любый жизненный дух мы воспринимаем не иначе, как в некоей телесности. *Все есть тело и дух*»³⁷. Такую познавательную установку можно характеризовать и как общесемиотическую — коль скоро ведь речь идет о всюду наличествующем в мире соотношении внешнего и внутреннего, телесного и духовного, смысла и его субстрата. При этом все внутреннее и все внешнее представляются как поначалу разделенные между собой, но затем как приводимые в необходимую, неразрывную связь и образующие сопряженность почти таинственно-магического свойства. Настоящая задача — это постижение внутреннего смысла, однако для этого должны быть тщательно изучены прежде всего *знаки* внешнего. Слово «семиотика» действительно оказывается весьма близким для такой мысли, — так, вслед за Г.К.Лихтенбергом Лафатер говорит о «семиотике аффектов»³⁸. Но теоретического и систематического развития эти начала не получают: Лафатер довольствуется тем, что снова и снова вторгается в эту область, — отсюда заявленная самим автором фрагментарность изложения и бесконечная эмпирика наблюдений над лицами, черепами, телами, — во всем этом сосредоточивается для него, при изучении личностно-внутреннего, душевного, вся живая связанность раздельного.

Подобно тому как «физиогномическая» тема присутствует в дневниках, так одна из затаенных дневниковых тем звучит в «Физиогномических фрагментах». Ее можно формулировать так: как прорваться к *естественности* человеческого? А в понятиях физиогномики этот же вопрос следовало бы, вероятно, переформулировать так: как чтение внешних знаков сделать простым и однозначным — естественным? В «Физиогномических фрагментах» Лафатер пишет: «Кто способен писать, как думает? как чувствует? О, как тяжело тому, кто видит и чувствует и кто желает, чтобы и другие видели и чувствовали? [...] И когда же ему писать, чтобы писать не как писатель, а как *человек*, чтобы писать не для публики, а для *людей*? Чтобы ударить по самым сокровенным струнам человечества? Чтобы продолжать воздействовать через весь род человеческий, через века, через все бури коллег-писателей, через все потоки людского вкуса — на все, что только ни называется человек? На каждую еще открытую, еще обнаженную сторону человечества? Как? когда? В такой век,

когда все — писатель, читатель, ученость, искусство, когда так мало природы, так мало чистой человечности, так мало чистого интереса к истине, так мало жажды свободы, когда все искусно одевается и украшается, когда никто не замечает, что даже и самое прекрасное и со вкусом сшитое платье — это лишь памятник упадка и ярмо, под каким чахнет дитя природы, и в лучшие часы своей жизни готовое проливать горячие слезы. Так как же писать и когда?»³⁹

По логике вещей, какой не мог избежать Лафатер, и эти восклицания — мечты об обретении новой естественности, созвучные руссоистским настроениям, — обязаны обращаться в риторический момент, в элемент риторической тактики автора. И в этом отрывке вновь неприглушенно звучит тщеславный мотив личного призвания, личной славы: обретение естественности как цель физиогномического знания и как личная задача его новооткрывателя.

Колоссальная постройка четырех громадных томов «Физиогномических фрагментов» с сотнями гравюрных листов и массой виньеток не скрывает своей смысловой и формальной незавершенности — все это по-прежнему штудии и материалы, — однако в то же самое время являют и черты искусного, продуманного построения. Вычленение больших разделов — таков, например, занимающий большую часть второго тома раздел о черепахах и головах животных, об отдельных членах человеческого тела — в третьем томе, о частях лица, о национальных и семейных физиономиях, о темпераментах — в четвертом томе и другие — вычленение больших разделов сочетается с полифоническим ведением разных тем, причем при самом различном их сочетании. Так, уже в разделе о животных параллельно проводится и «человеческая» тема: выстраивается в некое подобие системы параллелизм лиц и морд животных (как таковой, тоже восходящий к глубокой древности). Далее, общетеоретические разделы перемежаются с разделами практического свойства, что особенно наглядно проявляется в томе первом; здесь фрагменты IX и XVII — это практикум, и эти два фрагмента занимают в общей сложности больше места, чем остальные 16. Затем в книге перемежаются тексты, различающиеся по тону и стилю. К примеру, тексты гимнического характера появляются во всем корпусе текстов с достаточной регулярностью и притом на заранее предсказуемых местах; во втором томе подраздел о «слабых, глупых людях» завершается неожиданным гимническим обращением к Богу, и, конечно же, это замечательно оформленная отдельная ячейка книжной конструкции, занимающая три полосы; том первый весьма удачно заканчивается лирическим стихотворением Гёте — «Письмо рисовальщика-физиогномиста»⁴⁰. При взгляде на конструкцию обширного целого оказывается, что все такого рода лирические фрагменты-отступления в прозе и изредка в стихах не столь уж неожиданны, — они, в таком собрании разноречивых, «разнотоновых» текстов

с необходимостью маркируют один стилистический фланг всего этого как бы чрезмерного целого и, по всей вероятности, обнаруживают черты сходства со всякой подобной текстовой, книжной гиперконструкцией, когда таковая по каким-либо причинам осуществляется европейской культурой. К этому же построению целого относится и множество дополнений, приложений и приписок, — следовательно, элемент возвращения назад, к уже намеченным темам или же элемент кружения на месте. Общеисторические темы при этом тоже постоянно возобновляются. Уже даже и самый первый том начинается, после посвящения, с предисловия, за которым тут же следует дополнение к предисловию. Однако даже и после такого дополнения все еще не наступает черед самих «фрагментов», следует введение «Достоинство человеческой личности», и оно существенно необходимо, потому что превосходно определяет моральный лейтмотив всего лафатеровского замысла — это вера «в достоинство и богоподобие человеческой натуры»⁴¹. И в этом случае, разумеется, нравственная сторона замысла и поэтика текстовой и книжной конструкции мыслятся одновременно и нераздельно друг от друга, — Лафатер напряженно мыслит свою форму целого — такого целого, какое можно *крупно-масштабно* строить из фрагментов как конструктивных единств, как мыслительного, так и текстового, книжного построения.

Конечно же, это именно книжная, а не только и не просто текстовая и смысловая конструкция. Лафатер создал нечто подобное книжной тетралогии — единство, в котором участвуют по меньшей мере три искусства: поэтически-риторическое, изобразительное и книжно-оформительское. Собственно *научная* задача физиогномики — то, на чем Лафатер иной раз особо настаивает, — погружение в такую книжную конструкцию; сама же конструкция диктовалась тем, что лучше всего назвать религиозно-риторическим замыслом. Такой общий замысел, для своего создателя поначалу ясный лишь в самых общих чертах и воплощаемый им с интуитивной уверенностью в глубокой осмысленности цели, — получил столь удачное и столь быстрое коллективное осуществление, — этот замысел допускает и предполагает и выход мысли в трансценденцию, и скрупулезнейший разбор черт лица, а этот последний подразумевает развитую технику видения и, с иной стороны, постоянное рассмотрение теоретических вопросов, все новое и новое возвращение к ним. Установка же на *книжное целое* весьма уместно царил над всем, в том числе и над научным аспектом всего замысла — над всей этой полифонической конструкцией текстов и изображений.

Хотя и верно сказать, что в «Физиогномических фрагментах» Лафатер не намеревался излагать какую-либо биологическую теорию, — между тем теория Шарля Бонне энергично подтолкнула вперед его работу над всем физиогномическим замыслом, — Лафатер

хотя бы в той мере зависел от естественно-научных теорий, что уже знал: живое существо включает в себе такое структурированное единство, которое отражается в строении каждого из органов и членов тела, несущих на себе печать этого единства и взаимозависимости. Глаза, уши и хвост животного создавались не по отдельности, но по единому плану, а это означает, что каждый член тела указывает на один и тот же смысл, значит одно и то же, позволяет выводить и утверждать одно и то же. Это относится и к человеку.

В работе 1772 года Лафатер так определял задачи своей дисциплины: «Физиогномика — это наука, распознающая характер (не случайные судьбы) человека по его внешнему; итак, физиогномика в широком разумении есть все внешнее в человеке и его движениях, поскольку в таковых распознаваем характер человека»⁴². Лафатера не оставляла мечта подвести под физиогномику точную математическую базу; он задумывался над выведением так называемых «физиогномических линий» (что не удалось осуществить) и для этого занимался промерами лба с помощью особого инструмента, что изложено им в четвертом томе «Фрагментов». Он с готовностью воспринял от противника своей физиогномики гёттингенского профессора Г.К.Лихтенберга различие физиогномики и патогномики (учения о мимическом выражении). Сам Лафатер делает акцент на первом — на изучении не столько живых черт лица, сколько на физиологической заданности этих черт как физиогномических констант — на изучении неподвижной части головы — черепа. Ему хотелось достичь некоторых объективно измеряемых данностей, однако самыми предварительными подступами к этому он и ограничился. Все эти поиски точности и объективности, несомненно, находились в резчайшем противоречии с иными, скорее, творческими мотивами «Физиогномических фрагментов», окрылявшими Лафатера в его работе над трудом и сейчас вызывающими большое сочувствие к себе, гимническая восторженность ума и необузданность фантазии, столь созвучные 1770-м годам во всей немецкой культуре, помешали Лафатеру свести свою науку к пресным и двусмысленным рецептам «чтения» внутреннего, что тоже представляло для него известный соблазн.

Противовесом квазинаучной сухости в общем замысле служили те мыслительные мотивы, какие уже встречались нам в творчестве Лафатера, — это тоже всяческого рода «предзаданности», отчасти принадлежащие к уже знакомой нам сфере религиозной мечтательности. В четвертом томе «Физиогномических фрагментов» Лафатер занимается между прочим и образом Христа, лицо которого, согласно представлениям Лафатера, непременно должно было быть самым красивым из всех человеческих, — и это лжемудрствование, как еще у очень многих в то время (примером может служить и предельно далекий от круга лафатеровских идей Г.Э.Лессинг), восходило к

убежденности в необходимой и ненарушимой гармонии внутреннего и внешнего, — получалось, что лишь в прекрасном теле может заключаться прекрасный дух и прекрасная душа, и это, кстати, не могло не оскорблять уродливого, а притом блестящего умом сатирического критика Г. К. Лихтенберга. «Красота и безобразие лица находятся в правильной и точной пропорции к [...] моральному качеству человека, — поучал Лафатер. — Чем моральнее, тем прекраснее. Чем неморальнее, тем безобразнее»⁴³. Лафатер еще твердо верил в такие крайне рискованные и негуманные положения. Итак, Христос, — «прекраснейший из людей, — сложен благороднее всех [...]. Вся прелесть соединена в Твоем царственном лице», — пел Лафатер в одной из своих од (1792). Однако, помимо Лихтенберга, и ярчайше-загадочный мыслитель Йоанн Георг Гаман из Кёнигсберга, взглядом которого, «лучом света», «взором предка», так восхищался Лафатер на языке штурмерских рапсодий, выглядел скорее скрюченным карликом, нежели Аполлоном.

Наконец, в «Физиогномических фрагментах» запечатлелась и переживает свое торжество — цюрихская теория воображения. Впрочем, без нее, без бодмеровско-брейтингеровской теории образа, едва ли был бы мыслим весь физиогномический замысел Лафатера. Во фрагменте III четвертого тома, именуемом — «Физиогномическое чувство, гений, предощущение» («*Physiognomischer Sinn, Genie, Ahndung*»), Лафатер исходит из того, что все внутреннее в человеке, включая и его интеллектуальные способности, *непосредственно* открывается нашему физиогномическому глазу и чутью, — притом открывается не только настоящий характер человека, но и тот будущий, какой пока еще скрывается в наличном. Таким образом, все мы — каждый из нас — вполне непосредственно читаем настоящее и будущее всякого человека, так сказать, на уровне инвариантов его судьбы. Заметим, что тут у Лафатера намечен (и далее не прослежен) существенно иной подход к семиотической проблематике физиогномики: при несколько большей последовательности мысли Лафатер мог бы установить, что в физиогномическом учении речь идет не столько об *обретении* знания — и не об установлении для этих целей соответствий внешнего и внутреннего, — но об эксплицировании уже *имеющегося* знания, которое надо только научиться улавливать и переводить в *слово*. Чисто интуитивно Лафатер иногда осознавал такую задачу, и как раз все гимнические и импровизационно-вольные среди его текстов, по всей видимости, подчинены задаче схватывания словом интуитивно данного. С задачами же научной дисциплины, о какой в то же самое время и с совсем *иной* стороны думал Лафатер, такие тексты находятся в несомненном конфликте.

Другой, наряду со словом и с эксплицированием уже наличного знания (так сказать, внутреннего знания о внутреннем), поворот той

же самой сложнейшей проблемы перевода, который Лафатером во всей своей остроте вовсе не воспринимался, связан с *изображением* лиц и фигур. Ведь изображение передает не сам подлежащий истолкованию внешний знак, но знак уже истолкованный, *знак знака*. Причем в «Физиогномических фрагментах» эта проблема изображения еще раздваивается — это, во-первых, проблема изображений *подсобных* и сделанных специально для целей физиономиста, а во-вторых, проблема изображений художественных, какие Лафатер в значительном количестве заимствует для своих анализов. И тут вновь встает проблема *перевода* интуитивно усмотренного в изображении, на портрете, в слово. Тут открывается герменевтическая бесконечность, о какой не подозревал Лафатер: ему в эпоху сентименталистской культуры, когда в некоем нескончаемом кругу рефлексии и саморефлексии вращается само чувство, — оно же, как именно *чувство*, подсказывает и свои слишком короткие и прямые ходы, — хотелось бы единым махом покончить со всей сложностью своей проблематики, найдя (наконец-то!) настоящую опору в *непосредственной очевидности прочувствованного*, — яркий пример и научной, и общекультурной иллюзии, которой была еще уготована, на протяжении XIX–XX веков, богатая судьба. Вот отзыв В. Зауэрлендера: «Многие тексты Лафатера и сегодня еще читаются как сомнительные образцы искусствоведческих описаний с их активизацией зрения и беспорядочным ассоциированием».

Итак, человек интуитивно прозревает решительно все в другом человеке: «Физиогномический гений наперед видит те *судьбы*, какие проистекают из *характера человека*. И когда этот гений порою говорит: вот у такого-то виселица на лбу написана, — то этим он говорит лишь следующее, и не более, и не менее того: вижу на этом лице страсти, планы, интриги, какие могут повести к делам, смерти достойным»⁴⁴. Один из современников Лафатера резонно заметил, что, осуществись физиогномика как наука, достойным ее спутником был бы палач, пожалуй, это навеяно пассажирами в духе только что приведенного. По Лафатеру же, во всех таких случаях действует, пусть и не ясная, сила воображения, или имажинации. И эта же самая сила начинает творить подлинные чудеса, когда «под действием тоски или любви [...] воздействует на отдаленные места и времена». Если тяга и томление весьма велики, то такой тоскующий человек, не покидая своей комнаты, может *являться* своим друзьям на любом расстоянии: «И кто же творит такое явление? кто воздействует тут, преодолевая расстояния, на чувства другого, на воображение? Воображение! Однако воображение в самом фокусе страсти! Как? Необъяснимо»⁴⁵. Но точно так же воображение роженицы воздействует на ее будущих детей: карлики, великаны, уроды — все это произведения воображения: «Сила воображения, приведенная в движение томлением, любовью, ненавистью наискровеннейшей

человеческой природы, может со скоростью молнии убивать и оживать, увеличивать и уменьшать, напечатлеть органическому зародышу семя увеличения и уменьшения, мудрости и глупости, смерти и жизни, которое разовьется лишь в определенное время, при определенных обстоятельствах»⁴⁶. Цюрихская теория воображения заходит тут в особенный — натуралистически-реалистический тупик своего самоистолкования; пожалуй, лишь натурфилософская мысль эпохи, вырвавшаяся на поверхность в переломную эпоху рубежа XVIII—XIX веков, была склонна к столь же смелым допущениям.

«Физиогномические фрагменты» Лафатера стали в свое время культурным фактором исключительно значения — и замедленного, упорного, почти универсального воздействия. Стоившие баснословных денег издания «Физиогномических фрагментов» — в Санкт-Петербурге в 1778 году только первые три тома стоили 84 рубля — начали распространяться в оригинале и в переводах по всей Европе. При этом любой перевод означал всякий раз необходимость продумывать и создавать новую книжную конструкцию, с соответствующей переработкой текстов, пересмотром состава гравюр и т.п. Французское издание печаталось за счет Лафатера в Гааге. В 1780—1785 годах в Амстердаме вышло голландское издание, в котором автор также принимал участие. С 1789 года в Лондоне одновременно выходили в свет два разных издания книги, чем дело, однако, не ограничилось, потому что в 1790-е годы в Англии существовало уже не меньше 12 (!) изданий пяти (!) различных переводов книги⁴⁷. К 1810 году в Европе насчитывалось, по сведениям Дж.Грехема, 50 разных изданий «Физиогномических фрагментов». Такие издания продолжали выходить вплоть до 1870-х годов, хотя адресат изданий менялся и уровень их, естественно, понижался. «Вся античность веровала в истину этой науки, и Лафатер донес ее до нашего времени в неведомом прежде совершенстве», — таково суждение о «Физиогномических фрагментах», высказанное Шатобрианом (1797).

Однако французский писатель записывает свой благосклонный отзыв в ту относительно спокойную пору, когда над «Физиогномическими фрагментами» Лафатера уже пронеслись все бури, разразившиеся после выхода в свет первых ее томов. Сам Лафатер их предвидел: «Тут врываются возражения, подобно лесным потокам. Слышу их шум. С чудовищным грохотом низринутся они на бедную хижину, построенную мною, где мне так хорошо. Погодите со своим презрением! Наберитесь терпения! Не жалкая хижина на песке — могучий замок на горе возводится».

Однако уверенность Лафатера в прочности его науки была малообоснованной. *Все положительное значение его физиогномического труда было обязано исключительно побочным его результатам*, о каких мы еще будем читать у Гёте и какие оказались несравненно более

важными, нежели собственно физиогномические приемы и операции, предлагавшиеся Лафатером. Как физиогномическое *учение*, лафатеровская дисциплина нисколько не поднялась над уровнем античной физиогномики, мешавшей воедино некоторое знание и всяческие суеверия и приметы, и была обновлена, — впрочем, весьма существенно — лишь в той мере, в какой в ее основание легло по-новому понятое *чувство*. Если помнить о том, что такое чувство — одновременно без конца и края саморефлектирующееся — принималось в ту эпоху за нечто само собою разумевшееся и в этом смысле и непосредственное, и самоочевидное, то становится ясно, почему непосредственно интуитивное постижение всего внутреннего могло представляться вполне основательным и почему в то же самое время такая непосредственность (в очередной раз оказавшаяся ложной, мнимой) требовала своего беспрестанного и бескрайнего, безнадежного разворачивания, — если же основанием физиогномики делалось чувство, то лафатеровский вариант физиогномики и смог продержаться примерно столько времени, сколько способно было прослужить само основание. Уже в самом конце XVIII столетия ситуация решительно переменилась, несмотря на застрявший еще в разных частях Европы сентименталистский язык и его все еще не выветрившиеся пережитки.

Итак, сразу же после публикации физиогномических идей Лафатера, то есть уже и после 1772 года, со всех сторон посыпались возражения. Писатель Хельферих Петер Штурц отозвался — сдержанно-положительно — еще на текст 1772 года, указав на то, что «Лафатер слишком быстрыми шагами движется от искусства к науке, от темного чувства к ясному созерцанию сознания». Постепенно он обращается в недруга физиогномики. Достаточно критично высказывался и Маттиас Клаудиус, поэт и публицист с крайнего севера Германии, одна из близкородственных Лафатеру душ, деятель, которого сам же Лафатер и приглашал к участию в издании «Фрагментов».

Наиболее же резким выступлением тех лет была, видимо, обстоятельная статья Г.К.Лихтенберга «О физиогномике, против физиогномистов», первоначально появившаяся в «Гёттингенском карманном календаре на 1778 год», а затем и отдельно. В ней Лихтенберг всесторонне разясняет невозможность надежной физиогномики. Лафатер счел нужным откликнуться на эту статью в начале четвертого тома «Физиогномических фрагментов», и, может быть, еще важнее то, что Гегель использует материалы этой статьи в своей «Феноменологии духа» (1807), где «физиогномике и краниологии», их философской критике, отведен пространный раздел, где имя Лафатера, правда, ни разу не названо, — в той части книги, где говорится о «наблюдающем разуме [...] в его отношении к непосредственной действительности». Впрочем, Гегель уже настолько

далеко отстоит от Лафатера, что его горизонт несовместим с кругом лафатеровских идей; речь же у Гегеля по-прежнему идет о несостоятельности физиогномики как науки. Это же положение доказывал и Лихтенберг, в отличие от Лафатера проницательно и логически мыслящий физик и математик, а как писатель, склонявшийся к едкой сатирической остроте. В 1783 году он же опубликовал «Фрагменты о хвостах» — небольшую (8 страниц) пародию на лафатеровские тексты, их тон и построения: здесь хвосты — свинячьи и собачьи, а также косицы, — сравниваются и классифицируются. Сам Лихтенберг до этого довольно благожелательно смотрел на физиогномические штудии и до 1777 года даже посылал Лафатеру свои рисунки. В письме И.А.Шерхагену из Лондона (от 17 октября 1775 года) Лихтенберг так излагал свой общий взгляд на новую тогда книгу: «[...] как и во всех сочинениях этого мечтателя, чудовищный аппарат слов, описаний и чувствований, не поддающихся описанию, а нередко и недурные наблюдения излагаются на языке адептов, входящих в Германии в моду среди так называемых гениев, так что у всякого, доискивающегося до сути дела, а не до фраз, стократно кончается всякое терпение»⁴⁶. Впрочем, в 1786 году Лафатер и Лихтенберг вполне дружески общались в Гёттингене (см. письмо Лихтенберга к И.Д.Рамберну от 3 июля 1786 года), причем Лихтенберг излагал Лафатеру принципы спинозистской философии, а Лафатер не решался возражать ему.

В 1778–1779 годах вышел в свет и роман веймарского писателя Й.К.А.Музеуса «Физиогномические путешествия». Воспользовавшись серьезным советом Лафатера путешествовать с целью сбора физиогномических наблюдений, Музеус отправляет своего героя в мир, где, как можно догадаться, все физиогномические принципы его обманывают и где все персонажи оказываются прямой противоположностью того, что обещают внешние признаки⁴⁹.

Ближе к концу XVIII века стало выясняться, что специально физиогномические идеи Лафатера начинают, с одной стороны, растворяться в общем нравственно-филантропическом воздействии цюрихского проповедника, а потому в качестве идей специальных требуют, с другой стороны, своего дальнейшего продумывания, уточнения и новой, более конкретной проработки, с попытками уже профессионально-медицинского и физиологического их обоснования. Такое обоснование и пытался дать австрийский врач Франц Йозеф Галль (1758–1828), основатель краниоскопии и френологии — того, что в России в начале XIX века пытались назвать «черепословием». Благодаря бесчисленным демонстрациям своих опытов по всей Европе — предполагалась прямая связь между строением черепа (и мозга) и творческими задатками человека — Ф.Й.Галль пользовался самой широкой известностью по крайней мере до середины века, так что число упоминаний Галля в

беллетристических текстах той поры, возможно, еще превышает число отсылок к Лафатеру.

Другим продолжателем Лафатера явился выдающийся врач-натурфилософ, живший в Дрездене, Карл Густав Карус (1789—1869), мысливший универалистски-широко и прекрасно осведомленный о специальных дисциплинах от анатомии до психологии, его идеи опирались на шеллингианское в своей основе осмысление органической целостности. На такой основе Карус подводил итоги «физиогномическому мышлению целой эпохи» — главным образом в самых поздних своих работах, в частности «Символике человеческой фигуры»⁵⁰. Конечно, Карус оставил далеко позади себя наивные упрощения и гипотезы Лафатера, зато его идеалистический язык был неприемлем для позитивистской науки середины века, а потому всем исходившим от работ Каруса импульсам и подсказкам суждено было крайне медленно и постепенно перерабатываться и усваиваться научно-философской мыслью, неохотно отходящей от стереотипов позитивизма. Между тем представлениям Каруса был присущ продуктивный принцип универсальной морфологии — не только человеческая фигура и человеческий характер, но и природный пейзаж, и произведения искусства — все, «всякое внутреннее и внешнее» измеряется у него «мерой органического единства и физиогномической непротиворечивости», с максимальным учетом положительных данных специальных научных дисциплин, однако, в самом конечном счете, с известной интуитивной неопределенностью в самом основании его символических, вернее символогических, воззрений на мир.

Между такими непосредственными продолжениями духовной ситуации XVIII века и рубежа веков и позднейшими усилиями, возобновляемыми в области физиогномики с конца XIX века, пролегает глубокий водораздел, а потому необходимо вновь вернуться к концу XVIII века

В России, насколько можно судить, Лафатер-моралист по своему значению отнюдь не уступал Лафатеру-физиогномисту, если только не преобладал над последним, и весьма показательно то, что Н.М. Карамзин в первую очередь заинтересовался Лафатером как моралистом и знатоком человеческого сердца, но отнюдь не как физиогномистом в более специальном смысле. К 1782 году относится, правда, встреча Лафатера с путешествующей по Европе высокой четой — «князем Северным», то есть будущим российским императором Павлом I, и его супругой Марией Федоровной. Об этой встрече Лафатер оставил обстоятельные, весьма выразительные записки⁵¹ — тут Лафатер-физиогномист находился на самом переднем плане, и он должен был тактично и правдиво высказываться о характере великого князя. Столь же тактично и доверчиво Павел Петрович, несомненно человек искренней и отзывчивой души,

выслушивал суждения Лафатера, сразу же разглядевшего опасные свойства его натуры — вспыльчивость и неукротимость. Встреча с Лафатером глубоко запечатлелась в памяти российского государя.

Что же касается лафатеровских приемов *физиогномического портретирования*, то они были усвоены в целом всей европейской литературой, так что их можно наблюдать у Новалиса и Жан Поля⁵², у Стендаля и Бальзака⁵³, у Шарля Бодлера⁵⁴, у Лермонтова, Тургенева и Льва Толстого.

Р.Ю.Данилевский справедливо заметил, что реалистический метод середины XIX века значительно шире любых физиогномических приемов и «значение физиогномики» здесь «не стоит преувеличивать»⁵⁵. Однако его не следует и преуменьшать: до тех пор, пока перед литературой стоит проблема *портретирования*, а портретирование разумеется как воспроизведение внутренних и внешних черт личности в их взаимосоотнесенности, до тех пор, пока внимание и интерес писателей и читателей сходятся на «физиологическом очерке» (с кульминацией жанра в самом начале 1840-х годов — прежде всего во Франции и России), а такой очерк требует и скрупулезного портретирования лиц и даже вещей, с пристальным учетом любых их внешних признаков и «сигнатур», до тех пор ничто *лафатеровское*, вместе со всеми приемами наблюдения, не выпадает из сознания и становится специальным моментом *литературной техники*. М.Ю.Лермонтов дает интенсивный портрет Печорина (в главе «Максим Максимыч» «Героя нашего времени»), и этот портрет есть студия вполне в духе «Философических фрагментов» Лафатера, очень тонкая и вдумчивая; все послышки физиогномики автором (и рассказчиком его повести) безусловно принимаются и старательно разрабатываются. Но, заметим, и весь *образ* «героя нашего времени», а потому отчасти и вся книга, мыслится М.Ю.Лермонтовым как «портрет», «составленный из пороков всего нашего поколения»⁵⁶. В самых портретных студиях бросаются в глаза физиогномические ходы мысли: «[...] я заметил, что он не размахивал руками — верный признак некоторой скрытности характера». Или: на лбу, «только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства»⁵⁷. Если цвет волос светлый, то «это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти».

И только после убывания моды на «физиологические очерки», — она была выражением настоящей духовной потребности, в сознании и в литературе, умудренной обилием конкретных наблюдений, произошло размывание устойчивых и закрепленных соответствий внутреннего и внешнего, стал возможен — иной раз нарочитый — разлад между ними, и уже Квазимодо из романа В.Гюго «Собор Парижской Богоматери» есть радикальная попытка сместить и пе-

решить неподвижные представления относительно согласования внешнего и внутреннего. Их гармония ставится под сомнение, — так что писатель должен всякий раз, описывая внешность своего персонажа, начинать почти с начала, отбрасывая прежние рецепты соответствий: конкретное многообразие жизни, какое предполагается в зрелом реализме XIX века, на время поднимается над любыми физиогномическими приемами с их заданностью. Эти приемы обращаются тогда в историко-культурный мотив и начинают принадлежать истории — вновь на тот не слишком длительный период, пока техника устойчивых сопоставлений отступала на задний план писательского создания и рисовалась примитивной и механистичной.

Тем более можно утверждать, что Лафатер — так преломленный и отраженный — присутствует во всей европейской культуре XIX века, — именно благодаря тому, что его физиогномические усилия влились в широкий поток поисков новой личностной самотождественности. Причем личность в это время испытывает свою метаморфозу — со стремительностью, редкостной даже и для новоевропейской культуры. Такая личность далеко позади себя оставила ситуацию, в какой находилась она в 1770-е годы, — однако прежде чем оказаться в новом положении, она должна была как-то совладать с проблемами лафатеровского времени; только после этого и можно было начать самоистолковываться в духе идей «становления», «развития» и т.д. — всего того, что в XIX веке разумелось само собою.

Едва ли кто лучше позднего Гёте, столь же уравновешенно, оценил заслуги Лафатера — физиогномиста и сердцеведа. В своей автобиографической книге «Кампания во Франции» (о военном походе 1792 года), написанной в самом начале 1820-х годов (вышла в свет в 1822-м), Гёте писал: «Воздействие Лафатера оказалось сильнее, чем можно было предположить; каждый счел себя вправе вообразить, что он существо особенное, неповторимое, завершенное. Укрепившись в своей исключительности, он уже считал для себя подобающим включать в комплекс своего драгоценного существования всевозможные чудачества, странности, нелепости. Это удавалось тем легче, что метод Лафатера сводился к рассуждениям об особой природе индивида, а о разуме, царящем над всею природой, и речи не заходило. Стихии религиозности, в которой купался Лафатер, тоже было недостаточно, чтобы умерить ширившуюся самовлюбленность, более того, у верующих даже развивалась на этой почве особенная духовная гордыня, заносчивость, превышавшая заурядную людскую гордость».

И тут же сказано: «Впрочем, следствием той эпохи было и взаимное уважение индивидов. Именитых старцев почитали, те же, кто не знал их лично, почитали их портреты; и стоило молодому человеку хотя бы несколько выдвинуться, как у людей тотчас возникало

желание познакомиться с ним, а если это было невозможно, то почитатели довольствовались портретом; тщательно, точно и умело сделанные силуэты пользовались всеобщим успехом. Знание человека, человеколюбие — вот что обещал нам лафатеровский метод: участливость к судьбам друг друга возросла, но знание и познание душ от нее отставали, — впрочем, к знанию и к любви многие стремились весьма энергично; деятельность одного необычайно одаренного юного государя способствовала этому стремлению, поощряла и распространяла его с помощью своего разумного и наделенного живостью ума окружения»⁵⁸.

Согласно свидетельству Гёте, которому можно вполне доверять, самым главным итогом физиогномических усилий Лафатера стали — во взаимосвязи — интерес к человеческой личности и признание ее безусловного достоинства. Тем самым один из важнейших лейтмотивов всей книги Лафатера — о достоинстве человека — и вышел тут наружу, и проявился, между тем как всем «научным» соображениям Лафатера, касающимся физиогномики, пришлось отодвинуться в тень.

В конце приведенного отрывка немецкий писатель отдает должное великому герцогу Веймарскому Карлу Августу, который уже в 1770-е годы начал превращать свою резиденцию, микроскопический немецкий городок, в настоящий культурный центр — с интенсивнейшим воздействием его на всю немецкую культуру, и это несмотря на раздробленность страны. Гёте, Гердер, Шиллер и Виланд жили в Веймаре; упомянутый выше Музеус, писатель заметный, тоже был жителем Веймара. Нужно отметить, что в Веймаре все же чувствовались и швейцарские эстетико-культурные заветы — постольку, поскольку бодмеровско-брейтингеровская теория образа была принята к сведению Гёте, а лафатеровские импульсы принимались здесь так же, как и во всей Европе. К. М. Виланд же и вообще прошел целую школу швейцарской жизненно-эстетической аскезы, и если и не был самым верным последователем Бодмера, то все же сформировался, как писатель, под прямым его влиянием и через преодоление такого воздействия.

Вообще трудно представить себе что-либо существенное в Германии конца XVIII века, что не было затронуто хотя бы косвенным воздействием швейцарской, цюрихской, эстетики. И Лафатер тоже был ее своеобразным побегом, в котором синтезировались некоторые важные историко-культурные линии, поскольку и его физиогномика была прямым возобновлением античного знания, которое лишь поворачивалось теперь, в духе времени, в сторону внутреннего, личностного и психологического; физиогномика соседствовала тут и с наследием античной характерологии, типа Феофрастовой (см. его «Характеры»), нашедшей новое продолжение уже и в XVII веке, в Англии и во Франции — у Лабрюйера, у других

французских и английских моралистов и тоже отразившейся в исканиях Лафатера. Все это превращает деятельность Лафатера в некий осевой момент в культурном движении всей Европы XVIII века — сам Лафатер и достаточно скромно, и вездесущ, так, как если бы вообще нельзя было обойтись без этого писателя, — за неимением его пришлось бы выдумывать его самим.

И что уже удивительно, — это же можно сказать и о конце XIX и начале XX века, — и тут этот писатель «без текстов» обнаруживает свое непереносимое присутствие. В это время вновь назрела необходимость в пересмотре накопленных физиогномических идей — теперь уже с учетом всего невообразимо богатого психологического опыта XIX века.

Европейская мысль несколько раз отвечает на такую свою внутреннюю потребность — из таких ответов назовем три. Это прежде всего физиогномические, а равно и графологические опыты философа Людвиг Клагеса (1872—1956), отмеченные тем, что лафатеровский уровень сопоставления внутреннего и внешнего тут безмерно превышает. О наследии Лафатера Клагес особо писал в статье «Принципиальное у Лафатера» (1901) и затем в книге «Динамика выражения и сила формования» (1913). Академичность, научность и фундаментальность — все это входило в планы Клагеса — не освобождали его от того, что можно было бы назвать интуитивистским мифотворчеством — своего рода проклятием любых физиогномических начинаний.

Вторым может быть назван австрийский философ Рудольф Каснер (1873—1959), который, в противоположность Л. Клагесу, довольствовался созданием эстетически и психологически утонченных эссе. Через все работы Р. Каснера проходит заинтересованность в физиогномике как некоторой универсальной составной человеческого мироотношения. По представлениям Р. Каснера, как, впрочем, и Л. Клагеса, динамика должна сменить статику лафатеровского чтения черт лица (ср. лихтенберговское противопоставление физиогномики и патогномики), вообще в лице читается не стоячее и косное, но заведомо пребывающее в движении. Далее: по разумению Р. Каснера, «физиогномический образ мира» соединяет в себе сразу же и антропологию, и теологию, и космологию. «Рациональная» физиогномика противопоставляется «ритмической»: первая строится на идее параллелизма тела и духа, вторая решительно отменяет любой параллелизм. «Порой у кого-то бывает высокомерный нос, тогда как сам человек вовсе не высокомерен. Быть может, такой человек — или по меньшей мере его нос — выглядит тогда комично, или же о носе говорят, что он у него — семейное наследство. Тогда нас спросят, что же тут тогда не унаследовано — высокомерие или же то, что значит этот нос? Ответ же следует давать такой: у нас вообще нет свойств, которые не были бы в этом смысле унаследованы

нами, — однако именно потому, что в нас нет ничего, чего не было бы в нашем отце, и имеет смысл говорить о свободе. Не будь свободы, не было бы и этого комического, или же соответствующий человек с его высокомерным носом был бы не столько высокомерен, сколько раздавлен своим высокомерным носом. Вот фундаментальный принцип физиогномики: параллелизма между свойством и признаком не существует. А то, что именуем мы свободой, есть выражение следующего: мир не зиждится на геометрии или же сводим к ней».

Противоречие же между внешностью и внутренним содержанием человека — Каснер приводит в пример «безобразность» Дэвида Юма и Эдварда Гиббона — может быть, однако, лишь кажущимся, и Каснер берется всерьез доказать — на основе одной короткой выдержки из философского трактата Д. Юма и своих заверений, — что *все именно так и должно быть* в мире, сцепленном (как у Юма) своими причинами и следствиями, в мире, где слышен перезвон этих цепей, — в таком мире каждый сам по себе, у «каждого — лицо другого», не свое⁵⁹.

Интуиция вновь (если вспомнить притязания Лафатера) выдвигает в качестве критерия своей истинности свою безошибочную тонкость, и это — начало и конец физиогномики. При этом крайне важно почувствовать, что тонкость наблюдения и видения тут отнюдь не надуманная, — она лишь теряется — не в многоголосии, но в разноречии XX столетия; то, что в иных культурных условиях было бы достаточно весомо, обречено наподобие текстов Р. Каснера — на обособленное, стороннее и частное существование. Это, кажется, доказывает невозможность какой-либо обновленной физиогномики в так устроенном мире. Весьма красноречив параллелизм такого порядка: в отличие от XVIII века, когда физиогномический интерес мог повлечь за собой признание человеческого достоинства, непризнание физиогномики сопровождается непризнанием человеческого достоинства, человеческой личности, вполне практически-непосредственным пренебрежением к человеческому и неуважением человека.

Третьим среди физиогномистов XX века может быть назван Макс Пикар (1888–1965), швейцарский писатель и, разумеется, тоже интуитивист и точно так же универсалист в своем философском видении лица — и мира⁶⁰.

Однако все три физиогномических мыслителя принадлежат к давнему поколению, деятельность которого сложилась в культурных обстоятельствах рубежа веков и жизнь которого была разорвана надвое испытанием Первой мировой войны. С тех пор произошли резкие перемены, видоизменившие опыт и способы самоистолкования людей, вследствие чего выясняется, что в ситуации так называемого *постмодерна* возможны поиски некоторого гораздо

более положительного отношения к физиогномическому наследию, чем, скажем, в середине XX века. Возможно — а физиогномика и всегда существовала *несмотря* на свою невозможность, неосуществимость — более положительное отношение даже и к Лафатеру-физиогномисту, отношение, которое способно вновь приблизить его к нам. Вот рассуждения двух современных авторов: «[...] физиогномика воспринимает лицо как письмо, а патофизиономика — как *слово*. Между тем, что *написано* на лице и *произнесено* им, между неподвижными и подвижными его чертами, между носителем значения и значением существует динамическое напряжение». «Лафатер делает упор на носителе значения с его способностью означивать [...]», однако и «там, где нет движения и слова, остается неуничтожимое — письмо: выразительное и символичное». «Подлинная любовь, уделяемая зримости незримого, предполагает опыт такой инаковости другого, какая предшествовала бы даже и любому словесному его изъявлению, любой знаковой подвижности его мимики и жестикуляции. Истина — письмо лица — заключена во всегда уже осуществленном достоинстве его бытия в качестве носителя значений, в этом его “всегда уже” — во “всегда уже”, присущем зримой символичности незримого». Таким образом, направленность мысли Лафатера трактуется как бытийная, онтологическая, и эта бытийность вновь, как и у самого Лафатера, приводится в связь с *достоинством* человека — как самой первичной его бытийной характеристикой.

Высказывания двух современных авторов, встающих на сторону Лафатера, усматривающих в его физиогномических замыслах актуальный смысл и вновь задающихся вопросом о возможности универсальной физиогномики — как эстетического видения любой и всякой «инаковости» — в том числе и «физиогномики истории», — все это свидетельствует о неисчерпаемости лафатеровских духовных импульсов. Залогом этого служит главным образом открытость современного интеллектуального опыта в историю — открытость его любым содержаниям доступной нам истории.

В этом смысле нам не следует ограничиваться лишь наследием Лафатера-физиогномиста, — можно, ввиду современного, исключительно специфического и богатого своей готовностью разуместь *иное* постижение истории, полагать, что судьба любого писателя *без текста* никогда не была еще столь *небезнадежной*, как в наши дни: всем нам, а в особенности историку литературы, невозможно зарекаться, думая, что непрочитанный автор так никогда и не будет прочтен, — напротив, в истории культуры никогда не было эпохи, которая, подобно нашей, была бы столь щедра на возобновления, реконструкции и новые прочтения былого, давнего, забытого и полузабытого. В этом смысле судьба Лафатера — его дальнейшая судьба как писателя, литератора и физиогномиста — заключена в

логике современного сознания, разворачивающегося в историю и заново прочитывающего ее.

Примечания

¹ См. отзыв Вальдмана (Переписка Карамзина с Лафатером) / Сообщено Ф.Вальдманом, пригот. к печати Я.Гротом. СПб., 1893. С. IV–V.

² *Stockum Th. C. von. Lavater contra Mendelsson. 1769–1771. Amsterdam, 1953.*

³ *Лихачев Д. С.* Социальные корни типа Манилова // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 297–302; *Манн Ю. В.* Художественная символика «Мертвых душ» Гоголя и мировая традиция // Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 556–560.

⁴ *Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst und Denkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Aufklärung. Der Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren / Hrsg. von F. Brüggemann. Leipzig, 1935. S. 20.*

⁵ Ibid. S. 202

⁶ Ibid. S. 18.

⁷ *Pestalozzi K. Johann Caspar Lavater // Große Schweizer und Schweizerrinnen. Zürich, 1990. S. 206.*

⁸ *Lavater J. K. Zwey Briefe an Herrn Magister C. F. Bahrtdt. Bresgau; Leipzig, 1764. S. 127.*

⁹ Цит. по кн.: *Weigelt H. J. C. Lavater. Göttingen, 1991. S. 63.*

¹⁰ *H. Stillings Jugend: Eine wahrhafte Geschichte, 1777; H. Stillings Jünglingsjahre, 1778; H. Stillings Wanderschaft, 1778; H. Stillings häusliches Leben, 1789.*

¹¹ *Lavater J. C. Von der Physiognomik. Leipzig, 1772.*

¹² *Zimmermann I. G. Brief an J. C. Lavater.*

¹³ *Der junge Goethe. Neue Ausgabe in 6 Bdn / Hrsg. von M. Morris. Bd. 6. Leipzig, 1912. S. 518 ff.*

¹⁴ *Jørgensen S. A., Bohnen K., Øhrgaard P. Aufklärung. Sturm und Drang. Frühe Klassik. München; 1990. S. 112–117.*

¹⁵ *Lavater J. C. Physiognomische Fragmente. Stuttgart, 1992. S. 292.*

¹⁶ Ibid. S. 292–294.

¹⁷ Ibid. S. 295.

¹⁸ Ibid. S. 296.

¹⁹ Ibid. S. 297.

²⁰ Ibid. S. 300.

²¹ Ibid. S. 305.

²² *Lavater J. C. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Faksimilendruck nach der Ausgabe 1775–1778. In 4 Bdn. Leipzig, 1969. Bd. 1. S. 114.*

²³ *Mandelkow K.R.* Einleitung zu № 83 // *Goethe J.W.* Briefe. Hamburger Ausgabe in 6 Bdn. Bd. 1. München, 1988. S. 600.

²⁴ *Weigelt H.* Op. cit. S. 114.

²⁵ Письмо к Лафатеру, 29 июля 1782.

²⁶ Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bdn. München, 1988. Bd. 1. S. 17.

²⁷ Цит. по: *Goethe J.W.* Hamburger Ausgabe. Bd. 1. München, 1988. S. 602.

²⁸ *Goethe J.W.* Die botanischen Schriften.

²⁹ *Goethe J.W.* Berliner Ausgabe. Berlin, 1960. Bd. 1. S. 545.

³⁰ *Lavater J.C.* Pontius Pilatus oder Die Bibel im Kleinen und der Mensch im Großen. Bd. 2. Zürich, 1783. S. 158.

³¹ *Lavater J.C.* Ein Wort eines Schweizers an die große Nation. Zürich, 1798.

³² *Lavater J.C.* Tagebuch eines Beobachters seines selbst. Leipzig, 1773. S. 67 / Репринтное изд. Bern; Stuttgart, 1978.

³³ Цит. по кн.: Nachwort // *Lavater J.C.* Tagebuch eines Beobachters seines selbst. S. 29.

³⁴ Ibid. S. 66.

³⁵ *Lavater J.C.* An den Herausgeber des geheimen Tagebuchs // *Lavater J.C.* Tagebuch eines Beobachters seines selbst. S. XIV.

³⁶ Ibid. S. XVIII.

³⁷ Ibid. S. 261.

³⁸ О семиотике в связи с Лафатером говорит и К.Л.Галле в своей работе «Denkmal der Wahrheit». См. об этом также: *Bodemann F.W.* Johann Caspar Lavater. Gotha, 1856. S. 213.

³⁹ *Lavater J.C.* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Faksimilendruck nach der Ausgabe 1775–1778. In 4 Bdn. Bd. 2. S. 2.

⁴⁰ Стихотворение было вложено Гёте в письмо к Лафатеру, полученное в декабре 1774 г.

⁴¹ *Lavater J.C.* Physiognomische Fragmente... Bd. 1. S. 6.

⁴² *Lavater J.C.* Von der Physiognomik. Bd. I. Leipzig, 1772.

⁴³ *Lavater J.C.* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Auswahl. Stuttgart, 1992. S. 53.

⁴⁴ *Lavater J.C.* Physiognomische Fragmente... Bd. 4. S. 132.

⁴⁵ Ibid. Bd. 4. S. 70.

⁴⁶ Ibid. S. 71.

⁴⁷ *Weigelt H.* J.C. Lavater. S. 99.

⁴⁸ *Lichtenberg G.* Aphorismen. Essays. Briefe / Hrsg. von K. Batt. Leipzig, 1970. S. 450.

⁴⁹ *Musäus J.K.A.* Physiognomische Reisen. In 4 Bdn. 1778.

⁵⁰ *Carus C. G.* Symbolik der menschlichen Gestalt, 1853.

⁵¹ Johann Caspar Lavaters Briefe an die Kaiserin Maria Fedorowna über den Zustand der Seele nach dem Tode. St. Petersburg, 1858.

⁵² См. об этом: *Käuser A.* Die Art, das Innere aus dem Äusseren zu erkennen. (Kant) // Zeitschrift für Philologie 113. Bd 1994. S. 523–325.

⁵³ Ibid. S. 529.

⁵⁴ *Weigelt H.* Op. cit. S. 115.

⁵⁵ *Данилевский Р. Ю.* Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII–XIX вв. Л., 1984. С. 27.

⁵⁶ *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 6. С. 203.

⁵⁷ Там же. С. 243.

⁵⁸ *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 365.

⁵⁹ *Kassner R.* Die Grundlagen der Physiognomik // *Kassner R.* Sämtliche Werke. Pfullingen, 1978. Bd. 4.

⁶⁰ *Picard M.* Das Menschengesicht. 1929.

Соломон Геснер

1

Соломон Геснер — писатель и художник, европейская знаменитость второй половины XVIII века. Он родился в Цюрихе 1 апреля 1730 года в семье известного типографа и издателя. Отданный в школу, Геснер неважно справлялся даже с немецким правописанием, плохо успевал и был признан учителями «негодным к наукам» и после недолгого пребывания в доме пастора, дававшего ему частные уроки, был в 1749 году отправлен в Берлин, в издательство Шпенера для обучения книгоиздательскому делу. Между тем Геснер незаметно вынес из своих детских и отроческих лет обильные читательские впечатления, из которых самыми сильными был обязан роману Д.Дефо «Робинзон Крузо»; в детстве Геснер упражнялся в сочинении «робинзонад», то есть делал то же самое, что и взрослые литераторы всей Европы, включая и Германию, на протяжении XVIII века создававшие огромное количество подражаний знаменитому роману Дефо, — несомненно, что уже в детстве Геснер, путем подражания и самообучения, заложил основы своего писательского профессионализма.

В Берлине Геснер спустя считанные недели совершенно забросил книжные дела — он ощутил в себе призвание художника, причем оказался весьма одаренным человеком. Пребывание в Берлине и возвращение в Цюрих осенью 1750 года позволили Геснеру завязать связи именно с теми деятелями современной культуры, которым впоследствии принадлежала важная роль в его жизни, — ведь почти каждый поэт XVIII века живет в атмосфере постоянных и интенсивных контактов с коллегами и друзьями. Состояние дружбы, обычно на расстоянии, даже и самом далеком, переживается Геснером с изначальной нерастраченной силой, он ведет переписку с более или менее широким кругом друзей и знакомых. Единственное сколько-нибудь длительное путешествие, предпринятое Геснером за всю его жизнь, протекало словно бы по предначертанию судьбы, и, чтобы исполнить положенное, ему пришлось сделать немалый крюк. В Хальберштадте Геснер познакомился с Й.В.Л.Глеймом (1719—1803), поэтом, который на принятом в ту пору языке риторических отождествлений был в немецкой литературе признан одновременно

и «Анакреоном» и «Тиртеем» (последним, как автор прусских патриотических стихотворений), — поэт этот сверх всего прочего примечателен тем, что на протяжении долгих десятилетий, до самого начала XIX века, с его помощью осуществлялись контакты между самыми разными немецкими литераторами; для многих из них Глейм, которому по стечению обстоятельств было обеспечено безбедное существование, стал добрым, бескорыстным покровителем. В доме Глейма Геснер познакомился с Фридрихом Готтлобом Клопштоком (1724—1803), великим поэтом, значение которого для швейцарской литературы, для бодмеровского круга было неизмеримо велико, — 1750—1751 годы Клопшток и провел затем в Цюрихе. В Гамбурге Геснер познакомился с Фридрихом фон Хагедорном (1708—1754), поэтом большого достоинства, — брат поэта, дипломат и знаток искусства, директор Дрезденской художественной академии Кристиан Людвиг фон Хагедорн (1712—1780) был автором «Рассуждений о живописи» (1762), оказавшихся важными для Геснера как сочинителя тоже весьма выдающегося трактата о пейзажной живописи. И в самом Берлине у Геснера установилось знакомство с Йоанном Георгом Зульцером (1720—1779) из Винтертура, швейцарским автором, переселившимся в Берлин и приобретшим известность благодаря своему словарю «Всеобщая теория изящных искусств», впервые изданному в 1771—1774 годах и впоследствии расширявшемуся (до 4-х томов с многочисленными продолжениями) как самим Зульцером, так и его последователями. Здесь же Геснер познакомился и с Карлом Вильгельмом Рамлером (1725—1798), лирическим поэтом, — он слыл большим знатоком версификационной техники и воплощал самую совесть классицизма в лирике, одержимый страстью доводить до совершенства лирическую продукцию знакомых ему поэтов. Впоследствии среди друзей Геснера мы находим Йоанна Георга Циммермана (1728—1795), врача и литератора, жившего в Германии, знаменитого художника Йоанна Хайнриха Фюсли (1741—1825), прославившегося в Англии, Йоанна Каспара Хирцеля (1723—1803), врача и писателя, остававшегося в Цюрихе.

Вскоре по возвращении в Цюрих Геснер оказался в обществе Кристофа Мартина Виланда (1733—1813), тогда молодого поэта, а позднее одного из самых выдающихся деятелей немецкой культуры, который жил в Цюрихе в период своего раннего творческого становления (почти семь лет!). Сюда же в Цюрих в 1752 году судьба забросила и Эвальда Кристиана фон Клейста (1715—1759) — тонко чувствующий поэт и благородный человек, Клейст как автор поэмы «Весна» был одним из посредников между английской поэзией (Дж. Томсон) и немецкой литературой, а потому был особенно интересен и душевно близок цюрихцам. Впрочем, в Швейцарию он прибыл в качестве прусского офицера-вербовщика, миссия которого

была тайной; позднее он погиб в одном из сражений Семилетней войны и был горько оплакан друзьями — самым цветом немецкой литературы тех лет. У Геснера сложились прекрасные отношения и с берлинским просветителем Фридрихом Николаи (1735—1811), ярким просветителем и в то же время занудным педантом, чью критику гётевского романа «Страдания юного Вертера» Геснер вполне разделял: Вертер — глупец, и Гёте обязан был прямо заявить об этом, во избежание соблазна, так как его роман действительно стоил жизни некоторым из самых впечатлительных его читателей; сам же Гёте — «несомненный гений, который, однако, всячески раздувает свою гениальность и оригинальность ради того, чтобы не быть похожим на других». Зато с коллегами-литераторами младшего поколения в самом Цюрихе у Геснера отношения складывались не гладко, например с Й.К.Лафатером, которого Геснер не понимал и не любил.

В Цюрихе молодой Геснер быстро включается в культурную жизнь города, которая была чрезвычайно оживленной. Он принимает участие в журнале «Критон», выходившем в 1750—1751 годах, — здесь он публикует свое патриотическое стихотворение «Песнь швейцарца своей девушке в доспехах», которое очень высоко ценилось тогда многими. Геснер начинает работать в издательстве своего отца Ганса Конрада Геснера и постепенно перестраивает его, ориентируя на выпуск новой художественной литературы. И вот главное: — начиная с 1752 года Геснер как художник начинает оформлять книги своих авторов, — в том же 1752 году выходит в свет эпическая поэма Бодмера «Ной» с виньеткой Геснера, затем сочинения Э.К.фон Клейста, Клопштока, Виланда, Дж.Томсона, собственные сочинения Геснера. В 1761 году Геснер расстается с издательством отца — после своей женитьбы на дочери книгоиздателя-конкурента Юдит Хайдеггер. Здесь Геснер начинает работать в издательстве «Орелль и компания» (издательство с блестящим будущим — ныне это «Орелль Фюсли»). В этом издательстве, при участии Геснера-художника, увидело свет и 8-томное издание Шекспира в переводе Виланда (1762—1766), а затем и 13-томное — Й.Й.Эшенбурга (1755—1782). Здесь же в 1778 году вышли бодмеровский перевод поэм Гомера и «Письма друзьям в Швейцарию» Й.Й.Винкельмана. Здесь же были изданы трактат австрийского просветителя Йозефа фон Зонненфельса «Об упразднении пыток» (1775) и собрание стихотворений поэта и публициста К.Ф.Д.Шубарта, заточенного в крепость герцогом Вюртембергским. В 1780 году здесь же вышел и первый номер «Цюрихской газеты» (в настоящее время — «Neue Zürcher Zeitung»).

Почти с самого начала 1750-х годов Геснер публикует и свои поэтические произведения, которые, как правило, пишет лирической прозой, — в 1753 году небольшой текст под названием «Ночь»,

в 1754 году — пасторальный роман «Дафнис», а в 1756 — сборник «Идиллии», которыми значение Геснера как поэта было утверждено и упрочено. В 1756 году Геснер издает «Инкель и Ярико» — продолжение прозой начатой Й.Я.Бодмером в стихах истории о белом и индианке: белый, спасенный индианкой, продает затем свою спасительницу в рабство, — этот сюжет, вполне отвечавший вкусам сентименталистской эпохи, нередко разрабатывался в то время. В 1758 году выходит в свет эпическая поэма Геснера «Смерть Авеля» (тоже, разумеется, написанная прозой). После этого поэтическая активность Геснера заметно снижается — лишь в 1772 году выходит сборник «Новые идиллии», к которому были приложены еще и два текста Дени Дидро, так что в сущности это был сборник произведений двух авторов. В 1770 году Геснер пишет «Письмо о пейзажной живописи». В те же годы выходит небольшими томиками и собрание сочинений Геснера, число томов которого постепенно возрастает с трех до пяти, — все это в оформлении самого автора.

Еще в 1761 году было основано «Гельветическое общество» — по выражению историка У.Им Хофа, «объединение швейцарской элиты, центр всех патриотических и общественно полезных устремлений»¹. В этом обществе, в первые годы его существования, Геснер играл главенствующую роль; впрочем, он смотрел на это общество — в отличие от историка Исаака Изелина из Базеля, одного из его основателей, — не как на научное объединение, но, скорее, как на клуб друзей-единомышленников, которые должны были ежегодно встречаться в Шинцахе (Ааргау); патриотические импульсы, какие исходили от этого союза, были, однако, весьма существенны. По поручению «Гельветического общества» Геснер в 1763 году составил ответ на послание Урса Бальтазара — «Последние желания гельветического патриота вкупе с его ответом на последние желания гельветического патриота» (1763), — это была первая печатная публикация нового общества, заключавшая в себе идейную программу его деятельности: между гражданами Швейцарии должна быть утверждена дружба во имя героических идеалов свободы и независимости, и они «уже не будут чужими друг другу, между ними исчезнут робкое недоверие, предрассудки в отношении друг друга, и, где бы они ни находились, они станут приветствовать друг друга как братья»². В духе таких высоких идеалов Геснер, проявляя известное мужество, действовал и в 1762 году, когда Й.К.Лафатер и Й.Х.Фюсли опубликовали памфлет против бывшего оберфогта Ф.Гребеля, и позднее, в 1769 году, когда он почти в одиночестве защищал несправедливо изгоняемого из Цюриха религиозного диссидента Хайнриха Мейстера.

Как художник Геснер оставил после себя 461 офорт, около 600 рисунков и несколько десятков живописных полотен. С 1763 года он был совладельцем фабрики фарфора и фаянса, для которой также

рисовал³. После примирения с отцом в 1772 году Геснер вел и прежнее издательство. В 1781 году он получил должность главного инспектора принадлежавшего Цюриху леса Зиль — должность эта была, скорее, синекурой, и с того времени образ жизни его несколько меняется; каждое лето он проводит в доме лесничего, никуда не спешит, живет безмятежно наподобие некоторых персонажей его идиллий и так доживает до смерти, которая наступила 28 февраля 1788 года.

2

Для читателей наших дней литературное творчество Соломона Геснера всегда непривычно, — чтобы найти к нему ключ, надо первым делом отрешиться от иллюзии относительной близости к нам XVIII столетия: в некотором смысловом отношении этот «по-запрошлый» век и близок к нам, и отстоит от нас на расстояние не меньшее, нежели античные времена, — последние для XVIII века по-прежнему остаются структурно определяющими и направляющими, а потому и близкими, и понятными, и даже задающими самые формы разумения всех вещей. Итак, у XVIII века — два «лица»: одно — обращенное по времени вперед, в «нашу» сторону, и другое — обращенное по времени назад, в сторону той самой античности, которая тут совсем не за горами. Читая Геснера, надо видеть это второе лицо; если же убедиться в том, что он сосредоточенно созерцает «древних», то тогда уже можно рассмотреть куда менее заметный взгляд, который обращен к нам, — луч этого второго взгляда относительно слаб, но все-таки он есть, и он может быть рассмотрен тем лучше, чем больше станем мы убеждаться в том, что и все античное куда ближе к нам по существу, чем можно было представлять это себе еще совсем недавно.

«Дафниса», одно из первых опубликованных С. Геснером произведений, с полным основанием можно рассматривать по жанру как роман; сам Геснер в посвящении книги называет его «маленьким романом»⁴. Однако такое жанровое определение приемлемо лишь при условии, что мы будем иметь в виду геснеровский первоисточник, «Дафниса и Хлою» Лонга, — один из «романов» поздней античности (к которому такое обозначение прилагается чисто условно, по аналогии). Мотивы произведения Лонга Геснер варьирует, испытывая в том глубокую потребность, — как и вообще все творчество Геснера переполнено заимствуемыми из литературы мотивами, стилистическими приемами, общими местами. И подобно тому как сам Лонг в своем повествовании создает синтезирующий стиль лирической прозы не иначе, как работая с типичным сюжетным аппаратом и в то же время придавая ему новое стилистическое наклонение, эстетические его просветляя, так и Геснер пишет

новую по стилю и по тону прозу синтезирующего свойства, которая в свое время завораживала читателей свежим и прочувствованным поворотом давно известного и притом близкородственного самому утонченному языку культуры. И если уже у Лонга сюжетные перипетии романного жанра значительно смягчены, — весь механизм, сама типичная схема сюжета сделались давно очевидными, прозрачными, обнажились и с самого начала были не в силах утаивать счастливый финал всего повествования, — триумф абсолютного и уже вечного счастья, — то Геснер чувствует потребность еще более смягчить — или размыть — контуры все того же сюжета, конфликты его повествования, — все это тени от теней Лонга. Геснер строит гармоничную трехчастную форму, — нет ни обычных для греческого «романа» грабежей, похищений, нападений разбойников, и даже разлука влюбленных не длится у него более одного дня, и тучки, собирающиеся над головами Дафниса и Филлиды, осмеливаются заявить о себе лишь в конце книги первой, однако к концу книги второй они уже окончательно развеяны, неожиданное-негаданное счастье влюбленной пары только еще умножилось, и более короткая книга третья — это сплошное воспевание влюбленных, с подробным рассказом о происходивших торжествах и с пересказом исполнявшихся на них песнопений.

За такой крайней смягченностью контуров сюжета скрывается, однако, острый конфликт в жизнеощущении Геснера и его современников — тот конфликт, что более известен по сочинениям Ж.Ж. Руссо: это конфликт современности (современной цивилизации) и *иного* ей — первобытного человеческого состояния, какое рисуется как соединение райской невинности и первозданной простоты-неискушенности. Первобытное состояние людей представляется состоянием счастья, не ведающего самого себя, — так, геснеровские персонажи не ведают того, что они бедны, а потому они и счастливы (мотив этот наличествует и в «Альпах» А. фон Галлера); их удел — блаженная умеренность. От того, как перемножатся в новом тексте «райская невинность» и «простота-неискушенность», зависит характер всей картины, — у Геснера первое значительно перевешивает второе, а потому вся жизнь его пастухов предстает эстетически-утонченной; к тому же «город» как носитель цивилизации проливает на эту первозданную жизнь какую-то толику своего достатка, и это тоже смягчает кричащий контраст первобытного, первобытно-сельского, и современного, городского: так «деревня» сближается тут с «городом», отнюдь не перенимая хотя бы и следа от его заведомой испорченности, потому что это два способа существования, какие и знать не знают друг о друге, существуя — в геснеровской «античности» — словно на разных планетах. В отличие от Руссо (какие бы иллюзии ему ни были присущи), Геснер предается картинам своего поэтически-ирреального мира, забывая, или

почти забывая, обо всем прочем; поэтическая картина совершенно заслоняет и сам вопрос о «реальности» первобытного мира. Сам конфликт современного и первозданного не перестает от этого — на дальнем горизонте мысли — быть менее тяжким, однако никак иначе, кроме как в облике условной просветленности, он нас не достигает. Современный поэт-«горожанин» бросает тут взгляд как бы в глубь веков, обретает образы былой идеальности, однако он вовсе не готов расставаться ради этой идеальности со своими преимуществами и находит в той *иной* действительности единственно мыслимое для себя место — место ее мудрого и умиленного созерцателя. От этого поэтическая действительность всех идиллических созданий Геснера, включая сюда и его графические и живописные работы с теми же сюжетами, становится «литературной» и «искусственной» — до мозга костей, настолько, что им присуща от этого неподдельная красота, или прелестность, — изящество, прорефлектированное до полнейшей чистоты, когда *последняя* возможная условность делается и *первой* же подлинностью: условность подлинна, когда она не выдает себя за что-либо другое.

В предисловии к «Идиллиям» 1756 года Геснер так определяет свое место в отношении своего же поэтического мира: «Нередко я вырываюсь из города и бегу в одинокие местности, а тогда красота природы отрывает меня от всего омерзения, от всех преследующих меня в городе противных впечатлений, и я бываю счастлив подобно пастуху в золотой век и богаче короля»⁵.

Как то еще было возможно в XVIII и даже в XIX веках, природа — это постоянное и неизменное, что как залог счастья сближает древность и современность, первозданность и цивилизацию, первобытного пастуха и горожанина новой Европы. Далее у Геснера: природа — это первичное, а «население» этой природы, блаженные пастухи золотого века, — вторичное. Тогда эти пастухи идиллий — такие же стаффажные фигуры, что и на рисунках и полотнах Геснера, да и его современников-пейзажистов: это *их* дело — соответствовать ровной идеальности природы, но вовсе не дело природы — своей идеальностью соответствовать райской невинности первобытной жизни, а ведь это совсем разные вещи. Стаффажные фигуры «вставляются» в готовое — в ту неизменную красоту природы, которая останется красотой и без человека. «Эклога, — пишет Геснер, — помещает свои сцены среди этой столь любимой местности, населяет ее жителями, ее достойными, и передает нам черты из жизни счастливых людей [...]»⁶. Поскольку природа сама по себе — идеальна и самостождественна, Геснеру вовсе не приходилось отправляться в дальний путь ради картин природы — *греческая* природа геснеровских идиллий почерпнута им в швейцарском окружении, и это ощутимо, и, по наблюдению Р. Ю. Данилевского, даже русский путешественник Н. М. Карамзин это понимал⁷.

Поэтому в центре романа «Дафнис» и встает гимн природе, какой произносит престарелый изгнанник из города Кротона, — он проведет теперь весь остаток дней своих среди природы и счастливых пастухов. Вот этот гимн:

«О природа! природа! сколь же ты прекрасна! сколь прекрасна ты в невинной красоте своей, не испорченная искусством недовольных людей! Сколь счастлив пастух, сколь счастлив мудрец, который, будучи неведом черни, наслаждается в смеющихся полях тем сладострастием, какого требует и какое дарует природа в умеренность своей; никем не замеченный, он творит дела большие, нежели завоеватель и государь, на кого все уставили взор свой в изумлении! Привет тебе, покойная долина! Привет, холмы плодородные, и ручьи струящиеся, и вы, луга, и вы, рощи! торжественные храмы тихого восхищения и сурового размышления! Привет вам! Сколь мила мне ваша улыбка в свете утра! Сладостная радость и невинность — они смеются со всех лугов, со всех холмов; покой и довольство обитают в тихих хижинах, возлегают на холмах, на вьющихся лентой ручьях, дремлют в кроткой тени плодоносящих рощ. Сколь же малого недосчитываетесь вы, о пастухи! и сколь недалеко вы от Счастья! Вы же, глупцы, что неблагодарно покинули природу с ее простотою, дабы искать счастья многообразнейшего, вы, имеющие нравы смеющейся невинности невежеством, а малые потребности, какие природа утоляет из богатых источников своих, — презрительной скудостью, строите же, плетите тенета счастья, какие развеет первое же дуновение ветерка! Чрез лабиринты грядете вы к счастью, вечно труждающиеся, вечно недовольные, блуждаете вы по ним, думая, что возвысились до высшей ступени счастья, вы теряете голову, млея в льстивых объятьях его, когда же просыпаетесь, то, выходит, оупляял вас улыбчивый лик Гарпии словно бы божественным блеском, и не видели вы черных перепончатых крыльев, от которых веет на вас ужасом и отвращением, и не видели вы мерзопакостного хребта ее. Вы же, что царите над странами и взглядом вознесшимся блуждаете по всей местности, глядя на нее с башен дворца горделивою мыслию, — все это мое, и весь этот трудящийся муравейник обитателей земли — все это для меня, господина их, пред ним же дрожат они в страхе, — для кого же сочтется сладостный воздух тихой местности, плодородных полей, всей прекрасной природы? Кому несет наслаждение шум ключей? Кого утешает тень деревьев? кого восхищеннее греет солнце? Вас ли, властители! или же бедного пастуха, возлежащего в траве и окруженного паствой своей? Он, покаясь, вдыхает наслаждение; он доволен и не ведает бедности своей, да и будь он господином всей этой земли, большее ли удовольствие доставила бы она довольному? Прекрасная природа — вечный для него источник чистого удовольствия; гордыня, честолюбие и властолюбие — ничто не губит его счастья; покой души и

искренность сердца — они рассыпают пред ним вечное удовольствие; так и ты, утреннее солнце, рассыпаешь пред собой по всей местности блеск искрящейся росы. Не прогневайтесь же, о боги! что полагал я себя несчастным и рыдал, покидая Кротон, и рыдал безутешно, обратившись в сторону родительских стен, — вы мрачным непроезжим путем привели меня на поля блаженных. О ручьи! на берегах ваших обрету покой; о деревья, примите меня под освежающую сень свою; о хижины! откройте двери ваши пришельцу, что года седин своих проведет средь насельников ваших, чье бытие завиднее и царского! Точитесь же вечно, истоки роскошествования! сердце смеющееся, душу светлую и незапятнанную несу вам — светлую, подобно небу, не смущаемую облаками, тихую, как зеркало вод, на какое не кладет морщин волна, в каком живописует себя целая местность. О кроткие ручьи! о тихие холмы! при вас обдумую всю жизнь свою, полон кроткого восхищения, полон благодарности к богам; пусть радостно мысли мои шествуют по жизни той, в блаженстве от того, что не грозит им встретиться с пороком. Жизнь моя истечет, словно воды ручья, кротко завянет, словно роза; вот она, роза увядающая, вот источает она последние благоухания свои, — кроткий зефир пробежит, погладив ее, слетят лепестки, и нет больше розы»⁸.

Весь язык и все понятия этого гимна Природе чрезвычайно далеки от культуры XX века; получилось так, что почти все представления, выраженные в этом отрывке, а следовательно, и все основные представления и понятия поэзии Геснера были основательно переосмыслены — переработаны или даже «перемолоты» — уже на рубеже XVIII—XIX веков. Однако для своего десятилетия — это исповедание заветной веры и восторженная демонстрация ключевых слов, в которых узнает себя человек той эпохи; интересно убедиться в том, что это — тот самый язык, на каком выражает себя и Гёте в «Майской песне» (1771). Впрочем, совсем с иной стороны, и русский поэт, написавший: «Печаль моя светла», — причастен к уходящему языку этих основных представлений: в заключение своего гимна Природе швейцарский поэт заявляет наиболее далеко простирающееся свое намерение, а именно намерение и само свое умирание, и саму смерть переделать, претворить в светлую радость, в своего рода наслаждение, даже в некоторого рода *пресыщенную сладость наслаждения*, в «пышное роскошествование» наслаждения (что и подразумевает немецкое слово *Wollust*, даже чисто фонетически приспособившееся как-то к французскому *volupte*, от латинского *voluptas*). В свете этого становится понятно, отчего крылатые слова «*Et in Arcadia ego!*», произнесенные когда-то от лица Смерти, распространились затем, расширив свой смысл, на все воспоминания о золотом веке, насколько доступны они *всякому* (каждому «мне»): ведь все эти воспоминания, поэтически пробуждаемые в

душе, замешаны на той *сладоcти (наслаждении)*, которая вынуждена помнить о неизбежности смерти и в своем непрестанном саморефлектировании вынуждена опускать *сладоcтные* покровы и на самую Смерть. В этом отношении представление о наслаждении как Wollust/volupte — это едва ли не самое главное и общее представление во всем гимническом отрывке, а притом и самое крайнее — в нем заложено чрезвычайно интенсивное мышление человека, человеческой личности: человек всем своим существом, душевным и телесным, приникает к природе и в таком приникании достигает экзальтированного восторга, который и объявляет нормой своего существования: человек и все чувственное, и все телесное вкладывает в это наслаждение — в этом допустимо видеть некий отдаленный, невинно разыгрываемый пролог к «экстатизму» европейской культуры конца XIX века (с заходами и в начало XX века, — «Поэма экстаза» А.Н.Скрябина, 1906). Однако пока всему такому телесному, перенапрягающемуся в своем наслаждении существу тут, можно сказать, вполне бесхитростно придается вполне невинный вид, а сугубой рефлексивности наслаждения — оно только и делает, что обхаживает и всячески лелеет себя мыслью, — обличье первозданной красоты (Einfalt — «несложность, неразъятость») самого непосредственного единения с природой. Такая бесхитрощность весьма благоразумно (и хитро!) прибегает к *простым* средствам своего выражения. Так, Геснеру не приходится ломать себе голову для обрисовывания какого-либо многообразия природы с ее оттенками, — совсем напротив, он может и обязан ограничиться названием совсем немногого — это рощи, холмы, луга, деревья, ручьи; это хижинки, стоящие среди природы, и пастухи, ее населяющие. Геснеру не надо, к примеру, называть породы деревьев и растений — кроме розы, символический смысл которой пришелся кстати в светло-печальном заключении отрывка. И столь же немногосложны характеристики отношений природы и человека: природа улыбается и смеется человеку, зато к испорченному «городскому» человеку обращена дьявольская улыбка Гарпии, и царит здесь *покой* (Still — 6 раз в отрывке), *кротость* (Sanft), *светлая радость* (Heiter); затем, в сторону большей рефлексии, — сладость (Süss), восхищение (Entzückt), роскошь (Wollust). Все это тоже неоднократно повторяется и тоже не требует никакого разнообразия. Такое *однообразие* и способно репрезентировать простоту (Einfalt), и, действительно, для такой поэтической мысли возможно скрыть весь разбег своей рефлексии в такой замысловато исполненной простоте. Такова возможность, какую предоставляет историческая минута, — скоропреходящая, однако многозначительная, а при этом отраженная во всей культуре сентиментализма. Разумеется, введенный в роман Геснера гимн Природе в своей восторженной простоте созвучен другим гимнам природе — тому, какой английский моралист Энтони Эшли

Шефтсбери ввел в свой диалог «Моралисты» (1709), — изнутри этого текста уже предвидимы все преломления чувства на всем протяжении XVIII века, вплоть до романтизма, — и тому, какой принадлежал перу молодого швейцарского богослова Георга Кристиана Тоблера (1757–1812) и, будучи вписан в веймарский рукописный «Тифурский журнал» (конец 1782 — начало 1783 года)⁹, перешел затем в собрание сочинений Гёте: авторство забылось, а близость к миропониманию Гёте ранних веймарских лет была вполне очевидной; гимн этот, в отличие от геснеровского, полон научно-философских, интеллектуалистских мотивов; автор гимна, Г.К. Тоблер, «переводил гекзаметрами орфические гимны. Фрагмент “Тифуртского журнала” — это переложение в прозу и расширение, с цитатами из Шефтсбери, его переводов», — так охарактеризовал этот гимн Э.Р. Курциус.

Таким образом, энтузиастические гимны Природе, писавшиеся в XVIII веке, входят в чрезвычайно долгую традицию, становясь едва ли не последним ее звеном; однако нельзя не отметить их исключительное своеобразие, — гимн Тоблера включается в цепь философско-естественнонаучных исканий на значительном культурном рубеже, между тем как гимн Геснера с исключительной художественной интенсивностью передает само мироощущение «сентиментального человека» середины XVIII века, — таковой рефлектирует свое «чувствование», занят самостилизацией — в том смысле, в каком рефлексия укрепляет его в его мироощущении, — однако лишь в такой самостилизации и обретает сам себя во всей достижимой на таких путях *полноте* всех своих душевно-чувственных, душевно-телесных потенций. Такому человеку представляется, что он еще может ограничивать себя пределами покоя и кротости, укрывая в них свою неодолимую тягу к «наслаждению», а также все еще кажется, что подобное провозглашение внутреннего покоя уберет его даже и от любых опасностей, идущих извне: и такая позиция и, следовательно, весь геснеровский гимн природе — это нечто вроде попытки «заклясть» и раз и навсегда остановить свое же собственное существо, которое отныне, так сказать, не смеет делать даже и одного шагу дальше; можно сравнить такое магическое самозаклятие и с молитвой, обращаемой не к кому-нибудь, а к самому себе, смысл которой тогда таков: «я», к какому обращаюсь с мольбою я, ну никак уж не должен в дальнейшем позабыть то, на что тут я решился, — а именно жить в кротости и покое, вечно единый с прекрасной природой, — и никоим образом не должен этот «я» нарушить установившуюся, вернее, провозглашенную тут гармонию. Стоит обратить внимание на то, что все такие гимны, включая и тоблеровский, сотканы из сплошных восклицаний и риторических вопросов, — провозглашаемая гармония достигается через внутреннее беспокойство, экзальтацию и даже экстаз, хотя,

впрочем, сам порядок восклицаний и вопросов, молений и заверений утвержден риторическим сознанием и умением, хорошо знающим, как надо обращаться со своей темой, со своим материалом, как надо диспонировать любой текст, так что само беспокойство с самого начала приобретает гармонический облик и служит — сама речь, сама ее последовательность — зримым залогом гармонии *вообще*.

В одной из ранних своих заметок (впервые опубликованной В.Дильтеем в 1891 году) Гёте излагает естественные возражения против такой картины самоограничения: человеку «приходится постоянно слышать, что душа должна становиться все проще и проще (einfaltiger und einfaltiger), направляться в одну-единственную точку, отделяться от любого многообразия отношений, и только тогда можно найти более надежное счастье в таком состоянии, которое есть дар, особое даяние Бога. Правда, мы, в согласии со своей манерой думать, не назвали бы такое ограничение даром, потому что недостаток чего-либо нельзя рассматривать как дар, но мы хотели бы смотреть на него как на благодать Природы, — коль скоро уж человек в состоянии достигать лишь весьма неполных и несовершенных понятий, так она и снабдила его такой удовлетворенностью уости»¹⁰.

Не только гимн Природе из романа «Дафнис», но и все творчество Геснера пропитано этой «удовлетворенностью уости», или «довольством своей уостью». Однако было бы до крайности близоруко обращать это в упрек поэту, поскольку в его текстах и запечатлелось определенное самоистолковывание человека, человеческой личности, каким оно было еще возможно в 1760–1770-е годы, — такое самоистолковывание, что сейчас необходимо всячески подчеркивать, построено исключительно на *рефлексии*, составляющей самую суть и плоть всей культуры сентиментализма: хотя рефлектируется не что иное, как «чувство», то есть определенным образом понимаемое, истолковываемое «чувствование»/«сантиман» = «сантимент», и это «чувство» очень хотело бы свестись к чему-то «простому» и застрять в такой простоте, но простота-то достигается способом сложным, через непрестанное и бесконечное вращение в нерасторжимом кругу саморефлектирования, — собственно, *не* достигается, а лишь усматривается как цель. Сочинения Геснера, как это ни покажется кому-то странным, — это не плод «простой» самоуспокоенности, именно потому и удовлетворяющийся перетасовкой одних и тех же недалеких сюжетных мотивов, так и даже попросту ключевых, все повторяющихся слов (пока сами такие слова производят на сознание, какое узнает себя в них, завораживающее впечатление, их можно рассматривать как микротексты культуры), а это схваченный *итог* все продолжающейся *рефлексии*, размышлений самой эпохи над самой собою, причем эпоха обнаруживает, что еще может художественно-мыслительно самоограничиться и разуметь

себя в *терминах* самоуспокоенности. Все и всякие холмы, луга, деревья, ручьи Геснера, его «покой» и «кротость», и «светлая радость» — все это на самом деле *термины* такого самоистолкования; они несут на себе поэтическую нагрузку, они даже сами по себе, по отдельности, «звучат» на тогдашний слух «поэтично», а вместе с тем они служат и устоями рефлексивного самоистолкования, причем и первое, и второе — во взаимообусловленности: такие слова-термины потому-то и поэтичны, что в них запечатлены акты самоузнавания (мыслью культуры — самой себя), и они интеллектуально-значимы вследствие того же самого «тотального» — душевно-чувственно-духовного самоузнавания-самоотождествления со своим миром, с его пределами-краями, в какие упирается мысль и взор — в эти холмы, деревья, берега ручейков и т.д. и т.п.

Итак, сочинения Геснера — это поэтически-интеллектуальный продукт, возможность которого дана языком эпохи; душевное, всякое «чувствование» и рефлексивно-интеллектуальное на этом языке максимально сближены и, если можно так сказать, они вращаются друг в друге. Причем тут, в этом мире, возникает даже возможность и всякое «роскошествование» брать с положительной стороны, — как и любое «наслаждение», оно есть все равно что преизбыток *простоты*, вечно рефлектирующей себя и вечно любующейся собою, и не более того; можно даже и всякую похотливость перетолковывать как невинность, — и это как стилизаторство, так и сама «правда».

В романе «Дафнис», этом ослабленном отголоске античного «романа» Лонга, из которого только окончательно вынут всякий хребет, так что все тут почти до предела изнежено и смягчено, — в этом романе еще оставила первые свои следы реальность «городской» цивилизации, противоположной первозданной простоте сельской жизни, «довольной, ибо не ведающей себя», — она еще оставила тут некоторые следы, каких почти уже не встретишь в позднейших идиллиях Геснера. Прежде всего оказывается, что человеческие обман и коварство все-таки могут гнездиться и в таком пасторальном мире, — есть тут для них местечко, и даже сам добродетельный Дафнис не настолько простодушен, чтобы не предполагать подобные качества в людях. Вообще говоря, — тут поэтическая условность совмещается с некоторыми требованиями здравомыслия, — все населяющие эту действительность люди хорошо *ведаят себя*, чтобы, например, сознательно предпочитать бедность богатству. В книгу вторую вошел рассказ о пастухе Палемоне и виноградаре Тимете, которые, найдя клад, решают вновь зарыть его в землю, — «[...] я не рад найденным сокровищам, — сказал Палемон, — найди его я один, я еще глубже зарыл бы его в землю. Ведь что я нашел? Разве я стал бы потом валяться на лугу без дела, в прохладной тени, и зевая смотрел бы, как пашет свое поле сосед, или же в поте лица возделывает виноградник, или бдит над стадом

своим, или же бы я стал больше есть или же с большим желанием?»; «Мне работа сдабривает простую пищу и сохраняет меня во здравии». Между тем среди пастухов, с такой философической невозмутимостью отвергающих всякий шанс разбогатеть, каким-то чудом поселилось имущественное неравенство — к Филлиде, возлюбленной Дафниса, сватается богатый пастух Ламон, и это вносит в жизнь зёрна совершенно обыкновенного, далеко не пасторального конфликта: мать Филлиды спешит дать слово пастуху, думая устроить счастье дочери, — ведь «его стада покрывают все пастбище [...] от прибрежного тростника до подножья горы, синеющей вдалеке на горизонте». Да и в конце концов счастье Дафниса и Филлиды обретено исключительно благодаря случившемуся тут благородному богачу Аристу, изгнанному из города Кротона (но — без конфискации имущества), — он-то и купил им землю и новую хижину, между тем как старая, ветхая досталась семейству, только что потерявшему кров над головой и не знающему, куда приклонить голову. Предустановленная гармония творит тут свои добровольные чудеса, и выходит даже, что и «городское» богатство есть к чему применить в пасторальном мире. В то время как этот последний широко раскинулся вширь, мир города в этой идиллической действительности призрачно существует на самых дальних оконечностях *природного* мира пастухов и совершенно замкнут в себе. Старик Арист до своего изгнания из Кротона, словно швейцарец XVIII века (как тот же Геснер или Галлер), «заседал в совете родного города», города, «правители которого, хотя им следовало бы любить богов, и добродетель, и справедливость, купаются в роскоши (Wollust — теперь негативное осмысление получает то самое, что в гимне Природе осмыслялось позитивно), губят народные нравы, а справедливость и добродетель приносят в жертву своекорыстию и порокам»¹¹. Когда же Арист оказывается за стенами города, то, получается, он впервые в жизни видит и природу, и добродетель, вдруг, внезапно открывая их для самого себя: «Ах! какое же блаженство [...] жить среди добродетельных! [...] среди вас нахожу любезную добродетель, какой тщетно искал в родном городе».

Но таким же отблеском горькой правды, что и рассказ старика, выглядит восклицание виноградаря, — он-то из пасторального мира: «Сколько же горя выпало на нашу долю, на долю бедняков! Мы работаем от утреннего солнца до солнца вечернего, и что же выигрываем от того? Простую пищу, усталые члены тела».

Однако именно это появление явно неидиллического, «измученного» тона в пасторали, видимо, было необходимо — по той причине, что поэту следовало как-либо разрешить реальное противоречие между трудом как проклятием (Быт 3: 17–19) и трудом как благословением и спасением. А именно, только труд, причем поглощающий всего человека, все его время, ставит человеческое

существование в разумные и здоровые рамки; только он создает условия для умеренности и довольства, а тем самым и для светлой радости жизневосприятия, и для «добродетели», и, наконец, даже и для «пышного роскошествования», то есть для такого удовольствия, которое повернуто тут своей невинной стороной. Переделать (умственно!) *тяжелый* труд в труд спасительный и «довольный самим собою» — это внутренняя задача всего творчества Геснера; переделать означает здесь переосмыслить, а переосмыслить значит одновременно и завоевать свой *поэтический мир*, обосновав его право на существование.

И тут обнаруживается, во-первых, что этому идиллически-бесконфликтному миру присуща своя *героическая* подоплека: настаивать на *поэтической* реальности такого идиллически-пасторального мира — значит в то же время отстаивать, для себя, здесь и сейчас, то есть уже вовсе не условно, свою внутреннюю независимость от реальностей *непоэтического* мира. Как это было позднее у Н. М. Карамзина, здесь воспитывается независимость, а такая внутренняя независимость усваивается здесь именно тем самым, что здесь воспитывается и все тверже становится на ноги, — это по-новому *чувствующая* и по-новому разумеющая себя *личность*. В ее притязаниях на внутреннюю независимость слышны отзвуки стоической «невозмутимости», а следовательно, и некоторой героической установки. Бесконфликтная идеальность пастушьего мира Геснера постоянно смыкается с таким героическим идеалом независимости и невозмутимости. И, стало быть, с ним соприкасается — опять же «внутренне» — и все то, что в этой поэзии справедливо представляется изнеженным, бескостным и бесконтурным, — все то, что столь решительно отдалило творчество Геснера от позднейшего культурного развития.

Как только на героической подоснове самооправдан геснеровский поэтический мир, а это и произошло в его романе «Дафнис», — вот его внутренний сюжет, — так возникает мир невинной вседозволенности. Это не просто бесконфликтный мир, а мир заведомо гармонизированного соответствования любого желания и его исполнения. Геснеру потребовался некоторый, весьма небольшой, срок, чтобы выработать свой, отмеченный своеобразием жанр прозаической идиллии, и этот принцип гармонической вседозволенности — одно из свойств ее мира. Сложению у него такого жанра, помимо «Дафниса», предшествовало еще отдельное издание прозаической «Ночи» (всего 10 страниц текста). Эта «Ночь» тоже выдержана в трехчастной форме: повествователь обнаруживает себя среди ночного пейзажа («Тихая ночь!»), он наблюдает за происходящим в ночи и за собою самим; его описание ночи можно назвать и музыкой его чувства. Среднюю часть текста образуют воспоминания рассказчика о том, что некогда случилось с ним в такую же лунную

ночь; воспоминания сменяются возвращением к ночи теперешней, когда вдруг яркий свет и шум возвещают ему общество его друзей за ночной пирушкой в беседке — рассказчик присоединяется к праздничному обществу и вместе с ним встречает день и солнце. Такой «громкий» выход из погруженности в ночные мысли — еще далеко не «идиллический» и принадлежит только этой первой, вполне удачной пробе пера Геснера, зато картина ночи, и погружение в нее, и пробуждение воспоминаний — это все знаки и грани перехода в идиллическую действительность невинной вседозволенности, она же знаменует *внутренний мир* воображения, мечтаний.

Поскольку действительность воспоминания ничем не отличается от действительности самого рассказа, то и переход к воспоминаниям уже сам по себе исполняет тут *разрешающую* функцию — он освобождает путь к аналитике внутреннего душевного мира: идиллический мир Геснера — это одновременно и вглядывание внутрь своего душевного механизма — со снятием всяких тормозов, запретов и ограничений (на желания и мечты).

«Там-то некогда я нашел в лунном сиянии прекраснейшую девушку, она лежала в цветах, (словно) пролитая в ночь, в одежде легкой, легкой как наитончайшие облачка, в какие облекается порою месяц, просвечивая сквозь них; кифара возлежала на мягких ее чреслах и в нежных руках ее, пока беглые персты извлекали звуки из звонких струн, звуки, каждый из которых восхищал более, нежели целая прекрасная песнь из уст тысяч девушек.

Она пела песнь Амуру, и вся местность торжественно внимала песне, и соловей слушал молча, и Амур немотствовал в кустах, восхищенно прислонившись к луку: я бог любви, бог радостнейшего восхищения, говорил он про себя, однако такому восхищению, такой роскоши, клянусь Стиксом! равняется лишь немногое из тех блаженнейших минут, какими наслаждался я с той поры, как я — Амур.

Луна повелела драконам своим не шуметь крылами, полная внимания, наклонилась она над своей серебряной колесницей и вздохнула, богиня целомудренная!

Девушка же уже не пела, и Эхо в восхищении уже повторило троекратно последние из звуков песни в ближних и дальних лощинах, а природа все еще ликовала, и молча сидел соловей на ветви, густо покрытый листьями, — тут я подошел к девушке. Неземная! Богиня! — только и произнес я и, дрожа, пожал ей руку, и вздохнул, и она робко потупила взор, краснея и улыбаясь, без сил опустился я подле нее, заплетающийся язык и трепетные губы живописали ей все мое несказанное восхищение.

Левая рука моя играла нежными перстами ее на чреслах ее, прикрытыми легкими одеяниями, в предательские игры, другая же рука ласково обвивалась вокруг белоснежной шеи и смуглых локонов ее.

Моя рука опустилась на тяжело вздымающуюся грудь ее, тут вздохнула девушка, я почувствовал это, она же опустила взор долу, преодолевая трепет сопротивления, сняла мою руку с колышавшейся груди, бездумно отпустил я ее грудь — и расстался с уже кивавшей мне поодаль победой.

О девушка! Что чувствую я! Ты уж почти пленила меня, ветреного, обратив в вечного раба твоего!»¹²

Весь этот рассказ, средний эпизод трехчастной «Ночи», — сновидение наяву, сновидение, переводимое в реальность ради обеспечения незатрудненности сновидений. Так это для рассказчика «Ночи», и для самого ее автора Геснера. Для самого поэта его идиллии означали снятие вины со своих снов, или, иначе, сведение всего душевно-чувственного к «невинности», как и в «Дафнисе». Хотя у Геснера мы не наблюдаем ничего, кроме того, что в искусствоведении прежних лет, а отчасти, по его примеру, и в литературоведении, относили на счет так называемого «рококо», — самоочевидность такого «рококо» с годами несколько потускнела в сознании науки, — тем не менее в идиллиях Геснера, а в «Ночи» как своеобразной прелюдии к ним, творится нечто исторически значительное — тут делается попытка вернуть невинность *душе, ее грезам и снам*, — а душа ведь и есть то самое в человеке, с чем связывается ее — выдвинувшееся теперь на передний план — «чувствование». Если мы говорили, что человеческая личность в это время, в эту сентименталистскую эпоху, стремится заново истолковать и уразуметь себя, — так надо упразднить и обойти грех, само понятие греха, надо забыть о первородном грехе — и все это произвести, сводя человека к простоте, простодушью и невинности. Идиллии Геснера разыгрываются среди гречески-языческого мира, где о грехе не ведают ничего и где о нем можно не помнить поэту. «Сладострастные» наслаждения выступают наружу невинной стороной, если только таковая в них есть. Что во всей этой условности, — назовем ее, пожалуй, даже условностью в стиле рококо, — есть нечто глубоко серьезное и жизненно-безусловное, в этом можно не сомневаться. Отсюда и глубокий интерес к Геснеру со стороны Дидро, а затем и довольно широкого круга французских читателей, говорящих на языке тогдашней культуры. Но может быть и так, что Геснер в конечном счете и ускользает от этого французского рококо, ибо «благородная простота» и «невинность» его творчества далеко не только иллюзорны, Геснер спасается от откровенности рококо, от его игривости в героически-языческом жесте, который сближает со всем тем «грекофильским», что так ярко обозначилось тогда именно в немецкой культуре, с огромным воздействием на эту ее устремленность к греческому Й.Й. Винкельмана. «Греческое» во французской культуре шло тогда несколько иными путями, еще без такой понятийной своей концентрации.

В идиллиях Геснера, в отличие даже и от «Ночи», само удовлетворение грез наяву освобождается от каких-либо ограничений, от какого-либо принуждения; тексты идиллий порой очень кратки, ибо не требуют большого подготовительного аппарата и самооправдания. Текст идиллии «Милон» завершается следующими словами: «Так пел пастух Милон с вершины скалы, пока Хлоя подслушивала его в кустах; улыбаясь, она выступила вперед и взяла пастуха под руку; Милон, пастух на скале, так говорила она, я люблю тебя больше, нежели овцы любят клевер, больше, нежели птицы любят пение; веди меня в свою пещеру, поцелуй твой слаще меда, и даже ручей не журчит мне так мило»¹³.

В этом тексте все те же немногочисленные ключевые слова, что и в срединном эпизоде «Ночи», и так это навсегда и останется во всем творчестве Геснера, независимо от жанра: подобно Амуру, Хлоя внимает пению в кустах, она улыбается, берет возлюбленного за руку, нет только одного — трепетного дрожания, и все описание лишь утрачивает зыбкость ночной картины; оно вполне бесстрашно разворачивается среди бела дня. Зато прибавляется известная самоуверенность в обращении с «первобытно»-наивной культурой, — откровенно наивны все сравнения, к каким прибегает избранница пастуха, поющего с вершины скалы; в зависимости от перспективы нашего взгляда в этом можно видеть «прогресс» творчества Геснера или же известное упрощение его стиля, упрощенчество, неизбежное привыкание к самому себе (в условиях неизменности обретенного поэтического мира).

Гармонизированные отношения желания и исполнения (или же умильная игра желания и неисполнения) распространяется далеко за пределы эротического. Старик Милон («Милон» из «Новых идиллий», 1772 год) посадил перед смертью деревья и отвел к ним ключи, чтобы услаждать, спустя годы, утомленных путников; боги же, вняв просьбе старика, на следующий день обратили саженцы в высокие деревья, с ветвей которых свисают зрелые плоды. «О чудо, — воскликнул старик, — и мне самому суждено еще бродить под сенью этих деревьев»¹⁴. Такое сказочное чудо как бы совершенно беспримерно, если только не считать, что все существенное содержание идиллий Геснера — это эстетически тонкая игра (вместе с читателем) мотивом исполнения/неисполнения *любых* желаний, игра с самой *реальностью* внутренней жизни читателя, с его вполне реальными грезами и мечтаниями.

Сюжет может приобретать как сказочный, так и басенный оттенок.

«Юноша Милон хитроумно словил в еловой роще птичку, красивую своим оперением, однако еще красивейшую пением; сложив ладони, он приготовил ей просторное гнездо и, полный радости, отнес туда, где в тени отдыхало его стадо, и тут он положил на землю

свою соломенную шляпу, посадил под нее свою пленницу и поспешил к ближайшим ивам выбрать самые гибкие ветви, чтобы построить красивую клетку; если теперь будет у меня красивая клетка, тогда я отнесу тебя, о птичка! к моей Хлое. За подарок я потребую от нее — ах! — сладкий поцелуй; она не воспротивится и подарит его мне, а как только подарит, так я впридачу похищу у нее целых два и три, а то и четыре. Ах, если бы уже теперь построить клетку! Так сказал он и побежал к своей соломенной шляпе, держа ивовые прутья подмышкой. И как де опечалился, встав пред нею! Злой ветер перевернул шляпу, и поцелуи улетели прочь вместе с птичкой».

А идиллия «Ревность» (сборник 1772 года) завершается картиной исключительной душевной гармонии: после того как в женихе все время нарастало чувство подозрения, выяснилось, что молодой пастух, к которому ревновал он свою невесту, — ее брат: «Алексис вышел из-за колонны, Дафна, охваченная неожиданным восторгом, он же — полон радости и стыда, — пали они, обнявшись, на колени пред богиней».

Целая эпическая поэма в двух (прозаических) песнях — «Первый корабельщик» (1762) — обстоятельно повествует о судьбе двух влюбленных, чье счастье целенаправленно готовится благой силой: мать с дочерью годами живут в одиночестве на своем дворе, после того как природная катастрофа отделила их клочок земли от суши, — грезам и желаниям дочери отвечают грезы и желания юноши, которому уже внушена богами любовь к ней, и вот юноша выдалбливает ствол дерева — изобретает лодку: «Только мачта и паруса слишком искусные вещи, согласно господину Геснеру, так что их изобретает у него один из богов» (А. фон Галлер в своей рецензии на поэму)¹⁵, — и вот юноша предстает пред двумя отшельницами словно бог с Олимпа, и все желания исполняются, и язык, на каком говорят об их исполнении, первобытно прям и наивно откровенен: «Я умираю от сладострастия! [...] О возлюбленная мать (проговорила Мелинда), как добры боги, услышавшие мои мольбы и создавшие это существо, чтобы составить мне компанию, столь милое! смотри, мать, — и существо это одного роста со мною, а не маленькое — вроде меня, когда ты нашла меня среди роз»¹⁶. Вот — не только торжество гармонии, но и повод для сладостного излияния умиленных чувствований, переливающихся всеми нюансами при чтении такого текста, — простодушию предполагаемой первобытности отвечает особое простодушие рефлектирующего себя чувства: в своей новизне оно действительно заключает в своей сердцевине нечто простое, что обрастает — словно на глазах — кругами рефлексии.

Вот такая *серьезная* игра в исполнение/неисполнение желаний — она же стоит и за столь простецким сюжетом — и завораживала тогдашнего читателя. Тирсис рассказывает, как повстречал он Хлою, в одной руке которой была корзина, полная плодов, — «другой же

рукой она, даже и не подозревая о свидетелях, стыдливо придерживала платье, прикрывавшее юную грудь, ибо иначе ветер-шалун распахнул бы его. Так Хлоя и шла, пока из ее корзинки не выпали два яблока, которые покатались вниз, как если бы сам Амур направлял их, — прямо ко мне. Я поднял их и прижал их к губам, и так поднялся вверх по холму, и отдал их девушке, однако рука моя дрожала, и я хотел сказать, но только вздыхал. Хлоя же опустила очи долу, кроткая краска залила ее прекрасные щеки; кротко улыбаясь и еще более раскрасневшись, она подала мне прекрасные яблоки». Далее рассказывается, как Тирсис смотрит вослед Хлое, смотрит на порог дверей ее дома и только затем удаляется, спускаясь вниз по холму «с дрожью в коленях» («Тирсис» из «Новых идиллий», 1772)¹⁷. Повторяются, пожалуй, все ключевые слова срединного эпизода «Ночи», — тот же самый сюжет может репродуцироваться многократно. При этом автору не следовало беспокоиться ни о каком разнообразии, — подобно *схеме*, такой сюжет и такой текст всколыхивает внутреннюю душевную жизнь человека, и читатель заполняет и переполняет ее своим со-чувствованием, своей симпатической вибрацией-рефлексией (слово «переживание» было бы совершенно не на месте здесь, так как оно позднее, с начала XIX века, стало относиться к совершенно иначе осмысленному и психологически обставленному процессу, в частности и к процессу чтения-восприятия текстов).

В предваряющем издание идиллий 1756 года предисловии Геснер определяет свои создания в этом жанре как «картины тихого покоя и кроткого ненарушимого счастья [...], заимствованные из неиспорченной природы», — такие должны нравиться всем, поскольку *подобны* «самым блаженным часам» нашей жизни. Рисует же такие идиллии золотой век, — какой «несомненно был когда-то» и остатки какого замечаются даже у Гомера, «в воинственные времена»¹⁸. Наилучшим образцом идиллии Геснер считал создания Феокрита, который, впрочем, и мог соревноваться за пальму первенства лишь с Вергилием — ведь как мы знаем, идиллия как жанр и существовала лишь в риторическую эпоху, позднее же наступает пора «воспоминания» о былом жанре, как в «Идиллии Боденского озера» Эдуарда Мёрике (1846). «У Феокрита, — писал Геснер, — находим наилучшим образом выраженными простоту нравов и чувств, все сельское, наипрекраснейшую простоту природы; его картины [...] обладают приятной простотой природы, с которой и кажутся списанными»¹⁹. Не нравится же Феокрит лишь тем, «кто не восприимчив (*empfindlich*) к любой красоте природы и у кого чувства (*Empfindungen*) приняли ложный разбег», — тем нравятся лишь пастухи, «мыслящие наподобие остроумных поэтов и умеющие приготовить из своих чувств (*Empfindungen*) хитрое искусство».

Тем самым геснеровское искусство — не наивное, но построенное на разного рода разветвленной рефлексии искусство о наив-

ном — о том *наивном*, какое заключает в себе по смыслу *исконность* и *невинность* (неиспорченность первозданного). И это — в высшей степени *хитрое* искусство, возводящее свою ухищренность и многоопытность к основанию бесхитростно-простого. А *простое* здесь — это руководящее понятие поэтики и эстетики — той, какая в это самое время переориентируется на первозданность греческого творчества: ср. «благородную простоту и тихое величие» (*edle Einfalt und stille Grösse*²⁰) Й. Й. Винкельмана, и сам Геснер в «Письме о пейзажной живописи» говорит, например, о «благородной простоте древней архитектуры»²¹. Столь же центральным понятием поэтики остается и «картина», позволяющая поэзии следовать риторическому принципу «поэзия — это живопись».

Живописность поэзии — исходный принцип Геснера, который, как и большинство швейцарских поэтов и теоретиков в это время, не поддается на доводы Лессинга, радикально перестраивавшего разговор об искусстве. У Геснера такое отношение поэзии к живописи сохранилось еще и благодаря тому, что сам он был одаренным художником. Если еще можно спорить о том, существовала или нет гармония между образом жизни Геснера и миром его идиллий, — отрицательный ответ кажется довольно очевидным, — то между поэзией и живописью (рисунками, офортами, картинами, написанными маслом, книжной графикой) Геснера нет ни малейшего зазора. Рисунки и картины Геснера вполне тождественно воспроизводят своими средствами мир его идиллий. При этом Геснер-рисовальщик никогда не иллюстрирует свои поэтические тексты: живописные изображения равнозначально проистекают у него из тех же побудительных мотивов, что и поэтические тексты. Поэтому поэтические идиллии и картины находятся у него в настоящем взаимосогласии между собой.

Однако можно — и нужно — пойти еще дальше, додумывая ситуацию до конца, и тогда представить себе, что Геснер был отнюдь не сочинителем поэтических текстов как таковых, — то, что он «сочинял», были на самом деле целые *книги*. Такие книги Геснер и создавал: он конструировал, доходя до мельчайших деталей, подобно самому передовому типографу-дизайнеру, такие книги, в которых сам текст был подчинен более высокому и общему замыслу. В такой конструируемой книге предусматривалось все — величина полей, и расстояние между строками, и шрифт, и, разумеется, все графические элементы. Что касается шрифта, то в 1760-е годы Геснер принадлежал к тем швейцарским авторам, которые энергично выступали за введение латинского шрифта (антиквы) вместо общепринятой немецкой фрактуры (именуемой у нас нередко «готическим» шрифтом); ломаные, угловатые, порой жирные и грязноватые линии фрактуры воспринимались как резко противоречащие самому смыслу новых поэтических текстов, как бы озаренных светом

Греции, между тем как лаконичность и прозрачность латинского шрифта (у Геснера он восходил к французскому «гарамону») мыслилась как соответствие гречески-аркадской простоте. Правда, потом оказалось, что шрифт и сам его образ получал тут чрезмерную нагрузку, так что очень скоро стали происходить как массовый возврат к фразатуре, так отчасти и новые обращения к антикве. Сейчас же шрифт лишь свидетельствует в пользу того, сколь досконально проектировалась Геснером книга, — вся она, не только текст, выражала общий мечтательно-утопический замысел. Уже сама наборная полоса такой книги должна была восприниматься как *графический лист*; уже одна такая полоса есть носитель некоторого поэтически-художественного смысла, который затем подтверждается и раскрывается при вчитывании в текст и при вникании в гравюры и виньетки издания. Даже и такая полоса уже есть «картина» в себе. Книжные конструкции Геснера относятся к наиболее продуманным образцам книги как единого целого; задумывается, таким образом, не текст — отдельно для себя, не иллюстрации и украшения к тексту — отдельно от целого, а задумывается, готовится, создается единая книга как носитель и «футляр» смысла. Такая книга в этом своем качестве и предшествует тогда как тексту, так и своим изобразительным элементам, а поэтический текст подготавливается с расчетом на то, что он войдет в смысловое целое *книги*. Почти уникально то обстоятельство, что Геснер действительно определял в строении создаваемой книги все — от малого до великого, от «оформления» до текста, — был полным и безраздельным «хозяином» такой смыслонесущей *вещи*.

Тексты произведений Геснера столь удобно располагались в едином целом сконструированной им книги, что для любого его текста есть по сути дела лишь *одно* настоящее место пребывания — это именно первоначально спроектированное книжное издание, с его авторскими повторениями и авторскими же изменениями состава и порядка текстов, книжных элементов и т.д. Поэтому было бы совершенно правильно переиздавать Геснера в виде репринтных или факсимильных изданий его книг, хотя для филологических целей таких переизданий и недостаточно. Всякое же иное перепечатывание и размещение текста — это уже его перевод-перенос в иные поэтически-художественные условия, в иной контекст его прочтения, вследствие которого непременно изменится и смысловое звучание текста, его восприятие и т.п. Читать текст идиллий Геснера в отрыве от его первоначального контекста, в сущности, неверно, — обратим внимание хотя бы на то, что внутри самой книги текст осваивается читателем-«*зрителем*» книги не только как последовательно «открывающийся», но и как «закрытый», а именно сведенный к своему — всегда *значимому* тут — графическому облику. Сам автор, конечно, уже предусматривал возможность переноса-

перевода своих текстов в иную среду, — это ведь неизбежная судьба любого еще *читаемого* текста, — а потому среди многочисленных изданий его текстов выделялись более массовые, где прежде всего антиква заменялась фактурой, более привычной для читателей и не «элитарной». Тут автор допускал гибкость, и, однако, он продолжал настаивать на том, чтобы представлять свои тексты в максимально благоприятном для них виде, а именно в цельном облике книги как единого совокупного создания разных взаимодействующих искусств.

Как мы видим, у Геснера были дополнительные основания верить в то, что поэзия во всем подобна живописи, — имелось ведь и то третье, в каком оба искусства зримо сходились и соединялись. В 1770 году Геснер написал статью «Письмо о пейзажной живописи» — по инициативе Йоанна Каспара Фюсли, историка искусства, который поместил его в третий том изданной им истории швейцарских художников; начиная с 1772 года Геснер включал «Письмо...» и в свое собрание сочинений; тем временем его целиком (!) перепечатал рецензент лейпцигской «Bibliothek der schönen Wissenschaften» (1770). В этой статье Геснер очень подробно и очень искренне рассказывает о трудностях своего запоздалого обучения живописи, — по мнению некоторых, Геснер как художник так и остался дилетантом, однако такой взгляд недооценивает Геснера и, главное, синтезирующую направленность его творчества. Высшее призвание живописи, по Геснеру, — это верность природе, однако быть верным природе означает умение конструировать истину природы на основе рассмотрения ее «как живописной картины» (*die Natur wie ein Gemählde zu betrachten*), чему должно обучаться на примере больших мастеров, овладевая «манерой, позволяющей сохранять истинный характер предметов природы»²². Таким образом, в самой природе скрывается ее же идеальность: «Иной раз приходится тщетно искать дерево, живописно-прекрасное во всей своей форме. Но если мой глаз привык искать, то я и в плохом дереве сумею обнаружить отдельную часть, какие-нибудь красиво раскинувшиеся ветви, красивую массу листьев, отдельное место ствола, которые, если разумно поместить их, придадут моим работам истину и красоту»²³. Тем самым верность природе выступает как принцип глубоко рефлексивный, рациональный и конструктивный. Нет природы, которая была бы прекрасна и, следовательно, живописна помимо обученного (профессионального) взгляда и помимо накладываемой на нее картинности; на природу — то же и в повседневной жизни — следовало бы взирать глазами komponующего художника. Среди больших мастеров живописи Геснер выделяет классиков пейзажа — «двух Пуссенов», то есть Николая Пуссена (1594–1665) и Гаспара Дюге (1613–1673), и Клода Лоррена (1600–1682). На картинах Лоррена, утверждает Геснер, природа «пробуждает в нас то самое вдохнове-

ние — те самые спокойные чувства, — что и наблюдение самой природы», и этим соединяет в единый узел искусство и «саму» природу. Эти картины «богаты без неистовости и суеты, многообразны, и все же повсюду царит кротость и покой»; ландшафты Лоррена — «взгляды на счастливую землю, все в избытке дарующую насельникам своим».

«Поэзия — это подлинная сестра живописи», и живописцу подобает неустанно изучать лучшие создания поэтов, — они «уточат и возвысят его вкус и идеи и обогатят воображение наипрекраснейшими образами». Взаимопомощь здесь очень уместна: «Не один живописец выбрал бы лучшие предметы, обладай он лучшим вкусом, и не один поэт обрел бы большую истину в своих картинах, больше живописующего в своем выражении, если бы их связывало знание обоих искусств». Так что не только живопись — пример для поэта, но и поэтическая живопись — пример для живописца! Среди поэтов XVIII века Геснер выделяет Джеймса Томсона (1700–1748), автора знаменитых тогда «Времен года» (1730), и Бартольда Хайнриха Брокеса (1680–1747) из Гамбурга — «[...] его картины порой чрезмерно пространны и искусственны, и все же его стихотворения — это склад картин и образов, взятых прямо из природы»²⁴.

Поэзия Геснера — это подлинно живописующая поэзия, мало озабоченная логическим расчленением своих процедур и делающая упор на единящем значении овевающего целое мягкого и упорного чувства-настроения. Тем же самым чувством-настроением исполнены и рисунки, и картины Геснера, без труда переводящие в зрительность существенный смысл его поэтических текстов и столь же не чуждые внутреннего, неуловимого, кроткого и спокойного движения, сколь тексты не чужды элементов наглядности, картинности.

Если твердо знать теперь, какое первостепенное значение придавал Геснер книжному облику своих сочинений, то никак нельзя ошибиться и счесть его прозаические идиллии, скажем, стихотворениями в прозе. Это — отнюдь не стихотворения в прозе, а именно противопоставляемая стиху поэтическая проза. Такая проза вбирает в себя у Геснера множество признаков, обычных для стиха, — в том числе и проработанность своего звучания, фоники, и ритмическую упорядоченность синтагм. Однако все это было испокон века присуще и риторической прозе, когда она подвергалась особой отделке. В разных текстах Геснера достигается разная степень такой внешней отделки — и разная степень внешнего сходства со стихом. В некоторых идиллиях из сборника 1756 года упорядоченность ритма совпадает со стиховой: так, идиллия «К Дафне» сплошь состоит из двудольных стоп, складывающихся в отрезки разной длины, и такой текст можно было бы без малейшего затруднения переписать в виде разностопных строк:

Denn dein Gemüth voll Tugend und voll Unschuld,
ist heiter, wie der schönste Frühlings-Morgen, —

два стиха пятистопного ямба подряд («Ибо душа твоя, преисполненная добродетели и невинности, светла, словно весеннее утро»);

O wenn die frohen Lieder dir gefielen!
die meine Muse oft dem Hirten abhorcht, —

вновь два стиха пятистопного ямба («О если бы по нраву пришлось тебе радостные песни, какие Муза моя заимствует у пастуха»).

А вот самое начало этой идиллии:

Nicht den blutbespritzten kühnen Helden,
nicht das öde Schlachtfeld singt die frohe Muse;
sanft und schüchtern flieht sie das Gewühl,
die leichte Flöt' in ihrer Hand, —

внешнее подобие хореическим стихам здесь очевидно («Не залито-го кровью отважного героя, не пустынное поле битвы поет радостная Муза; кротко и робко бежит она суеты, с легкой флейтой в руке»), но столь же очевидно, что дело тут не в «хорее», а в вышеприведенных примерах — не в «ямбе», а именно в последовательности двудольных стоп, которые организуют прозаическую дикцию и которые в приведенном первом абзаце текста не получают затакта по смысловым обстоятельствам — решительность «хорея» и вместе с тем решительность, с которой отвергается воинственная тематика (свойственная эпосу), противопоставлены плавному течению дальнейшего идиллического текста. Более того: ритмическое членение первого абзаца отдаленно напоминает строение некоторых античных строф с укороченным четвертым, заключительным, стихом, и Геснер знает о таком сходстве и соответственно пользуется таким «четвертым стихом» абзаца («С легкой флейтой в руке») как интонационно завершающим. Чтение такого рода прозы предполагает известное скандирование, подчеркивание ритмики риторических колонов, о чем писал уже А. фон Галлер в своих рецензиях на тексты Геснера: «Почти все они [...] составляют роды ямбических и дактилических стихов», причем будто бы всегда десятисложных. При этом, зная о разгоревшихся впоследствии бурных дискуссиях относительно соответствия немецких стоп античным, можно допустить, что в сознании Геснера роились какие-то смутные представления о количестве (долготе и краткости) немецкого слога (в первом из вышеприведенных примеров он должен был заметить разницу между звучанием стоп «Hirten» и «abhorcht») и что он уделял известное внимание реальному весу всякого слога. Тут мы вступаем в область крайне тонких и трудно воспроизводимых отношений, вырабатываемых в риторической прозе, а притом в самой стихии языка.

Сравним совсем иную интонацию в зачине идиллии «Палемон»:

Wie lieblich glänzet
das Mórgerróth
durch die Háselstáude,
und die wílden Rósen
am Fénster. —

«Как мило сияет утренняя заря сквозь орешник и дикие розы на окне!».

Иное, более подробное интонационное членение текста, введение в него трехдольных стоп, вновь выделение в конце построения наиболее краткого заключительного отрезка. Наконец, есть идиллии, где подробное, даже и экспериментальное вычленение «стихов» было бы неуместно.

Чем больше тут сходств со стихом, тем больше все это — проза. Представить себе такой текст как стихотворение в прозе значит переносить его в значительно более позднюю поэтологическую ситуацию. Если даже А. фон Галлер в своей рецензии на «Идиллии» 1756 года называет эти произведения «малыми поэмами в прозе» („kleine [...] Gedichte in ungebundener Rede»), то такое их определение лишь противопоставляет прозаические поэмы — стихотворным; возможны и те, и другие. В эпоху Геснера никакие «поэтические» свойства прозаически-риторического текста не мешают его четкому противопоставлению текста «в связанной речи» стихотворному, между тем как несколько позже, на рубеже веков, убежденный прозаик Жан Поль уже пишет свои «полиметры», именно стихотворения в прозе, нарочито и настоятельно ставя свои неуклюже-угловатые тексты в один ряд со стихами и заставляя рассматривать их наряду с последними: читательское сознание обязано и ощущать и закрывать пропасть, зияющую между такими стихами и привычными стихотворениями. Тут сама ситуация с прозой и стихами уже резко видоизменена.

Не просто отвечать на вопрос, почему Геснер сделал свой выбор в пользу прозы, причем в жанре, образцы которого (Феокрит, Вергилий) написаны стихами, — едва ли, однако, причины выбора были чисто техническими, если только верно, что Карл Вильгельм Рамлер, берлинский оплот классицизма и суровый цензор поэтического качества текстов, во время недолгого пребывания Геснера в Берлине указал на слабости его стихотворений; все же и позднее Геснер не избегает стихотворной формы вообще, и несколько стихотворений (нерифмованных) попадает в его сборники 1762 и 1772 годов. Причины коренятся глубже всякой техники: в XVIII веке (и, вероятно, раньше, а также в отдельных случаях и позже) *проза* мыслилась как допустимая или даже необходимая форма инобытия стихотворного произведения. Стихотворная же форма как бы заведомо указы-

вает на возможность, допустимость или даже непременность прозаического варианта этого же произведения, а прозаическое произведение как бы заведомо предполагает возможность своего переложения в стихи. Так, Й.Я.Бодмер переводит прозой «Потерянный Рай» Дж.Мильтона (1732), а названный Рамлер, хорошо владевший техникой стиха, задумывает целую серию прозаических переводов греческих и римских классиков, зато в 1787 году он перелагает гекзаметрами идиллии Геснера. Точно так же поступил и венский поэт Михель Денис («бард Синед»), переложивший гекзаметрами весь прозаический корпус «Оссиана» английского поэта Дж.Макферсона, тогда только что изданный, и еще в XIX веке не иначе действовал В.А.Жуковский, переложивший гекзаметрами (1837) довольно скромную прозу «Ундины» Фр. де ля Мотт Фуке. На всем протяжении второй половины XVIII века в Германии упорно переводят «Ночные мысли» Э.Юнга, причем и прозой, и стихами, стихами же — как размером подлинника, так и гекзаметрами. И лирические создания тоже вполне мыслятся в прозе — проза это иное их агрегатное состояние: следуя этой старой поэтике, Людвиг Тик, виртуознейший версификатор, в романе «Виттория Аккоромбона» (1840) все же упорно пересказывает прозой стихи итальянской поэтессы.

Основания такой практики глубоки и восходят к ставшему позднее непривычным истолкованию всего того, что разумеется ныне под «смыслом», под «произведением», «текстом», «целым» и т.д. Представлялось, что этот так называемый «смысл» всякого поэтического «целого» все же может быть безусловно эквивалентно передан в иной форме, другими словами и что вообще разные способы передачи, репрезентации, смысла могут быть вполне эквивалентны. Произведения и можно, и даже нужно время от времени переписывать заново. Еще предложение Гёте проверять действительное наличие содержания в лирических стихотворениях путем изложения их прозой указывает на такую возможность переписывания-перекладывания при сохранении эквивалентности; позднейшее же сознание все более настаивает на «дословности» и «буквальности» всякого текста и все более противится мысли о возможности какой-либо смысловой эквивалентности разных текстов, все более отвыкает от такой мысли. Когда поэт XVIII века пишет свой текст — все равно, стихотворный или прозаический, — то он далеко не так тверд, как, скажем, поэт XX века, уверен в том, что *буквальная и дословная самотождественность* такого текста есть некоторая окончательность, — нет, совсем напротив, он мыслит создаваемое как во *всяком* случае *подлежащее* изменениям, исправлениям, усовершенствованиям, всяческим переделкам; он, скорее, мыслит свой текст как *один* из возможных эквивалентных ему текстов, а риторическая практика обращения с текстами приучает не столько к любованию созданным, сколько к придирчивости в отношении всякого

текста, — причем не столько в отношении текста как пресловутого «целого», сколько в отношении всякого, сколь угодно малого отрезка текста. К.В.Рамлер на этом основании довел до последней крайности свою манеру выправлять чужие тексты, — то же самое сто лет спустя (И.С.Тургенев, исправляющий стихи А.А.Фета) воспринимается, пожалуй, как нежелательный ретроградный рецидив риторической практики. Всякий же «смысл» вовсе не осознается как окончательно привязанный к слову и букве текста и как неотделимый от них. Точно так же и проблема перевода с языка на язык отнюдь не выступала еще во всей своей заостренности, — таковая была достигнута в XIX веке, когда Я.Гримм провозгласил невозможность какого бы то ни было перевода. Уже был случай убедиться в том, что для текстов Геснера острее выступала проблема «перевода» их в иное книжное состояние, тогда как перелагать его тексты на французский язык было делом обычным. Заметим попутно, что вопреки обычаю времени сам Геснер помимо немецкого хорошо владел только французским языком и затруднялся с латынью; греческого он не знал совсем, между тем как «образцы», которыми он пользовался, отсылали его к древним языкам. Тем не менее он не затруднялся в общении со своими образцами, которые были доступны ему в целом спектре эквивалентных текстов, от латинского оригинала Вергилия до новых французских и немецких переводов Феокрита и того же Вергилия, других классиков и, наконец, новоевропейской традиции идиллии, включая сюда, например, «Аминту» Торквато Тассо (опять же в переводах). Коль скоро суть и смысл традиции — надсловесны, или сверхсловесны, а сама традиция сводится к образцам и не так растягивается на долгие века, как в позднейшем сознании, а собирается в единое смысловое целое, при известной внутренней однородности, без всякого выпячивания каких-либо моментов своеобразия, тем более уж в качестве достоинств, то общение с традицией проходит достаточно гладко, и на передний план выходит не труд переходов от языка к языку и от культурного региона к культурному региону, а незатрудненность общения в едином общем пространстве — закреплённом и удостоверённом. В этом же пространстве закреплёны как противопоставленность, так и сопринадлежность стиха и прозы.

Однако стих и проза так соотнесены тут друг с другом, что необходимо строго выбирать между ними, — внутри одного текста они не сочетаются друг с другом, отчего песни, которые встречаются в некоторых идиллиях Геснера, по сюжету, передаются в них прозой. В пределах же всей книги, сборника, стихотворения и прозаические тексты еще могут сочетаться. Геснер сделал свой выбор в пользу прозы по совокупности причин, одна из которых, возможно, та, о которой поэт умалчивает в предисловии к изданию «Идиллий» 1756 года, — допустимо предположить, что на Геснера неизгладимое

впечатление произвел именно позднеантичный «роман» Лонга «Дафнис и Хлоя», с его утонченной, изысканной, лирической прозой, — этот образец Геснер и воспроизводил, видоизменяя, в своем «Дафнисе». Лонг — это на самом деле нечто вроде недостижимого образца для Геснера; внутренняя же близость текстов двух разделенных веками поэтов — поразительна, в пределах несомненного единства риторической культуры. Лонг переформировал идиллический мир Геснера, и если Геснер не упоминает его в своем предисловии, то лишь потому, что смотрит в нем на жанр идиллии очень узко: «роман» — попросту иной жанр, нежели идиллия. *Проза* же, как разумеется она здесь, предполагает со *своей* стороны всю полноту поэтического, и притом — слитость эпического и лирического начал. И поэму «Смерть Авеля» (1758) в пяти песнях Геснер тоже писал прозой, с намерением достичь такой полноты и слитости.

Конечно, при создании идиллий лонговский пасторальный мир претерпел у Геснера перемены и распался на отдельные осколки. Перед нами все новые и новые повороты идиллической тематики. Тем более что Геснер делает *книгу* идиллий, а не пишет столько-то отдельных идиллических текстов. Помещенные в сборник 1756 года идиллии образуют свою особую конфигурацию, — композиционную и смысловую, с разной степенью погружения в мир идиллического и в конце, с выходом из него, — расставание с иллюзией. И тон рассказа бывает в идиллиях весьма различным. В текстах идиллий выступают и разные «я»: читатель, дочитавший сборник до предпоследней идиллии — «В ожидании Дафны на прогулке» («Als ich Daphnen auf dem Spaziergang erwartete»), — может поначалу не подозревать о том, что этому ожидающему Дафну рассказчику повстречается молодой Гиацинт, который спешит к... мадмуазель Генриетте, франт, который «рассмеется, увидев меня сидящим среди жучков в траве, вдалеке от утонченного света», — однако рассказчик и не взглянет на Гиацинта: «природа всякому жучку дала одежды, что красивее любого искусства», — так что природа опять же выше искусства, — между тем Гиацинт «столь умен, что представляет совесть и религию глупой черни»²⁵. Однако спросим себя: в какой же действительности расположен такой рассказчик? *Сразу же* и в мире бога Пана и фавнов, Дафны, Милона и Микона, и в реальности XVIII века. В самой же последней идиллии сборника и сам повествователь задумывается о своем местоположении — он хотел бы поселиться подальше от Доранта, рассуждающего о политике Франции и Британии, и от скупости Гарпакса («*Noch weiter von dir, hagrre Harpax, dessen Thure hagre Hunde bewahren, die hungernd dem ungestuhen abgewiesenen Armen das betränte Brot rauben*» — «И еще дальше от тебя, сухопарый Гарпакс, чьи двери стерегут сухопарые псы, что, голодая, рвут залитый слезами кусок хлеба из рук бедняка, прогоняемого прочь»²⁶), и он хотел бы поселиться поближе к

«благочестивому поселянину»: *времена и места* подлежат — пока делятся греза и сон — свободному обмену. «[...] меня окружали бы мудрецы и певцы древности; их тропа ведет к истинно прекрасному, и лишь немногие решаются идти по ней [...]. Ты, Клопшток-творец, и ты, Бодмер, что вместе с Брейтингером возжег светоч критики [...] и ты, Виланд [...] ваши песнопения пусть приводят меня в священный восторг [...] и ты, живописный Клейст, чья песнь кротко восхищает [...] и ты, Глейм, воспевающий улыбающиеся чувства нашего сердца и невинную шутку, — назову ли всех тех немногих?». Вот и выход в современную литературу, после чего автору идиллий, оставляющему сон-мечту, остается только сказать об «извечном недовольстве человека», который занимает место, отведенное ему «зиждителем целого» — «счастье человека единственно в добродетели», а стало быть, во внутреннем мире²⁷.

«Новые идиллии» 1772 года с несколько большей свободой развивают тематику первого сборника: «Я снова избрал тот поэтический вид, какой немцы, кажется, предоставили в мое распоряжение, тем более что я как раз был занят, как художник, живописанием красот природы» (из письма Геснера к Ф. Николаи от 4 апреля 1772 года). Однако завершается сборник «швейцарской идиллией» «Деревянная нога», и это тоже своеобразный выход в современность из героической пасторали: ее персонаж — вспоминающий битву старик-патриот, — такого предвидел уже и Галлер в «Альпах» (строфа 29). Только что вместо чистой гармонии у Геснера рассказ обрастает еще несколькими мотивами, усиливающими умиленное его впечатление: слушатель старика — молодой пастух, и вот, оказывается, старика спас от смерти отец этого пастуха, теперь покойный; и старик, а он, как нарочно, богат, выдает свою дочь за пастуха и теперь тот — «счастливейший из людей». Сама же искусно подстроенная ситуация — показатель всей хрупкости идиллического мира, причем Геснера выручает то, что его как-то мало смущает мотив непостоянства земных благ, а тогда получается, что «богатство» — все еще хороший аргумент в пользу идиллического существования и хорошая защита самого жанра.

Этому хрупкому миру Геснера было отпущено примерно четыре десятилетия европейской известности: А. фон Галлер, неоднократно рецензировал сочинения Геснера, находя в них «трогательную нежность» (1763), и уже мог указать на занимающую славу Геснера у французов, которые «только теперь начинают чувствовать прелесть поэтической живописи»²⁸, — центральная категория Галлеровой критики, «трогательность», находит свое продолжение в мысли Геснера: «Живописное целое [...] нуждается, главное, в трогательности воздействия»²⁹, сам же Геснер после смерти Галлера пишет картину, изображающую величественный монумент ученого, — высеченное на огромном камне имя его.

Слава Геснера во Франции утвердилась, когда в 1760 году Михель Хубер издал в Париже «Смерть Авеля», а зимой 1761—1762 годов — свой перевод его идиллий, выполненный при участии Мельхиора Гримма, министра А. Р. Ж. Тюрго и Дени Дидро. «Новые идиллии» Геснера вышли в свет (1772) уже при прямом участии Дидро — с его двумя рассказами, сначала по-немецки, а затем и по-французски; французский текст М. Хубера был основательно переработан Хайнрихом Мейстером, литератором, некогда изгнанным из Цюриха за свое сочинение «О происхождении религиозных начал» (1769, на французском языке) и с тех пор вращавшемся в кругу французских энциклопедистов; вновь в переработке принимают участие Тюрго, Дидро, а также Клод Анри Ватле (1718—1786), автор стихотворного трактата «Искусство рисовать» (1760), поэт и гравер. Мельхиор Гримм в своем рукописном журнале, доставлявшемся европейским дворам, подчеркивал нравственное воздействие идиллий — их «сладость», «свежесть», «деликатность» и «чувствительность».

Во Франции, а не в Швейцарии жили писатели, действительно продолжившие поэтическую линию Геснера и получившие широкую известность, — таков Жан Пьер де Флориан (1753—1794), автор пасторальных романов «Галатея» (1783) и «Эстелла и Неморен» (1788), таковы Арно Беркен, Николя Жермен Леонар, Сильвэн Марешаль, автор прозаических «Пасторалей» («*Bergeries*», 1770) и «Золотого века» («*L'Age d'Or*»), Жан Батист Леклерк и другие. Вместе с тем идиллически-гармоническому миру в геснеровском стиле, — напрягавшемуся из последних сил, дабы защитить себя, — в канун французской революции должен был прийти конец: «Поль и Виргиния» (1788) Бернардена де Сен Пьера, вновь произведение общеевропейской известности, рисует уже разрушаемый мир идиллии; если и можно было как-то спасти сам жанр, то лишь через дальнейшее приближение к духу греческой древности, — в этом и заключалось в конце века общее движение европейской духовности.

Прямые продолжатели геснеровского жанра в Швейцарии, да и в Германии, очевидно, вовсе не поднимаются над местным уровнем, — это Франц Ксавер Броннер (1758—1850) родом из Аугсбурга, монах, в 1785 году бежавший в Цюрих, — тут в нем принял участие Геснер; для русского читателя Броннер интересен тем, что в 1810—1817 годах жил в Казани и преподавал в местном университете³⁰. Как автор идиллий, Броннер держался одной-единственной темы — жизни рыбаков, обосновывая это автобиографически: из окна своей монашеской кельи он вечно видел реку³¹.

В России Геснер был хорошо известен вплоть до начала XIX века — некоторые из его произведений переводились по два и три раза, а «Смерть Авеля»³² — даже девять раз. Это последнее произведение Геснера было наиболее популярным и во Франции. В том

же идиллическом жанре, в каком выступали еще Н.И.Гнедич и А.А.Дельвиг, опыт швейцарского поэта отразился лишь косвенно.

В Германии, в отличие от Франции, идиллический жанр Геснера отнюдь не встретил восторженного единодушия — он получал одобрение, но и вызывал отпор. В своем раннем сочинении «Фрагменты о новейшей немецкой литературе» (1767), в разделе «О греческой литературе в Германии», Й.Г.Гердер провел на нескольких страницах пронизательное и взвешенное сопоставление Феокрита и Геснера. «Сладость греков, — писал Гердер, — это все еще глоток прозрачной воды из источника Муз Пиерид, а у немца поток воды подслащен. У первых наивность все еще дочь простой природы, а наивность Геснера рождена идеальным искусством: невинность первых объясняется нравами своего века, а невинность последних распространяется на самые умонастроения, склонности и слова. Короче, Феокрит живописует страсти и чувства в соответствии с более прекрасной природой, Геснер же чувства и занятия — в согласии с более прекрасным идеалом [...] Только Феокритом не может он быть для нас»³³. Молодому Гердеру было присуще острейшее ощущение любых различий между разными культурными языками, — напротив, в поздних «Письмах к поощрению гуманности» (книга VII, 1796) рано постаревший Гердер склонен стирать и смазывать границы языков, — тут Геснер вдруг поставлен им рядом с Виландом; «простота, природа и истина» объясняют любовь к нему всех наций, его узнавших. «В изображении чистой гуманности его не должен был связывать даже и метр [...]», — предлагал Гердер свое прекраснотушное объяснение предпочтения, отдававшегося у Геснера прозе. «С детьми он становился ребенком, с первыми людьми — одним из первых людей, что не ведали еще вины, вместе с любящими он любил, и любила его вся природа, снимавшая с себя покровы пред его невинностью [...], самый простой наш поэт [...] и стал самым знаменитым нашим поэтом»³⁴. Такая чрезвычайно благосклонная характеристика существенно запоздала и вышла очень неточной, — она пришлась уже на то время, когда Геснера стали постепенно забывать.

В свои штюрмерские годы (1772) резко отозвался о Геснере Гёте; в выразительной, однако нервно-взбудораженной рецензии он упрекает поэта в ненатуральности, «хотя отдельные места превосходны, а маленькие поэмы — каждая прелестное целое». Геснер родился художником-пейзажистом, однако по несчастью сделался пейзажистом-поэтом, а потому вместе с Лессингом нечего и похвалить в этом «живописующем поэте», как именует себя сам же Геснер. Геснеру лучше бы писать «швейцарские идиллии», и «Деревянная нога», пишет Гёте, «мне любезнее целой дюжины ножек из слоновой кости, принадлежащих нимфам. Почему только заканчивается она на пасторальный лад? Почему нельзя закруглить действие чем-то

иным, помимо свадьбы?» Одним словом, «слишком абстрактное и чопорное чувство физической и моральной красоты завело Геснера в страну идей, из которой он волшебством своим извлекает лишь половинный интерес и нереальное наслаждение, словно во сне». Последнее выражение вполне точно передает суть геснеровской поэзии, однако поскольку вся натура Гёте поглощена активным жизнеустройством, то «сновидческое наслаждение» не вызывает в нем ни малейшей симпатии: «[...] людей не исправишь; они требуют, чтобы все исходило из чувства (*Empfindung*), чтобы все возвращалось к чувству», и тут выходит, что у сентименталиста Геснера, упорно рефлектирующего именно то самое чувство, чувства как раз недостает³⁵. В «Поэзии и правде» — автобиографическом сочинении поздних лет Гёте — поэт от прежнего своего взгляда на Геснера не отказывается, однако все привычно смягчает, когда пишет о «бесхарактерности геснеровской тенденции, при его великой прелестьности и ребяческой сердечности»³⁶.

Умеренные просветители, берлинцы Й.Я.Энгель и Ф.Николаи, не соглашались с Гёте в оценке Геснера; первый полагал, что неадекватность гётевской оценки находится в зависимости от «абсолютизируемого Шекспира», что, в сущности, верно. Все же в немецкой литературе конца XVIII века геснеровский тип идиллии совсем не удержался, а сам жанр идиллии, которым даже увлекались (в 1774—1775 годах поэт К.Э.К.Шмидт издал антологию «Идиллии немцев»), должен был претерпеть глубокие изменения — в творчестве Й.Х.Фосса, Ф.Мюллера («Художника Мюллера»), самого же Гёте, — и решительно приблизиться к реальности повседневной жизни, в какой мере такая жизнь позволяла еще извлекать из своей пестроты идиллический потенциал — семена простоты, безыскусности и самоограничения. Но уже нет речи ни о первенстве этого жанра, ни о картинах гармонии — она бесследно пропала из немецкой литературы. Поэтому Геснер не удовлетворяет ни А.В.Шлегеля (отзывы 1796 и 1800 годов), ни Гегеля, строго заметившего в лекциях по эстетике: «Человек не смеет существовать в подобной идиллической нищете духа, но он обязан трудиться [...]»³⁶; что геснеровские пастухи не трудятся, а вечно бездельничают, — такой взгляд не лишен основания, и между прочим именно такая точка зрения, возникавшая уже у современников Геснера, стала причиной подозрительного отношения к личности Геснера, к его образу жизни: труженик, он стал в глазах окружающих уподобляться праздным обитателям Аркадии.

На рубеже XVIII—XIX веков дело зашло уже так далеко, что Геснер и его творчество были в Германии засыпаны наслоениями литературы, переживавшей стремительное развитие, — как бы ее археологическими пластами. В «Приготовительной школе эстетики» Жан Поля (1804; § 73) получалось даже так, что сам жанр идиллии

«отвергает неопределенные ароматные всеобщности Геснера» и «идиллию не смеет писать Геснер, тем более не смеет француз» — те самые, кто вот только что «смел». То самое, что совсем недавно говорилось в пользу Геснера, теперь говорит против него: «Недобрый знак, если немец хорошо переводится на французский», — то же, что считалось его преимуществом, — картины природы — сделалось слабым местом его описаний: «Какие великолепные краски природы мог бы позаимствовать Геснер у своих альпийских лугов — у пастушьих хижин на лугах — у швейцарских рожков — у альпийских долин?»³⁷.

Живая история литературы с тех пор долго обходилась без Геснера, прежде чем вновь не начала присматриваться к нему и, очень постепенно, без признаков спешки, распознавать скрывающуюся ценность всего им созданного.

Примечания

¹ *Im Hof U.* Geschichte der Schweiz. Stuttgart etc., 1987. S. 89, 91.

² *Bircher M., Weber B.* Salomon Gessner. Zürich, 1982. S. 26.

³ Ebenda. S. 35.

⁴ *Geßners Werke.* Auswahl / Hrsg. von A. Frey. Berlin; Stuttgart. S. a. S. 11.

⁵ *Geßners Werke.* Auswahl S. 63.

⁶ «An den Leser»// *Geßners Werke.* Auswahl S. 63.

⁷ *Данилевский П. Ю.* Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII—XIX вв. М., 1984. С. 63.

⁸ *Geßners Werke.* Auswahl. S. 35—36.

⁹ См.: *Salentin U.* Anna Amalia: Wegbereiterin der Weimarer Klassik. Köln, 1996. S. 139—141.

¹⁰ Сходные идеи Гёте излагает в статье «Gedichte von einem polnischen Juden». *Goethes Werke:* in 12 Bdn. Bd. 11. Berlin; Weimar, 1981. S. 15—18.

¹¹ *Geßners Werke.* Auswahl. S. 32.

¹² Ebenda. S. 4—5.

¹³ Ebenda. S. 68.

¹⁴ Ebenda. S. 249—250.

¹⁵ *Hallers Literaturkritik* / Hrsg. von K. S. Guthke. Tübingen, 1970. S. 85.

¹⁶ *Geßners Werke.* Auswahl. S. 229.

¹⁷ Ebenda. S. 253.

¹⁸ *Geßner S.* Idyllen. Stuttgart, 1973. S. 15.

¹⁹ Ebenda. S. 17; 18.

²⁰ *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. М.; Л., 1935. С. 107.

²¹ Brief über die Landschaftsmahlerey an Herrn Füßlin; den Verfasser der Geschichte der besten Künstler in der Schweiz // *Geßners Werke.* Auswahl. S. 285.

- ²² Brief über die Landschaftsmahlerey. S. 281.
- ²³ Ebenda. S. 283.
- ²⁴ Ebenda. S. 288.
- ²⁵ *Geßner S.* Idyllen. S. 65.
- ²⁶ Ebenda. S. 68.
- ²⁷ Ebenda. S. 70, 71.
- ²⁸ Hallers Literaturkritik / Hrsg. von K.S.Guthke. S. 85.
- ²⁹ Ebenda. S. 84.
- ³⁰ *Данилевский П.Ю.* Указ. раб. С. 37–38.
- ³¹ *Böschenstein-Schäfer R.* Idylle. Stuttgart, 1977. S. 82.
- ³² *Данилевский П.Ю.* Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII–XIX вв. С. 67.
- ³³ *Herder J.G.* Fragmente über die neuere deutsche Literatur. 11, 5 (Theokrit und Geßner) // *Herder J.G.* Sämtliche Werke / Hrsg. von B.Supan. Bd 1, 1877. S. 337–350.
- ³⁴ *Herder G.G.* Brife zur Beförderung der Humanität. Leipzig, 1878. S. 457.
- ³⁵ *Goethes Werke* in 12 Bd. Bd. 11. Berlin; Weimar, 1981. S. 14, 13.
- ³⁶ Ebenda. Bd. 8. S. 285.
- ³⁷ *Hegel G.W.F.* Ästhetik. Berlin; Weimar, 1965. S. 255.

Литература

- Аверинцев, 1978 — *Аверинцев С. С.* Типология отношения к книге в культурах древнего Востока, античности и раннего средневековья // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов советского Востока. М., 1978. С. 6–27.
- Аверинцев, 1991 — *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьба античного рационализма // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. М., 1991. С. 3–26.
- Адлер, Эрнст, 1987 — *Adler J., Ernst U.* Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim, 1987 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr. 56).
- Алевин, 1932 — *Alewyn R.* Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Leipzig, 1932 (Palaestra, 181).
- Алевин, 1965 — Deutsche Barockforschung: Dokumentation einer Epoche /Hrsg. von R.Alewyn/, Köln; Berlin, 1965 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 7).
- Алевин, 1974 — *Alewyn R.* Gestalt als Gehalt: Der Roman des Barock // *Idem.* Probleme und Gestalten: Essays. Frankfurt a. M., 1974. S. 117–132.
- Алевин, 1985 — *Alewyn R.* Das grosse Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste. B., 1985.
- Альциат, 1989 — *Andrea Alciato* and the Emblem Tradition: Essays in honor of Virginia Woods. Callahan, 1989.
- Асмут, 1971 — *Asmuth B.* Daniel Casper von Lohenstein. Stuttgart, 1971 (Sammlung Metzler, 97).
- Баадер, 1856 — *Baader F. von.* Die Weltalter: Lichtstrahler [...] / Hrsg. von F. Hoffmann. Erlangen, 1856.
- Барнер, 1970 — *Barner W.* Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen, 1970.
- Баттафарано, 1991 — *Battafarano I. M.* Literarische Skatologie als Therapie literarischer Melancholie: Johann Beers «Der Berühmte Narrenspital» // *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft.* Bern u. a., 1991. S. 191–240.
- Бах, 1969 — *Bach-Dokumente* / Hrsg. von W. Neumann und H.-J. Schulze. Kassel; Leipzig, 1969. Bd. 2.
- Бах, 1972 — *Bach-Dokumente* / Hrsg. von H.-J. Schulze. Kassel; Leipzig, 1972. Bd. 3.
- Берп, 1957 — *Beer J.* Das Narrenspital sowie Jucundi Jucundissimi wunderliche Lebens-Beschreibung / Hrsg. von R. Alewyn. Hamburg, 1957 (Rowohlt Klassiker, 9).

- Beer, 1967 — *Beer J.* Prinz Adimantus [...] / Hrsg. von H. Pirnbachert. Stuttgart, 1967 (Univ.-Bibl., 8757).
- Beer, 1970 — *Beer J.* Der neu ausgefertigte Jungfer-Hobel. 2. Aufl. /Hrsg. von E. Haufe. Leipzig, 1970 (Insel-Bücherei, 878).
- Безменова, 1991 — *Безменова Н.А.* Очерки по теории и истории риторики. М., 1991.
- Бетко, 1987 — *Бетко І. П.* Іван Величковський — перекладач // Українське літературне барокко. Київ, 1987. С. 193–211.
- Бёшенштейн-Шефер, 1977 — *Böschenstein-Schäfer R.* Idylle. 2. Aufl. Stuttgart, 1977 (Sammlung Metzler, 63).
- Бланкенбург, 1974 — *Blankenburg W.* Einführung in Bachs h-moll-Messe. Kassel, 1974.
- Блюменберг, 1979 — *Blümenberg H.* Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M., 1979 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 289).
- Блюменберг, 1986 — *Blümenberg H.* Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a. M., 1986 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 592).
- Бохатцова, 1976 — *Bohatcová M.* Funktion der Rahmen-Komposition im «wissenschaftlichen» Buch des 17. Jahrhunderts: Am Beispiel einiger Comenius-Ausgaben // Stadt — Schule — Universität — Buchwesen und die deutsche Literatur in 17. Jahrhundert. München, 1976.
- Брагинская, 1981 — *Брагинская Н.В.* Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 224–289.
- Браунберенс, 1974 — *Braunbehrens V.* Nationalbildung und Nationalliteratur: Zur Rezeption der Literatur des 17. Jahrhunderts von Gottsched bis Gervinus. В., 1974.
- Брейг, 1975 — *Breig W.* Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // Archiv für Musikwissenschaft, 1975. Bd. 82. S. 243–265.
- Брейг, 1982 — *Breig W.* Bachs «Kunst der Fuge»: Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter // Bach-Jahrbuch. 1982. В., 1982. S. 103–123.
- Брейер, 1979 — *Breuer D.* Oberdeutsche Literatur 1565–1650: Deutsch Literaturgeschichte und Territorialgeschichte in frühabsolutistischer Zeit. München, 1979 (Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte. Beihefte, 11).
- Бук, 1971 — *Buch A.* Renaissance und Barock. Die Emblematis: Zwei Essays. Frankfurt a. M., 1971 (Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft).
- Бух, 1972 — *Buch H. C.* Ut pictura poesis: Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukacs. München, 1972.
- Балантен, 1985 — *Monarchus poeta: Studien zum Leben und Werk Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg*/Hrsg. von J.M. Valentin. Amsterdam, 1985 (Chloe, 4).

- Варнке, 1987 — *Warnke C. P.* Sprechende Bilder — sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden, 1977 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33).
- Варнке, 1991 — *Warnke M.* Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte//Europäische Barockrezeption. S. 1207–1224 (см.: Гапбер, 1991/1).
- Вакхлер, 1833 — *Wachler L.* Handbuch der Geschichte der Litteratur. 3. Umarb. Leipzig, 1833. Т.4.
- Вейдт, 1968 — *Weydt G.* Nachahmung und Schöpfung im Barock: Studien um Grimmelshausen. Bern; München, 1968.
- Вейдт, 1971 — *Weydt G.* Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Stuttgart, 1971 (Sammlung Metzler, 99).
- Вейдт, 1987 — *Weydt G.* Wissenschaft als Kenntnisnahme und in dichterischer Transformation bei Grimmelshausen// Res publica litteraria: Das Institut der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit. Wiesbaden, 1987 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 14). Т. 2. S. 443–449.
- Бейсс, 1991 — *Weiss W.* Das 17. Jahrhundert in England: Zeitalter der Revolutionen über des literarischen Barock? // Europäische Barockrezeption. S. 957–972 (см.: Гапбер, 1991/1).
- Вельциг, 1976 — *Welzig W.* Einige Aspekte barocker Romanregister // Stadt — Schule — Universität — Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert / Hrsg. von A. Schöne. München, 1976. S. 562–570.
- Верли, 1938 — *Wehrli M.* Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins Arminius. Frauenfeld; Leipzig, 1938 (Wege zur Dichtung, 31).
- Веселовский, 1940 — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Вёльфлин, 1986 — *Wölfflin H.* Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien [1888] / Hrsg. von H. Faensen. Leipzig, 1986.
- Видеман, 1967 — *Wiedemann C.* Polyhistor's Glück und Ende: von Daniel Georg Morhof zum jungen Lessing // Festschrift Gottfried Weber. Hamburg, 1967. S. 215–235.
- Виллемс, 1989 — *Willems G.* Anschaulichkeit: Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungstils. Tübingen, 1989 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 103).
- Виндфур, 1966 — *Windfuhr M.* Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker: Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1966 (Germanistische Abhandlungen, Bd. 15).
- Вихерт, 1987 — *Wichert A.* Theologie und Jurisprudenz im Selbstverständnis Daniel Caspers von Lohenstein // Res publica litteraria: Das Institut der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit. Wiesbaden, 1987 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 14). S. 263–278.

- Вихерт, 1991 — *Wichert A.* Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert: Daniel Casper von Lohenstein und sein Werk. Tübingen, 1991 (Studien zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 32).
- Гамаюнов, 1985 — *Гамаюнов М.М.* Словесно-числовой символизм в творчестве И.С.Баха // Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы, 1985. № 4. С. 78–82.
- Гамаюнов, 1991 — *Гамаюнов М.М.* К учению А.Ф.Лосева о музыке как «жизни чисел» // А.Ф.Лосев и культура XX века. М., 1991. С. 102–105.
- Гарбер, 1974 — *Garber K.* Der Locus amoenus und der Locus terribilis: Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts. Köln; Wien, 1974 (Literatur und Leben. N.F. Bd. 16).
- Гарбер, 1982 — *Garber K.* Martin Opitz' «Schäferei von der Nymphe Hercinie»: Der Ursprung der Prosaekloge und des Schäferromans in Deutschland // Daphnis, 1982. Bd. II. S. 547–603.
- Гарбер, 1991/1 — Europäische Barock-Rezeption / Hrsg. von K. Garber. Wiesbaden, 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20). Tl. 1–2.
- Гарбер, 1991/2 — *Garber K.* Europäisches Barock und deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts: Zur Epochen-Problematik in der internationalen Diskussion // Europäische Barock-Rezeption. S. 3–44 (см.: Гарбер, 1991/1).
- Гейлен, 1975 — *Geulen H.* Erzählkunst der frühen Neuzeit: Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen der Renaissance und des Barock. Tübingen, 1975.
- Георгиадес, 1985 — *Georgiades Th.* Nennen und Erklären: Die Zeit als Logos / Hrsg. von J. Benger. Göttingen, 1985.
- Герхардт, 1981 — *Gerhardt Ch.* Der Phönix auf dem dürren Baum // *Natura loquax*. S. 73–108 (см.: Хармс, Рейнитцер, 1981).
- Герш, 1973 — *Gersch G.* Geheimpoetik: Die «Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimus» interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman. Tübingen, 1973 (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 35).
- Гилов, 1915 — *Giehlow K.* Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Wien; Leipzig, 1915 (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 32/1).
- Гот, 1970 — *Goth J.* Nietzsche und die Rhetorik. Tübingen, 1970 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 5).
- Гофмансвальдау, 1702 — *Hoffmannswaldau Ch.* Deutsche Rede — Übungen [...] Leipzig, 1702.
- Гримм, 1983 — *Grimm G. G.* Literatur und Gelehrtentum in Deutschland: Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses von Humanismus bis zur Frühaufklärung. Tübingen, 1983 (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 75).

- Гриммельсхаузен, 1967 — [Grimmelshausen H. J. Ch. Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimus] Hrsg. von R. Tarot. Tübingen, 1967 (Ges. Werke in Einzelausgaben. [Bd.1]).
- Гриммельсхаузен, 1967/2 — Гриммельсхаузен Х.Я.К. Симплициссимус / Подг. А. Морозов. Л., 1967 (Лит. памятники).
- Гриммельсхаузен, 1988 — Grimmelshausen H. J. Ch. Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch: Reprint der Erstausgabe (1688) und der «Continuatio» (1669) / Hrsg. von M. Birsher. Weinheim, 1988.
- Грифиус, 1968 — Gryphius A. Gedichte / Hrsg. von A. Elschenbroich. Stuttgart, 1968 (Univ.-Bibl., 8799).
- Гроотес, 1991 — Grootes E. K. Barockrezeption in England // Europäische Barock-Rezeption. S. 1047–1056 (см.: Гарбеп, 1991/1).
- Гурлитт, 1966 — Gurlitt W. Musik und Rhetorik: Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit // Archiv für Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1966. Beihefte I. S. 62–81.
- Дамман, 1967 — Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. 2. Aufl. Laaber, 1984.
- Даниэль, 1986 — Даниэль С. М. Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986.
- Дарвин, 1983 — Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983.
- Дарвин, 1988 — Дарвин М. Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988.
- Дейли, 1976 — Daly P. M. Dichtung und Emblematis bei Catharina Regina von Greiffenberg. Bonn, 1976 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparativistik. Bd. 36).
- Дейли, 1979 — Daly P. M. Emblem Theory: Recent German Contributions the Characterization of the Emblem Genre. Nendeln, 1979 (Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 9).
- Дейли, 1986 — Daly P. M. «Simplicissimus Teutsch». Doch ein Bildungsroman: Zur Kontroverse der Gattungsbestimmung von Grimmelshausens Roman // Kontroverse, alte und neue. Tübingen, 1986. Bd. 7. S. 159–164.
- Дёль, 1969 — Döhl. Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert // Gestaltungsgeschichte und Gattungsgeschichte / Hrsg. von H. Kreutzer. Stuttgart, 1969. S. 554–582.
- Дёмин, 1989 — Демин А. С. Фантомы барокко в русской литературе первой половины XVII века // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начале XVIII веков. 1989. С. 27–41.

- Дик, 1966 — *Dyk J.* Ticht Kunst: Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. 2. Aufl. Bad Homburg u. a., 1966 (Ars poetica. Bd. 1).
- Дорнзейф, 1964 — *Dornseiff F.* Der — ismus [1919] // *Idem.* Sprache und Sprechen-der/ Hrsg. von J. Werner. Leipzig, 1964. S. 318–329 (*Idem.* Kleine Schriften, 2).
- Друскин, 1972 — *Друскин М. С.* Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ, 1972.
- Друскин, 1978 — *Друскин М. С.* Из истории зарубежного баховедения // Сов. музыка. М., 1978. № 4.
- Елеонская, 1990 — *Елеонская А. С.* Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М., 1990.
- Еремин, 1966 — *Еремин И. П.* Литература древней Руси. М.; Л., 1966.
- Живов, Успенский, 1987 — *Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и Бог: семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 47–153.
- Захарова, 1983 — *Захарова О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: Принципы, приемы. М., 1983.
- Захарова, 1989 — *Захарова О. И.* Риторика и клавирная музыка XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство... М., 1989. С. 6–25.
- Зеелов, 1991 — *Seelow H.* Stabreim und Schäferdichtung — Barockdiskussion in Island? // Europäische Barock-Rezeption. S. 1119–1128 (см.: Гапбер, 1991/1).
- Зейферт, 1977 — *Seifert S.* Historia im Mittelalter // Archiv für Begriffsgeschichte, 1977. Bd. 21. S. 226–284.
- Зейферт, 1991 — *Seifert S.* «Historia litterarum» an der Wende zur Aufklärung: Barocktradition und Neuansatz in Morhofs «Polyhistor» // Europäische Barock-Rezeption, Wiesbaden, 1991. S. 215–228 (см.: Гапбер, 1991/1).
- Зивеке, 1970 — *Sievecke F. G.* Philipp von Zesens «Assenat»: Doctrina und Eruditio im Dienste des «Exemplificare» // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 1969. Bd. 13. S. 115–136.
- Зингер, 1966 — *Singer H.* Der galante Roman. 2. Aufl. Stuttgart, 1966 (Sammlung Metzler, 10).
- Зульцер, 1977 — *Sulzer D.* Poetik synthesierender Künste und Interpretation der Emblematik // Geist und Zeichen: Festschrift für Arthur Henkel. Heidelberg, 1977. S. 401–426.
- Иванов, 1977 — *Иванов С. Н.* Пять веков узбекской газели в красе нетленной предстает: Узбекская классическая лирика / Пер. и вступ. статья С. Иванова. М., 1977.
- Изер, 1972 — *Iser W.* Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 1972 (UTB, 163).

- Инген, 1970 — *Ingen F. van*. Philipp von Zesen. Stuttgart, 1970 (Sammlung Metzler, 96).
- Инген, 1972 — *Ingen F. van*. Philipp von Zesen: Beiträge zu seinem Leben und Werk / Hrsg. von F. van Ingen. Wiesbaden, 1972.
- Инген, 1984 — *Ingen F. van*. Philipp von Zesen // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk / Hrsg. von H. Steinhagen und B. von Wiese. B., 1984. S. 497–516.
- Йёнс, 1966 — *Jöns D. W.* Das «Sinnen-Bild»: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. Stuttgart, 1966 (Germanistische Abhandlungen), Bd. 13).
- Кайзер, 1963 — *Kayser W.* Die Klangmalerei bei Harsdörffer: Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit. 2. Aufl. Göttingen, 1963.
- Калугин, 1991 — *Калугин В. В.* «Кънигы»: Отношение древнерусских писателей к книге // Древнерусская литература: Изображение общества. М., 1991. С. 85–117.
- Карбоннель, 1987 — *Carbonnel Y.* Die Gelehrsamkeit als Schlüssel zum Verständnis von Grimmelshausens «Simplicius Simplicissimus» // *Res publica litteraria: Das Institut der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden, 1987. T. 2. S. 387–398. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 14).
- Кафиц, 1970 — *Kafitz D.* Iohensteins «Arminius»: Disputatorisches Verfahren und Lehrgehalt in seinen Roman zwischen Barock und Aufklärung. Stuttgart, 1970 (Germanistische Abhandlungen, Bd. 32).
- Качеровски, 1969 — *Kaczerowsky K.* Bürgerliche Romankunst im Zeitalter des Barock: Philipp von Zesens «Adriatische Rosemund». München, 1969.
- Качеровски, 1970 — Schäferroman der Barock / Hrsg. von K. Kaczerowsky. Reinbek bei Hamburg, 1970 (Rowohlt's Klassiker: Deutsche Literatur, Bd. 35).
- Керкендейл У., 1971 — *Kirkendale W.* Beethoven's Missa solemnis und die rhetorische Tradition // Beethoven-Symposium Wien, 1970. Wien, 1971. S. 121–158.
- Керкендейл У., 1979 — *Kirkendale W.* The Ricercar as Exordium // *Journal of American Musicological Society*. 1979. Vol. 32. P. 1–44.
- Керкендейл У., 1980 — *Kirkendale W.* The Source for Bach's Musical Offering: the Institutio Oratoria of Quintilian // *Journal of American Musicological Society*. 1980. Vol. 33. P. 88–141.
- Кимпель, Видеман, 1970 — Theorie und Technik des Romans / Hrsg. von C. Wiedemann und D. Kimpel. Bd. 1–2 im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen, 1970. Bd. 1 (Deutsche Texte, 16).
- Кирхнер, 1970 — *Kirchner G.* Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock: Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs Stuttgart, 1970.

- Коль, 1991 — *Kohl S.* Kulturtypologie und englischer Barock: Zur Rechtfertigung eines Epochenbegriffs // Europäische Barock-Rezeption. S. 981–994. (см.: Гапбер, 1991/1).
- Крук, 1934 — *Kruck K.* Historia: Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen. Diss. München, 1934.
- Кук, 1979 — *Cook E.* Figured poetry // Journal for the Warburg and Courtauld Institutes, 1979. Vol. 42. R. 1–15.
- Курциус, 1978 — *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1948). 9. Aufl. Bern; München, 1978.
- Кюльман, Шефер. 1983 — *Kühlmann W., Schäfer W. A.* Frühbarocke Stadtkultur am Oberrhein: Studien zum literarischen Werdegang J. M. Moschoroschs. B., 1983 (Philologische Studien und Quellen, 109).
- Кюппер, 1991 — *Küpper J.* Die spanische Literatur des 17. Jahrhunderts und das Barock-Konzept: (Forschungsüberblick und Thesen) // Europäische Barock Rezeption, S. 919–941. (см.: Гапбер, 1991/1).
- Лаусберг, 1987 — *Lausberg H.* Elemente der literarischen Rhetorik. 9. Aufl. München, 1987.
- Лауэр, 1991 — *Lauer R.* Der Beitrag der Slavistik zur Barockdiskussion // Europäische Barock-Rezeption, S. 1129–1150 (см.: Гапбер, 1991/1).
- Леммерт, 1971 — Romantheorie: Dokumentationen ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880 / Hrsg. von E. Lämmert. Köln; B., 1971 (Neue wissenschaftliche Bibliothek, 517).
- Ливанова, 1980 — *Ливанова Т. Н.* Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. М., 1980. Ч. 2.
- Лихачёв, 1970 — *Лихачёв Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973.
- Лихачёв, 1979 — *Лихачёв Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979.
- Лобанова, 1979 — *Лобанова М. Н.* Некоторые композиционные аспекты шести мотетов И. С. Баха в связи с музыкально-эстетическими представлениями немецкого барокко // Проблемы организации музыкального произведения: Сб. научных трудов. М., 1979. С. 126–150.
- Лобанова, 1979 — *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М., 1990.
- Лохер, 1991 — *Locher E.* Dimensionen der «Kurtzweil» in Johann Beers «Narren-Spital» Erzählung // Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft, Bern u. a., 1991. Bd. 13. S. 275–302.
- Луговски, 1934 — *Lugowski C.* Wirklichkeit und Dichtung: Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists. Frankfurt a. M., 1936. S. 1–25.

- Мазен, 1687 — *Masenius J.* Ars nova argutiarum (...) Ed. tertia. Coloniae Agrippinae, 1687.
- Маннак, 1968 — Die Pegnitz Schäfer: Nürnberger Barockdichtung / Hrsg. von E. Mannack. Stuttgart, 1968 (Univ.-Bibl., 8545).
- Маннак, 1984 — *Mannack E.* Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk / Hrsg. von H. Steinhagen und B. von Wiese. B., 1984. S. 517–552.
- Маннак, 1986 — *Mannack E.* Andreas Gryphius. 2. Aufl. Stuttgart, 1986 (Sammlung Metzler, 76).
- Мартини, 1974 — *Martini F.* Der Tod Neros: Suetonius, Anton Ulrich von Braunschweig, Sigmund von Birken oder: Historischer Bericht, erzählerische Fiktion und Stil der frühen Aufklärung. Stuttgart, 1974.
- Матхаузерова, 1976 — *Матхаузерова С.* Древнерусские теории искусства слова. P., 1976.
- Маузер, 1976 — *Mauser W.* Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert: Die «Sonnette» des Andreas Gryphius. München, 1976.
- Маузер, 1982 — *Mauser W.* Andreas Gryphius: An den gekreuzigten Jesum // Gedichte und Interpretationen: Renaissance und Barock / Hrsg. von V. Meid. Stuttgart, 1982. Univ.-Bibl. 789), S. 210–230.
- Мейд, 1974 — *Meid V.* Der deutsche Barockroman. Stuttgart, 1974 (Sammlung Metzler, 128).
- Мейфарт, 1977 — *Meyfart J. M.* Teutsche Rhetorica [Deutsche Rhetorik] oder Redekunst 1634 / Hrsg. von E. Trunz. 2. Aufl. Tübingen, 1977 (Deutsche Neudrucke. Rein Barock, 35).
- Миедема, 1968 — *Miedema H.* The term «Emblem» in Alciati // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1968. Vol. 31. P. 234–250.
- Миедема, 1988 — *Miedema H.* Ars rhetorica en ars pictorica // Utrecht Renaissance Studies. Utrecht, 1988. Vol. 6. P. 7–22.
- Михайлов, 1988/2 — *Михайлов А. В.* «Западно-восточный диван» Гёте: Смысл и форма // *Гёте И. В.* Западно-восточный диван / Изд. подг. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов. М., 1988 (Лит. памятники). С. 600–680.
- Михайлов 1989/1 — *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX в. // Методология анализа литературного процесса. М., 1989. С. 31–94.
- Михайлов, 1989/2 — *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.
- Михайлов, 1991/1 — *Michailow A. W.* Über einen seltenen Fall der Barocknachfolge: Johann Beer und Gontscharow // Europäische Barock-Rezeption, S. 1177–1190.
- Михайлов 1991/2 — *Михайлов А. В.* Литературоведение и проблемы истории науки (Статья первая) // Филолог. науки. М., 1991, № 3. С. 3–12.

- Монруа, 1965 — *Monroy E.F. von*. Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560–1630: Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationsstils (1942) / Hrsg. von H.M.von Erffa. Utrecht, 1964 (Bibliotheka emblematica, 2).
- Морозов, 1974 — *Морозов А.А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве // XVIII век: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974. Вып. 9.
- Морозов, 1984 — *Морозов А.А.* «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984.
- Морозов, Софронова, 1979 — *Морозов А.А., Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
- Морхоф, 1686 — *Morhofi D. G.* Polygistor [...] Lubecae, 1688. P. 1.
- Мошерош, 1986 — *Moscherosch J. M.* Wunderliche und waghafftige Geschichte Philanders von Sittewalt / Hrsg. von W.Harms. Stuttgart, 1968 (Univ.-Bibl. 1871).
- Мюллер, 1929 — *Müller G.* Barockromane und Barockroman // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. 1929. Bd. 4. S. 1–29.
- Мюллер, 1973 — *Müller H.H.* Barockforschung: Ideologie und Methode: Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870–1930. Darmstadt, 1973.
- Мюллер, 1991 — *Müller H.H.* Die Übertragung des Barockbegriffs von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft und ihre Konsequenzen bei Fritz Strich und Oskar Walzel // Europäische Barock-Rezeption, S. 95–112.
- Нейбер, 1990 — *Neuber W.* Imago und Pictura: Zur Topik des Sinn-Bilds im Spannungsfeld von Ars memorativa und Emblematis (am Paradigma des «Indianers») // Text und Bild, Bild und Text / Hrsg. von W.Harms. Stuttgart, 1990 (Germanistische Symposien: Berichtsbände, II). S. 245–261.
- Неймейстер, 1991 — *Neumeister S.* Der Beitrag der Romanistik zur Barockdiskussion // Europäische Barock-Rezeption. S. 841–856 (см.: Гапбер, 1991/1).
- Оли, 1983 — *Ohly F.* Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter (1958) // *Idem.* Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. 2. Aufl. Darmstadt, 1983. S. 1–31.
- Оли, 1988 — *Ohly F.* Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung // Typologie: Intern. Beiträge zur Poetik / Hrsg. von V.Bohn. Frankfurt a. M., 1988. S. 22–63 (Edition suhrkamp, S. 451).
- Оли, 1990 — *Ohly F.* Zur Goldenen Kette Homers // Das Subjekt der Dichtung: Festschrift für Gerhard Kaiser. Würzburg, 1990. S. 411–486.
- Ольссон, 1991 — *Olsson B.* Schwedische Barockdichtung und ihre Rezeption // Europäische Barock-Rezeption, S. 1101–1107 (см.: Гапбер, 1991/1).
- Опиц, 1969 — *Opitz M.* Schafferey von der Nimfen Hercinie / Hrsg. von P.Rusterholz. Stuttgart, 1969 (Univ.-Bibl., 8594).

- Отте, 1983 — *Otte W.D.* Eine Nachricht von Gottfried Alberti über das Schicksal der von Herzog Anton Ulrich hinterlassenen Manuskripte zur «Octavia» // *Wolfenbütteler Beiträge: Aus den Schätzen der Herzog August Bibliothek.* Frankfurt a. M., 1983. Bd. 6. S. 336–351.
- Панченко, 1973 — *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
- Панченко. 1984 — *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Панченко, Смирнов, 1971 — *Панченко А.М., Смирнов И.П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Л., 1971. Т. 26.
- Пельц, 1973 — *Pelc J.* Obraz — slowo — znak: Studium o emblematach w literaturze staropolskiej. Wrocław etc., 1973 (*Studia staropolskie.* Т. 37).
- Пенкерт, 1973 — *Penkert S.* Grimmelshausens Titelpuffer-Fiktionen: Zur Rolle der Emblematis-Rezeption in der Geschichte poetischer Subjektivität // *Intern. Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur.* 2. Aufl. Stuttgart, 1976 (*Dokumente des Intern. Arbeitskreises (...)* Bd. *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung.* S. 52–75).
- Пенкерт, 1978 — *Emblem und Emblematisrezeption: Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert /* Hrsg. von S. Penkert. Darmstadt, 1978.
- Писаревская, 1989 — *Писаревская И.* Высокая Месса И.С.Баха: Эстетика, композиция // *Проблемы музыкальной науки.* М., 1989. Вып. 7. С. 245–265.
- Регн, 1991 — *Regn G.* Barock und Manierismus: Italianistische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung // *Europäische Barock-Rezeption.* S. 879–898. (см.: Гарбер, 1991/1).
- Рейнитцер. 1981 — *Reinitzer H.* Vom Vogel Phoenix: Über Naturbetrachtung und Naturdeutung // *Natura loquax.* Frankfurt a. M.; Bern, 1981 (см.: Хармс, Рейнитцер, 1881).
- Рейснер, 1989 — *Рейснер М.Л.* Эволюция классической газели на фарси (X–XIV века). М., 1989.
- Рис, 1991 — *Ries P.* Danish Baroque Studies since 1900 // *Europäische Barock-Rezeption.* S. 1083–1100. (см.: Гарбер, 1991/1).
- Робинсон, 1963 — *Робинсон А.Н.* Жизнеописание Аввакума и Епифания: Исследование и тексты. М., 1963.
- Робинсон, 1974 — *Робинсон А.Н.* Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974.
- Робинсон 1982 — *Робинсон А.Н.* Симеон Полоцкий и русский литературный процесс // *Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность.* М., 1982.

- Розенберг, 1991 — *Rosenberg R.* Über den Erfolg des Barockbegriffs in der Literaturgeschichte: Oskar Walzel und Fritz Strich // *Eutopäische Barock-Rezeption.* S. 113–128. (см.: Гарбер, 1991/1).
- Русак, 1985 — *Русак М.Б.* Взаимодействие немецких традиций и итальянских новаций в творчестве Генриха Шютца // *Генрих Шютц: Сб. статей.* М., 1985. С. 49–75.
- Рустерхольц, 1973 — *Rusterholz P.* Der Liebe und des Staates Schiff: Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus «Verliebte Arie»: «So soll der purpur der lippen...» // *Die deutsche Barocklyrik: Gedichtsinterpretationen von Spee bis Haller.* Bern; München, 1973. S. 265–289.
- Рюфнер, 1975 — *Rüfner V.* Homo secundus Deus: Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfungstum // *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft.* 1954. Jg. 63. S. 248–291.
- Сазонова, 1982 — *Сазонова Л.И.* «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого: (Эволюция художественного замысла) // *Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность.* М., 1982. С. 203–258.
- Сазонова, 1987 — *Сазонова Л.И.* Жарн «вертоградов» у східнослов'янському літературному барокко // *Українське літературне барокко.* Київ, 1987. С. 76–108.
- Сазонова, 1991 — *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко. М., 1991.
- Сапонов, 1978 — *Сапонов М.А.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // *Проблемы музыкального ритма: Сб. статей / Сост. В.Н.Холопова.* М., 1978. С. 7–47.
- Сменд, 1978 — *Bach J.S.* Messa. Symbolum Nicaeanum. Sanctus. Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem, genannt: Messa in h-moll, BWV 232 / Hrsg. von F.Smend. 4. Aufl. Leipzig, 1978.
- Софронова, 1983 — *Софронова Л.А.* «Рождественская драма» Дмитрия Ростовского // *Духовная культура славянских народов: Литература, фольклор, история.* Л., 1983. С. 97–108.
- Софронова, 1983 — *Софронова Л.А.* Славянское барокко. М., 1983.
- Стрит, 1987 — *Street A.* The Rhetorico-Musical Structure of the «Goldberg» Variations: Bach's Clavier-Übung II and the Institutio Oratoria of Quintilian // *Music analysis.* 1987. Vol. 6. P. 89–131.
- Схольте, 1926 — *Scholte J. H.* Barockliteratur // *Reallexikon deutschen Literaturgeschichte / Hrsg. von P.Merker und W.Stammler.* B., 1925–1926. Bd. 1. S. 111–124.
- Тайер, 1907 — *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben. Hrsg. von H.Rilmann. Leipzig, 1907. Bd. 14. S. 99.
- Томазиус, 1688 — *Tomasius Ch.* Schertz- und Ernsthafter vernünftiger und einfältiger Gedancken über allerhand lustige und nützliche Bücher und Fragen. Leipzig, 1688.

- Томазиус, 1706 — *Tomasius Ch.* Freymüthige [...] Gedancken über allerhand vornehmlich aber neue Bücher [...] (1689). Halle, 1706.
- Трунц, 1967 — *Trunz E.* Weltbild und Dichtung im deutschen Barock // Aus der Welt des Barock. Stuttgart, 1957. S. 1–35.
- Трунц, 1986 — *Trunz E.* Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolph II // Die Österreichische Literatur: Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750) / Hrsg. von H. Zeman. Graz, 1986. S. 865–986.
- Трунц, 1987 — *Trunz E.* Johann Matthäus Meyfart: Theologe und Schriftsteller in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. München, 1987.
- Унгер, 1941 — *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. — 18. Jahrhundert. Würzburg, 1941 (Musik und Geistesgeschichte, 4).
- Уорнок, Фолтер, 1970 — *Warnock R. G., Folter R.* The German Pattern Poem: A Study of mannerism of the Seventeenth Century // Festschrift für Detlev W. Schumann zum 70. Geburtstag / Hrsg. von A. R. Schmitt. München, 1970. S. 40–73.
- Фишер, 1968 — *Fischer L.* Gebundene Rede: Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen, 1968 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 10).
- Флёк, 1991 — *Floeck W.* Zum Stand der französischen Barockforschung // Europäische Barock-Rezeption. S. 943–956 (см.: Гарбер, 1991/1).
- Флоренский, 1984 — *Флоренский П. А.* Symbolarium: (Словарь символов // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1982. Л., 1984. С. 100–115.
- Фолькман, 1923 — *Volkman L.* Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen. Leipzig, 1923.
- Фосскамп, 1973 — *Vosskamp W.* Romantheorie in Deutschland von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg. Stuttgart, 1973 (Germanistische Abhandlungen, 40).
- Фризе, 1991 — *Friese W.* «Am Ende der Welt»: Barock in der norwegischen Literaturwissenschaft // Europäische Barock-Rezeption. S. 1109–1117. (см.: Гарбер, 1991/1).
- Фрюзорге, 1974 — *Frühzorge G.* Der politische Körper: Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises. Stuttgart, 1974.
- Хаберзетцер, 1974 — *Habersetzer K.-H.* «Ars Poetica Simpliciana»: Zum Titelkupfer des «Simplicissimus Teutsch» // Daphnis. 1974. Bd. 3. S. 60–82; 1975. Bd. 4. S. 51–78.
- Хареп, 1974 — *Hager F. P.* Geschichte, Historia // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel, 1974. Bd. 3. Sp. 344–345 (см.: Гарбер, 1991/1).

- Харасимович, 1990 — *Harasimowicz J.* «Scriptura sui ipsius interpres»: Protestantische Bild-Wort-Sprache des 16. und 17. Jahrhunderts // Text und Bild, Bild und Text / Hrsg. von W.Harms. Stuttgart, 1990 (Germanistische Symposien: Berichtsbände, II). S. 262–282.
- Хармс, 1970 — *Harms W.* Homo viator in bivio: Studien zur Bildlichkeit des Weges. München, 1970 (Medium aevum, 21).
- Хармс, 1973 — *Harms W.* Der Fragmentcharakter emblematischer Auslegungen und die Rolle des Lesers: Gabriel Rollenhagens Epigramme // Deutsche Barocklyrik: Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller / Hrsg. von M.Bircher und A.M.Haas. Bern: Zürich 1973. S. 49–64.
- Хармс, 1975 — *Harms W.* Das pythagoreische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts // Antike und Abendland, 1975. Bd. 21. S. 97–100.
- Хармс, Рейнитцер, 1981 — *Harms W., Reinitzer H.* Einleitung // Natura loquax: Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit / Hrsg. von W.Harms und H.Reinitzer. Frankfurt a. M. u. a., 1981 (Mikrokosmos, 7). S. 7–16.
- Хармс, Фрейтаг, 1975 — Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher: Emblematik in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden / Hrsg. von W.Harms und H.Freytag. München, 1975.
- Харсдёрфер, 1968/1 — *Harsdörffer G.Ph.* Frauenzimmer Gespräche / Hrsg. von I.Böttcher. Tübingen, 1968 (*Idem.* Deutsche Neudrucke: Reihe Barock, 13). T. I (1641).
- Харсдёрфер, 1975 — *Harsdörffer G.Ph.* Neue Zugabe: Bestehend in Sinnbildern [...] Hamburg, (1656). Hildesheim, 1975 (*Idem.* Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte. 3. Aufl.
- Хаслингер, 1970 — *Haslinger A.* Epische Formen im höfischen Barockroman: Anton Ulrichs Romane als Modell. München, 1970.
- Херстрам, 1965 — *Hagstrum J.H.* The Sisters Arts: The tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray. 2nd ed. L., 1965.
- Хекшер, Вирт, 1967 — *Heckscher W.S., Wirth K.A.* Emblem. Emblematik // Handbuch zur Deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1967. Bd. 5. Sp. 85–228.
- Хезельхаус, 1963 — *Heselhaus C.* Grimmelshausens «Der abentheuerliche Simpli- cissimus» // Der deutsche Roman / Hrsg. von B.von Wiese. Düsseldorf, 1963. Bd. I. S. 15–63.
- Хезельманн, 1988 — *Heselmann P.* Gaukelpredigt: Simplicianische Poetologie und Didaxe: Zu allegorischen und emblematischen Strukturen in Grimmelshausens Zehn-Bücher-Zyklus. Frankfurt a.M. u. a., 1988 (Europ. Hochschulschriften. Reihe I. Bd 1056).
- Хезельманн, 1990 — *Heselmann P.* Grimmelshausen und der Mann Verderber: Zum Lektürenkanon des simplicianischen Autors // Carleton Germanic Papers. Ottawa, 1990. N 18. P. 89–102.

- Хезельманн, 1991 — *Heselmann P.* Zur Tradition der Narrensatire im 17. Jahrhundert: Text und Bild in den B- und C-Auflagen des Narrenspitals von Johann Beer // *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft.* Bern u. a., 1991. Bd. 13. S. 211–274.
- Хенкель, Шёне, 1978 — *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVI. Jahrhunderts* / Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne (1967). Sonderausgabe. Stuttgart, 1967 [1978].
- Херцог, 1967 — *Herzog U.* Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts: Eine Einführung. Stuttgart u. a., 1976 (Sprache und Literatur, 98).
- Хильдебрандт-Гюнтер, 1966 — *Hildebrandt-Günther R.* Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert. Marburg, 1966 (Marburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 13).
- Хипписли, 1989 — *Maksimovic-Ambodik N. M.* Emblemy i simvolj (1788): The first Russian Emblem Book / Ed. by A. Hippisley. Leiden u. a., 1989 (*Symbola et emblemata*, Vol. 1).
- Хирш, 1979 — *Hirsch A.* Bürgertum und Barock im deutschen Roman: Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes (1934). 3. Aufl. / Bes. von H. Singer. Köln, 1979 (Literatur und Leben. N. F. Bd. 1).
- Хокке, 1966 — *Hocke G. R.* Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst; von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart. Hamburg, 1966 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 50–52).
- Хокке, 1967 — *Hocke G. R.* Manierismus in der Literatur: Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst: Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Hamburg, 1967 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 82–83).
- Холли, 1991 — *Holly M. A.* Wölfflin and the Imagining of the Baroque // Europäische Barock-Rezeption. S. 1255–1264 (см.: Габбер, 1991/1).
- Хоммель, 1988 — *Hommel H.* Quintilian und Johann Sebastian Bach: Neue Forschungen zum Spätwerk des Thomaskantors // Antike und Abendland. 1988. Bd. 34. S. 89–97.
- Хофман, 1967 — *Hoffmann W.* Grimmelshausens «Simplicissimus» — doch ein Bildungsroman? // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1967. N. F., 17. S. 166–180.
- Хофман, 1980 — *Hoffmann K.* Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik // Formen und Funktionen der Allegorie / Hrsg. von W. Haug. Stuttgart, 1980 (Germanistische Symposien: Berichtsbände, 1). S. 515–534.
- Хоффмейстер, 1987 — *Hoffmeister G.* Deutsche und europäische Barockliteratur. Stuttgart, 1987 (Sammlung Metzler, 234).
- Хоффмейстер, 1976 — *Hoffmeister G.* Grimmelshausens *Simplicissimus* und der spanisch-deutsche Schelmenroman // *Daphnis*. 1976. Bd. 5.
- Хюбшер, 1922 — *Hübscher F.* Barock als Gestaltung antilineschen Lebensgefühls:

Grundlegung einer Phraseologie der Geistesgeschichte // Euphorion, 1922–1923. Bd. 24. S. 517–562, 769–805.

- Цезен, 1967 — *Zesen Ph. von. Assenat (1670)* / Hrsg. von V. Meid. Tübingen, 1967 (Deutsche Neudrucke: Reihe Barock, 9).
- Цезен, 1970 — *Zesen Ph. von. Die Adriatische Rosemund* / Hrsg. von K. Kaczegowsky. Bremen, 1970 (Sammlung Dieterich, Bd. 327).
- Целлер, 1988 — *Zeller R. Dichter des Barock auf den Spuren von Kratylos: Theorie und Praxis motivierter Sprache im 17. Jahrhundert* // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1988. N. F. Bd. 38. S. 371–394.
- Шарота, 1970 — *Szarota E. M. Lohensteins Arminius als Zeitroman: Sichtweisen des Spätbarock*. Bern; München, 1970.
- Швейцер, 1961 — *Schweitzer A. Johann Sebastian Bach (1908)*. Leipzig, 1961.
- Швейцер, 1972 — *Schweitzer M. R. The Ut pictura poesis: Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*. Bern; Frankfurt a. M., 1972 (European Univ. Papers. Ser. 18. Vol. 2).
- Шефер, 1982 — *Schafer W. A. Johann Michael Moscherosch: Staatsmann, Satiriker und Pädagoge im Barockzeitalter*. München, 1982.
- Шёне, 1968/1 — *Schöne A. Emblematisches und Drama im Zeitalter des Barock*. 2. Aufl. München. 1968.
- Шёне, 1968/2 — *Schöne A. Das Zeitalter des Barock: Texte und Zeugnisse*. 2. Aufl. München, 1968 (Die Deutsche Literatur, 3).
- Шиллинг, 1979 — *Schilling M. Imagines Mundi: Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematisches*. Frankfurt a. M. u. a., 1979 (Mikrokosmos, 4).
- Широцкий, 1977 — *Poetik des Barock* / Hrsg. von M. Szyrocki. Stuttgart, 1977 (Univ.-Bibl., 9854).
- Шмидт-Биггеман, 1983 — *Schmidt-Biggemann W. Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*. Hamburg, 1983.
- Шольц, 1974 — *Scholtz G. Geschichte. Historie* // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel, 1974. Bd. 3. Sp. 345–398.
- Шольц, 1982 — *Scholz B. F. Reading Emblematic Pictures* // Komparativistische Hefte. Bayreuth. 1982. H. 5–6. S. 77–88.
- Шольц, 1984 — *Scholz B. F. Emblematisches Abbilden als Notation: Überlegungen zur Hermeneutik und Semiotik des emblematischen Bildes* // Poetica. 1984. Bd. 16. S. 61–90.
- Шольц, 1987/1 — *Scholz B. F. «Libellum composui epigrammata, cui titulum feci Emblemata»: Alcianus's Use of the Expression «Emblema» once again* // Emblematica. 1989. Vol. I. N. 2. P. 213–226.
- Шольц, 1987/2 — *Scholz B. F. Literarischer Kanon und literarisches System: Überlegungen zur Komplementarität zweier literaturwissenschaftlicher Begriffe an-*

- hand der Kanonisierung von Andrea Alciato's «Emblematum liber» (1531) // Literarische Kanonbildung in der Romania / Hrsg. von G. Berger und H.-J. Lüsebrind. Rheinfelden, 1987 (Romanistik, N. F., 3).
- Шольц, 1988 — *Scholz B. F.* Das Emblem als Textsorte und als Genre: Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems // Zur Terminologie der Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Würzburg 1986 / Hrsg. von Chr. Wagenknecht. Stuttgart, 1988 (Germanistische Symposien: Berichtsbände, 9).
- Шпривальд, 1984 — *Spriewald I.* Die Anwaltschaft für den Menschen im Roman bei Zesen und Grimmelshausen // Studien zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. Berlin.; Weimar, 1984. S. 352–439.
- Штрассер, 1988 — *Strasser G. F.* Lingua Universalis: Kryptolo und Theorie der Universalsprachen im 16. und 17. Jahrhundert. Wiesbaden, 1988 (Wolfenbütteler Forschungen, 38).
- Штреллер, 1957 — *Streller S.* Grimmelshausens Simplicianische Schriften. B., 1957 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, 7).
- Штрих, 1916 — *Strich F.* Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts // Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte: Franz Müncker zum 70. Geburtstag dargebracht. München, 1916. S. 21–53.
- Штрих, 1956 — *Strich F.* Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung // Die Kunstformen des Barockzeitalters / Hrsg. von R. Stamm. Bern, 1956. S. 243–265.
- Шульц-Бусхаус, 1985 — *Schulz-Buschhaus U.* Gattungsmischung — Gattungskombination — Gattungsneuvellierung: Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs Barock // Epochenschwellen und Epochenstruktur im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte / Hrsg. von H. U. Gumprecht und U. Link-Heer. Frankfurt a. M., 1985. S. 213–233.
- Эггебрехт, 1951 — *Eggebrecht H. H.* Bach und Leibniz // Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung / Hrsg. von W. Vetter und E. H. Meyer. Leipzig, 1951. S. 431–442.
- Эггебрехт, 1988 — *Eggebrecht H. H.* Bachs Kunst der Fuge. 3. Aufl. München, 1984.
- Эйхендорф, 1976 — *Eichendorff J. von.* Werke. München, 1976. Bd. 3.
- Эйхендорф, 1987 — *Eichendorff J. von.* Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands / Faks.-Nachdruck der Ausgabe von 1857 mit einem Nachwort von W. Fröwald. Paderborn u. a., 1987.
- Эман, 1976 — *Ehmann W.* Voce et tuba: Ges. Reden und Aufsätze 1934–1974. Kassel, 1976.
- Эмрих, 1981 — *Emrich W.* Deutsche Literatur der Barockzeit. Königstein, 1981.
- Эрнст, 1990 — *Ernst U.* Labyrinth aus Lettern: Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur // Text und Bild, Bild und Text / Hrsg. von W. Harms. Stuttgart, 1990 (Germanistische Symposien: Berichtsbände, 9). S. 197–205.

- Эстрейх, 1975 — *Oestreich G.* Justus Lipsius als Universalgelehrter zwischen Renaissance und Barock // *Leiden University in the Seventeenth Century: An Exchange of Learning.* Leiden, 1975. S. 177–201.
- Юргенсен, 1990 — *Jürgensen R.* Die deutschen Übersetzungen der «Astrée» des Honore d'Urfé. Tübingen, 1990 (Frühe Neuzeit, Bd. 2).
- Яуман, 1975 — *Jaumann H.* Die deutsche Barockliteratur: Wertung-Umwertung. Eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht. Bonn, 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 181).
- Яуман, 1976 — *Jaumann H.* Die Entstehung der literarhistorischen Barockkategorie und die Frühphase der Barockumwertung: Ein begriffsgeschichtliches Resümee // *Archiv für Begriffsgeschichte*, 1976. Bd. 20. S. 17–41.
- Яуман, 1991 — *Jaumann H.* Der Barockbegriff in der nichtwissenschaftlicher Literatur- und Kunstpublizistik um 1900 // *Europäische Barock-Rezeption.* S. 619–633.

Комментарии

В настоящем издании собраны работы А. В. Михайлова, посвященные теме, к которой он обращался на протяжении всего своего научного творчества: завершение риторической эпохи, эпохи «готового» слова. Работы первого раздела посвящены литературе немецкого барокко, работы второго — швейцарской литературе эпохи Просвещения. Общий предмет исследования в этих статьях можно определить как плодотворный кризис литературной традиции в классическую эпоху.

В первом разделе представлены исследования А. В. Михайлова начала 1970-х и 1990-х годов. Статьи «Время и безвремяе в поэзии немецкого барокко» и «Немецкая драма XVIII века» позволяют составить представление о степени значимости темы барокко для раннего периода научной деятельности А. В. Михайлова. Работа «Поэтика барокко» открывает читателю вид на уже сложившуюся концепцию.

Статьи о швейцарских авторах XVIII века, составляющие второй раздел, были написаны А. В. Михайловым в 1995 году незадолго до смерти и оказались доступны нам только в виде компьютерного набора. Многочисленные сноски в статьях автором не были раскрыты. Издание данного тома, работа над которым велась в 1993—2000 годах, по техническим причинам задерживалось. В 2002 году статьи А. В. Михайлова вошли в том «История швейцарской литературы» и были отредактированы и откомментированы А. В. Маркиным и Н. С. Павловой. С их любезного согласия в этом завершенном виде статьи включены в настоящий том.

Поэтика барокко

Время и безвремяе в поэзии немецкого барокко

Статья с таким названием была опубликована в сборнике «Рембрандт: Художественная культура Западной Европы XVII века» (М., 1970, с. 195–220) с существенными купюрами. В настоящем издании она печатается в полном виде по тексту доклада, написанного А. В. Михайловым для конференции по культуре XVII века, проходившей в Институте искусствознания в январе 1970 года.

Источник: машинопись (56 с., авторская пагинация) с пропусками, оставленными для иноязычных цитат.

Немецкая драма XVIII века

Ссылка в тексте работы на издание 1972 года указывает на то, что статья была написана после работы «Время и безвремяе в поэзии немецкого барокко». По тематике и некоторым приемам интерпретации обе статьи достаточно близки, так что можно угадать в них некий единый замысел

исследования барочной поэтологии и предположить относительно небольшой временной промежуток в написании статей.

Источник: машинопись (45 с., авторская пагинация) с вписанными автором от руки иноязычными цитатами и исправлениями.

Поэтика барокко

Работа с таким названием была опубликована в сборнике «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (М., 1994, с. 326–391) с существенными купюрами. В настоящем издании она печатается в полном виде.

Источник: машинопись (192 с., авторская пагинация) с исправлениями и вписанными от руки иноязычными цитатами.

Швейцарская литература XVIII века

В этом разделе опубликованы статьи А.В. Михайлова о И.Я.Бодмере, А.фон Галлере, С.Геснере, И.К.Лафатере. В публикации А.В.Маркина и Н.С.Павловой по возможности реконструированы отсутствовавшие в статьях А.В.Михайлова сноски, сделаны примечания. Впервые эти статьи были опубликованы в книге «История швейцарской литературы», М., 2002.

Указатель имён

- А. М. — см. Михайлов Александр Викторович
- Абрахам а Санкта Клара, *Кляра* (Мегерле Йоанн Ульрих) (Abraham a Sancta Clara; Megerle Johann Ulrich) (1644–1709) 19
- Аванчини, *Аванцини* Николай (Avanzini, Avancinus Nicolaus) (1612–1686) 41
- Аввакум, Аввакум Петрович Кондратьев (1620–1682) 88, 114, 140–141, 172
- Аверинцев Сергей Сергеевич (1937–2004) 135, 276, 305, 430
- Авраам (библ.) 121, 261, 262
- Агрикола Рудольф (Хёйсман Рулоф) (Agricola Rudolf; Huysman Roelof) (ок. 1443–1485) 129
- Агриппина, Юлия Агриппина (Julia Agrippina) (16–59) 57–58
- Адам (библ.) 129, 244, 265, 290, 309
- Аддисон, *Эддисон* Джозеф (Addison Joseph) (1672–1719) 197, 232, 247, 303
- Адлер Йеремя (Adler Jeremy) 146, 430
- Алевин Рихард (Alewyn Richard) (1902–1979) 73, 114, 121, 136, 140, 150, 430
- Алексей Михайлович (1629–1676), царь Московский и Всея Руси (1645–1676) 164
- Альциат, Альциато, *Альчато* Андреа (Alciati Andrea) (1492–1550) 159–160, 163, 167, 184–186, 430
- Ангел Силезский — см. Шеффлер Йоанн
- Анталь Фредерик (Antal Frederick) 285, 308
- Антей (греч. миф.) 253
- Антон Ульрих (Anton Ulrich) (1633–1714), герцог Брауншвайг-Вольфенбютельский (1704–1714) 96, 121–125, 240
- Аполлон (греч. миф.) 253, 380
- Ариосто Лудовико (Ariosto Ludovico, Lodovico) (1474–1533) 297
- Аристотель (384–322 до н.э.) 124–125
- Арминий, Герман (Arminius Hermann) (18 или 16 до н.э. — ок. 19 н.э.) 250–251, 289
- Арндт, Арнд Йоанн (Arndt, Arnd Johann) (1555–1621) 53, 138
- Асмут Бернхард (Asmuth Bernhard) 430
- Атлант (греч. миф.) 278
- Афина Паллада (греч. миф.) 252
- Афродита (греч. миф.) 290

- Баадер, *Баадэр* Франц Ксавер фон (Baader Franz Xaver von) (1765–1841) 138, 430
- Базедов Йоанн Бернхард (Баседау Йоанн Беренд) (Basedow Johann Bernhard; Bassedau Berend) (1723–1790) 357, 359
- Байрон Джордж Ноэл Гордон, лорд (Byron George Noel Gordon) (1788–1824) 272
- Бальбин Богуслав Алоиз (Balbin, Balbinus Bohuslaus Aloysius) (1621–1683) 161
- Бальде, *Бальдэ* Якоб (Balde Jakob) (1604–1668) 41, 219
- Бальзак Онорэ де (Balzac Honoré de) (1799–1850) 386
- Бальтазар Ханс Урс фон (Balthasar Hans Urs von) 398
- Бардт Карл Фридрих (Bahrtdt Carl Friedrich) (1741–1792) 392
- Барлах, *Барлях* Эрнст (Barlach Ernst) (1870–1938) 276
- Барнер Вильфрид (Barner Wilfried) 72, 136, 430
- Батлер Сэмьюэл (Butler Samuel) (1612–1680) 202
- Батт Курт (Batt Kurt) 394
- Баттафарано Итало Микеле (Battafarano Italo Michele) 151, 430
- Бах Йоанн Себастьян (Bach Johann Sebastian) (1685–1750) 30–36, 89–95, 97–98, 108–109, 124, 132, 135, 154, 174, 176, 184, 430, 440–441
- Беер, *Безр* Йоанн (Beer Johann) (1655–1700) 54, 114, 133, 140, 150–152, 161, 182, 430
- Безменова Наталья Александровна 431
- Бейль, *Бэйль* Пьер (Bayle Pierre) (1647–1706) 196, 315
- Бейль и Морери — см. Бойл Роджер 1-й гр. Опрэри
- Беккер Х. (Becker Ch.) 305
- Бенгер (Benger I.) 433
- Бендер Вольфганг (Bender Wolfgang) 203, 302–305
- Беньямин Вальтер (Benjamin Walter) (1892–1940) 38
- Берге Эрнст Готлиб фон (Berge Ernst Gottlieb von) (1649–1710) 213
- Бергер Г. (Berger G.) 446
- Бергман Михель (Bergmann Michael) (XVII в.) 130
- Беркен Арно (Berquin Arnaud) (1749–1791) 425
- Бернарден де Сен Пьер Жак Анри (Bernardin de Saint-Pierre Jacques Henri) (1737–1814) 425
- Бернициус (Bernitius) 152
- Бернулли Йоанн (Bernoulli Johann) (1667–1747) 312

Бетко И. П. 105, 431
 Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) (1770–1827) 93, 95, 300
 Бехер Х. (Becher Ch.) 308
 Бехтольд, *Бэхтольд* Якоб (Bächtold Jakob) (1848–1897) 305
 Бёме, *Бёмэ* Якоб (Böhme Jakob) (1575–1624) 138, 241–243, 360
 Бёттигер Карл Аугуст (Böttiger Karl August) (1760–1835) 257, 264, 267, 306
 Бётхер И. (Böttcher I.) 443
 Бёшенштейн-Шефер, *Бёшенштайн-Шэфер* Р. (Böschenstein-Schafer R.) 145, 429, 431
 Бидерман, *Бидэрман* Якоб (1578–1639) 41–42, 44
 Бирхер Мартин (Bircher Martin) (1938) 267, 286, 301–302, 304, 306–307, 428, 443
 Биршер М. (Birsher M.) 434
 Бистер Йоанн Эрих (Biester Johann Erich) (1749–1816) 369
 Бланкенбург, *Блянкенбург* Вальтер (Blankenburg Walter) 92, 431
 Бланкенбург, *Блянкенбург* Фридрих (Blankenburg Friedrich) 99
 Блейк, *Блэйк* Уильям (Blake William) (1757–1827) 271–272
 Блейхер, *Бляйхер* Т. (Bleicher T.) 226, 304
 Блэкуэлл, *Блэкуэл* Томас (Blackwell Thomas) (1701–1757) 208–209
 Блэр Хью (Blair Hugh) (1718–1800) 209
 Блюменберг Ханс (Blümenberg Hans) 172, 431
 Бодеман Фридрих Вильгельм (Bodemann Friedrich Wilhelm) 393
 Боден, *Бодэн* Жан (Bodin, Bodinus Jean) (1530–1596) 127
 Бодлер, *Бодлэр* Шарль Пьер (Baudelaire Charles Pierre) (1821–1867) 386
 Бодмер Йоанн Якоб (Bodmer Johann Jacob) (1698–1773) 87, 191–243, 245–247, 249–252, 255–263, 265–267, 270–271, 273, 276–282, 285–286, 291–305, 322, 334, 344, 352, 367, 397–398, 421, 424
 Бодмер (урожд. Орелль) Эстер (Bodmer; Orell Esther) 198
 Бодмер, отец Й. Я. Бодмера 196
 Бойе Хайнрих Кристиан (Boie Heinrich Christian) (1744–1806) 249, 254, 297
 Бойл Роджер 1-й гр. Оппэри (Boyle Roger; Orrery) (1621–1679) 315
 Бомонт Фрэнсис (Beaumont Francis) (1586–1616) 41
 Бон Фолькер (Bohn Volker) 123, 439
 Бонен Клаус, *Кляус* (Bohnen Klaus) 302–303, 392
 Бонне, *Боннэ* Шарль (Bonnet Charles) (1720–1793) 378
 Боодт де 164

- Бопп Франц (Bopp Franz) (1791–1867) 211
- Борк Каспар Вильхельм фон (von Borcke Caspar Wilhelm) (1704–1747) 224
- Борман А. фон 37
- Бохатцова Мирьям (Bohatcová Mirjam) 115, 431
- Брагинская Нина Владимировна (1950) 161, 186, 431
- Брагинский Иосиф Самуилович (1905–1989) 438
- Бранкони, маркиза (Branconi) 359
- Брант Себастьян (Brant Sebastian) (1457–1521) 221
- Браунберенс Фолькмар (Braunbehrens Volkmar) 73, 431
- Брейг, *Брайг* В. (Breig W.) 93, 182, 431
- Брейер Дитер, *Бройер Дитэр* (Breuer Dieter) 123, 431
- Брейтингер, *Брайтингер* Йоанн Якоб (Breitinger Johann Jacob) (1701–1776)
87, 193–197, 199, 207, 209–213, 218, 221, 223, 226, 228, 231–233, 234–
235, 237, 239, 241, 243, 258, 265, 267–268, 273, 279, 284, 295, 302–305,
352, 357, 367, 424
- Брентано Клеменс (Brentano Clemens) (1778–1842) 37
- Бройделл, *Бройдэл* Джон (Broydell John) 307
- Брокес Бартольд Хайнрих (Brockes Barthold Heinrich) (1680–1747) 30, 222,
316, 335, 418
- Броннер Франц Ксавер (Bronner Franz Xawer) (1758–1850) 425
- Брунон, святой 42–43
- Брут, Марк Юний Брут (Marcus Junius Brutus) (85–42 до н.э.) 250–251, 294
- Брюггеман Ф. (Brüggemann F.) 305, 392
- Бук Аугуст (Buck August) 162–163, 431
- Бургер Хайнц Отто (Burger Heinz Otto) (1903–) 67
- Бурдетт София 308
- Буркхардт Якоб (Burckhardt Jacob) (1818–1897) 72
- Бурхааве Герман, *Херман* (Boerhaave Hermann) (1668–1738) 312
- Бух Ханс Кристоф (Buch Hans Christoph) 178, 431
- Бухер Элизабет — см. Галлер Элизабет фон
- Буххольц Андреас Хайнрих (Buchholz Andreas Heinrich) (1607–1671) 121,
125
- Бюргер Готфрид Аугуст (Bürger Gottfried August) (1747–1794) 229, 249–250,
252–253, 306
- Бюхнер Георг (Büchner Georg) (1813–1837) 64
- Вагенкнехт Кристиан (Wagenknecht Christian) 446

Вайгельт, *Вейгельт* Хорст (Weigelt Horst) 364, 392–394
 Вакх (греч. миф.) 117
 Валантен, *Валантэн* Жан Мари (Valentin Jean Marie) 118, 431
 Вальдман Франц (Waldmann Franz) 392
 ван Инген — см. Инген ван
 Ванек Густав 198
 Варнке К. П. (Warnke C. P.) 158–159, 162, 167, 179, 432
 Варнке Мартин (Warnke Martin) 157, 432
 Ватле, *Ватлэ* Клод Анри (Watelet Claude Henri) (1718–1786) 425
 Вахлер Йоанн Фридрих Людвиг (Wachler Johann Friedrich Ludwig) (1767–1838) 128, 432
 Вебер Б. (Weber B.) 428
 Вебер Макс (Карл Эмиль Максимилиан) (Weber Max ; Karl Emil Maximilian) (1864–1920) 309
 Вега Карпыо Лопе Феликс де (Vega Carpio Lope Felix de) (1562–1635) 41
 Ведыкин, *Ведэкинд* Франк (Wedekind Frank) (1864–1918) 57
 Вейдт, *Вайдт* Гюнтер (Weydt Günther) 106–108, 133–134, 181, 432
 Вейзе, *Вайзэ* Кристиан (Weise Christian) (1642–1708) 46, 60–64, 67
 Вейсе, *Вайсэ* Кристиан Феликс (Weisse Christian Felix) (1726–1804) 207
 Вейсс Вальтер, *Вайс Вальтэр* (Weiss W.) (1927) 73, 432
 Величковский Иван (?–1701) 105
 Веллек, *Уэллек* Ренэ (Wellek Rene) (1903–) 71
 Вельциг Вернер (Welzig Werner) 111, 432
 Венера (рим. миф.) 149
 Вергилий, Публий Вергилий Марон (Publius Vergilius Maro) (70–19 до н. э.) 191, 226, 242–244, 259, 290–291, 315–316, 324, 414, 420, 422
 Верли Макс (Wehrli Max) (1909–1998) 220, 223, 302, 304, 432
 Вернер Якоб (Werner Jakob) 435
 Веселовский Александр Николаевич (1838–1906) 135, 432
 Вёльфлин Хайнрих, *Генрих* (Wölfflin Heinrich) (1864–1945) 69–72, 177, 432
 Видеман Конрад (Wiedemann Conrad) 122, 127, 432, 436
 Визе, *Визэ* Бенно фон (Wiese Benno von) (1903–1987) 203, 435, 437, 443
 Визер Зигфрид 255
 Вико Джамбаттиста (Vico Giambattista) (1668–1744) 208
 Виламовиц-Мёллендорф Ульрих фон (Wilamowitz-Möllendorf Ulrich von) (1848–) 211

- Виланд Кристоф Мартин (Wieland Christoph Martin) (1733–1813) 192, 203, 207, 224–226, 229, 250, 254, 256–267, 297, 306, 330–331, 388, 396–397, 424, 426
- Виланд, отец К. М. Виланда 256
- Виллемс Готфрид (Willems Gottfried) 159, 165, 178–179, 432
- Виндфур Манфред (Windfuhr Manfred) 85, 171, 432
- Винкельман Йоанн Йоахим (Winckelmann Johann Joachim) (1717–1768) 208–209, 270–271, 307, 367, 397, 411, 415, 428
- Вирт К. А. (Wirth K. A.) 157, 162, 187, 443
- Висс Марианна — см. Галлер Марианна фон
- Вихерт Адальберт (Wichert Adalbert) 118, 432
- Водан, Вотан (др.-герм. миф.) 290
- Войтт Г. К. 161
- Вольтер, *Вольтэр* (Аруэ Франсуа Мари) (Voltaire; Arouet Francois Marie) (1694–1778) 191, 202, 314, 357
- Вольф Кристиан, барон (Wolf Christian) (1679–1754) 124, 222
- Вольф Фридрих Аугуст (Wolf Friedrich August) (1759–1824) 124, 211
- Вольфрам Эшенбах, фон (Wolfram Eschenbach von) (ок. 1170–1220) 220
- Вондел Йост ван ден (Vondel Joost van den) (1587–1679) 41, 47, 154
- Вордсворт — см. Уордсворт
- Вуд Роберт (Wood Robert) (1716–1775) 209
- Галле К. Л. 393
- Галлер, *Халлер* Альбрехт фон (Haller Albrecht von) (1708–1777) 199, 214, 222–223, 286, 297, 309–335, 338–347, 357, 400, 408, 413, 419–420, 424
- Галлер, *Халлер* фон, отец А. фон Галлера 311
- Галлер, *Халлер* (урожд. Висс) Марианна фон, первая жена А. фон Галлера 312, 322
- Галлер, *Халлер* (урожд. Бухер) Элизабет фон 312, 322, 334
- Галль Франц Йозеф (Gall Franz Joseph) (1758–1828) 384
- Гаман, *Хаман* Йоанн Георг (Haman Johann Georg) (1730–1788) 209, 271, 272, 380
- Гамаюнов М. М. 95, 124, 433
- Гарбер К. (Garber K.) 145, 431–437, 439–440, 442, 444
- Гаснер Йоанн Йозеф (Gassner Johann Joseph) (1726–1779) 356
- Гафиз — см. Хафиз

- Гегель, *Хегель* Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) (1770–1831) 29, 95, 221, 230, 300, 329–331, 346, 351, 383–384, 427, 429
- Гейлен, *Гойлен* Ханс (Geulen Hans) 114, 433
- Гейне, *Хайнэ* Хайнрих (Heine Heinrich) (1797–1856) 176
- Гейнзе, *Хайнэ* Йоанн Якоб Вильгельм (Heinse Johann Jakob Wilhelm) (1746–1803) 202–203, 230, 359–360
- Геллерт Кристиан Фюрхтеготт (Gellert Christian Fürchtegott) (1715–1769) 357
- Гемминген Фридрих фон (Gemmingen Friedrich von) (1726–1791) 325
- Генрих, Фридрих 359
- Генрих, *Хайнрих* Юлиус (Heinrich Julius) (1564–1613), герцог Брауншвайг-Вольфенбюттельский (1589–1613) 40, 46
- Георг II (George II) (1683–1760), король Англии (1727–1760) 322, 342
- Георг Йоанн 359
- Георгиадес Т. (Georgiades Th.) 124, 184, 433
- Геракл, Геркулес (греч. миф.) 253, 276
- Гердер, *Хердер* Йоанн Готфрид (Herder Johann Gottfried) (1744–1803) 208–210, 218–219, 227, 229, 237, 250, 256, 272, 306, 308, 361, 388, 398, 426, 429
- Германик (Germanicus Julius Caesar) (15 до н. э. — 19 н. э.) 289
- Герстенберг Хайнрих Вильгельм фон (Gerstenberg Heinrich Wilhelm von) (1737–1823) 207, 323
- Герхардт Кристиан (Gerhardt Christian) 433
- Герш Г. (Gersch G.) 96, 134, 433
- Геснер Йоанн Матиас (Gessner Johann Matthias) (1691–1761) 90, 312
- Геснер Саломон (Gessner Salomon) (1730–1787) 217, 226, 258, 260, 270, 335, 355, 395–401, 403–429
- Геснер (урожд. Хайдеггер) Юдит (Gessner; Heidegger Judith) 397
- Гесс — см. Хесс
- Гессе — см. Хессе
- Гёльдерлин, *Хёльдерлин* Йоанн Кристиан Фридрих (Hölderlin Johann Christian Friedrich) (1770–1843) 200, 255, 298, 300–301, 328
- Гёте, *Гётэ* Йоанн Вольфганг фон (von Goethe Johann Wolfgang) (1749–1832) 37, 110, 120, 131, 138, 192–194, 200–201, 205, 217, 221, 227, 229, 240, 256, 264, 270–273, 275, 278–279, 283, 287, 300–302, 305, 315, 329–331, 355, 359–369, 377, 382, 387–388, 393–394, 396–397, 403, 406, 421, 426–429, 438
- Гёшен Георг Йоахим (Göschen Georg Joachim) (1752–1818) 27, 262

- Гиббон Эдуард (Gibbon Edward) (1737–1794) 390
- Гилов Г. (Giehlow K.) 157, 433
- Гинзбург Лев Владимирович (1921–1980) 7–8, 24–25
- Глейм, *Гляйм* Йоанн Вильхельм Людвиг (Gleim Johann Wilhelm Ludwig) (1719–1803) 192, 226, 230, 322, 353–355, 357, 395–396
- Гмелин Йоанн Георг (Gmelin Johann Georg) (1709–1755) 341
- Гнедич Николай Иванович (1784–1833) 200, 230, 426
- Гойя и Лусьентэс Франсиско Хосэ (Goya y Lucientes Francisco José) (1746–1828) 285
- Гомер 129, 191, 203, 208–209, 211–212, 214–215, 220, 224, 226–232, 242–244, 250, 253–256, 259–260, 268–269, 274–275, 277, 280, 282–285, 291–292, 297–299, 316–317, 397, 414
- Гончаров Иван Александрович (1812–1891) 151
- Гор (др.-егип. миф.) 117
- Гораций, Квинт Гораций Флакк (Quintus Horatius Flaccus) (65 до н.э. — 8 до н.э.) 176, 178–179, 196, 234, 291, 324
- Гот Йоахим (Goth Joachim) 72, 433
- Готшед Йоанн Кристоф (Gottsched Johann Christoph) (1700–1766) 87, 194–196, 198–199, 202, 221, 229, 232, 241, 293, 316
- Гофман фон Гофмансвальдау, *Хофман фон Хофмансвальдау* Кристиан (Hoffmann von Hoffmannswaldau Christian) (1616–1679) 167–172, 177, 186, 221, 433
- Гофмансвальдау — см. Гофман фон Гофмансвальдау
- Гофмансталь, *Хофмансталь* Хуго Лоренц Аугуст Хофман фон (Hoffmannstal Hugo Lorenz August Hoffmann von) (1874–1929) 55
- Гребель Феликс (Grebel Felix) 270, 292, 356, 398
- Грехем, *Грэм* Дж. (Graham) 382
- Гримм Вильхельм Карл (Grimm Wilhelm Karl) (1786–1859) 211
- Гримм Г. Г. (Grimm G. G.) 433
- Гримм Фридрих Мельхиор фон, барон Гриммхоф (Grimm Friedrich Melchior von; Grimmhoff) (1723–1807) 425
- Гримм Якоб Людвиг Карл (Grimm Jacob Ludwig Karl) (1785–1863) 211, 422
- Гриммельсхаузен Ханс Якоб Кристоффель фон (Grimmelshausen Hans Jacob Christoffel von) (ок. 1621–1676) 54, 89, 95, 102–103, 106–108, 114, 133–137, 141, 144–145, 165, 180–183, 433–434
- Грин 40
- Грин Г. 159
- Гринеус Симон (Grynäus, Gryner Simon) (1493–1541) 224

Грифиус, Гриф, Грайф Андреас (Gryphius Andreas) (1616–1664) 7–9, 13, 17–20, 26–29, 37–38, 41, 46–59, 65, 109, 154, 171–173, 177–178, 221, 434
 Гроотес, *Гроотэс* (Grootes E. K.) 73, 434
 Гроссе Вильхельм (Grosse Wilhelm) 303
 Грот Яков Карлович (1812–1893) 392
 Грутер, Грюйтэр Ян (Gruter, Gruytère Janus) (1560–1627) 99
 Гумбольдт, *Хумбольдт* Фридрих Вильхельм Кристиан Карл Фердинанд фон (Humboldt Friedrich Christian Karl Ferdinand von) (1767–1835) 211
 Гумпрехт (Gumprecht H. U.) 446
 Гундольф Фридрих Леопольд (Gundolf Friedrich Leopold) (1880–1931) 37, 65, 67
 Гурлитт Виллибальд (Gurlitt Williebald) (1889–1963) 90, 434
 Гутке Карл С. (Guthke Karl S.) 286, 289, 301, 306–308, 319, 321, 326, 332, 343, 345–347, 428–429
 Гэррик Дэвид (Garrick David) (1717–1779) 224
 Гюго, *Юго* Виктор Мари (Hugo Victor Marie) (1802–1885) 386
 Гюнтер Йоанн Кристиан (Günther Johann Christian) (1695–1723) 222, 319

 Давид Жак Луи (David Jacques Louis) (1748–1825) 279, 308
 Дэвид Йоанн Непомук (David Johann Nepomuk) (1895–1977) 95
 Дамман Рольф (Dammann Rolf) (1929) 90, 434
 Данилевский Ростислав Юрьевич 347, 386, 394, 401, 428–429
 Даниэль Сергей Михайлович 179, 434
 Данте (Дуранте) Алигьери (Dante; Durante Alighieri) (1265–1321) 207, 209–211–212, 214, 218–221, 268, 271, 315–316
 Дарвин Михаил Николаевич 91, 434
 Дах Симон (Dach Simon) (1605–1659) 10
 Дейли, *Дэйли* П. М. (Daly P. M.) 162, 434
 Декарт Ренэ (Descartes René; Cartesius Renatus) (1596–1650) 130
 Делакруа, *Дэлакруа* Фердинан Виктор Эжен (Delacroix Ferdinand Victor Eugène) (1798–1863) 279
 Дельвиг Антон Антонович, барон (1798–1831) 424
 Деметрий Фалерский (ок. 360 — ок. 280 до н. э.) 284
 Денис, *Дэнис* Йоанн Михель Космас (Denis Johann Michael Cosmas) (1729–1800) 421
 Дефо Дэниэл (Defoe, De Foe Daniel) (ок. 1660–1731) 395
 Дёль 146, 434

Дёмин Анатолий Сергеевич 88, 434
 Дидро Дени, *Дэни* (Diderot Denis) (1713–1784) 398, 411, 425
 Дик (Dyk J.) 130, 184, 434
 Дильтей, *Дильтай* Вильхельм (Dilthey Wilhelm) (1833–1911) 406
 Дойблер Теодор (Deubler Theodor) (1876–1934) 276
 Дорнзейф, *Дорнзайф* Франц (Dornseiff Franz) 434
 Драйден, *Драйдэн* Джон (Dryden John) (1631–1700) 232
 Друскин Михаил Семёнович (1905–1991) 90, 435
 Дюге, *Дюгэ* Гаспар (Dughet Gaspard) (1613–1673) 417

 Ева (библ.) 244, 265
 Евстатий, Евстафий Солунский (? — между 1192 и 1195) 256
 Елеонская Анна Сергеевна (1918) 143, 435
 Елизавета Петровна (1709–1761/1762), императрица Всероссийская (1741–1761/1762) 342
 Ерёмин Игорь Петрович (1904–1963) 119, 435

 Жан Поль (Рихтер Йоанн Пауль Фридрих) (Jean Paul; Richter Johann Paul Friedrich) (1763–1825) 37, 386, 420, 427
 Живов Виктор Маркович (1945) 131, 435
 Жмегац Виктор (*Žmegac Viktor*) 304
 Жоллифус 41
 Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) 421

 Зайлер Йоанн Михель (Sailer Johann Michael) (1751–1832) 364
 Залентин Ур. 428
 Зальцведель И. 364
 Зауэрлендер В. 381
 Захарова Ольга Ивановна 90, 435
 Зеелов, *Зеэлов* (Seelow H.) 73, 435
 Зейферт, *Зайферт* Зигфрид (Siegfried Siegfried) 128, 435
 Зенгле Ф. 202
 Зивеке Франц Гюнтэр (Sieveke Franz Günter) (1937) 435
 Зигрист Кристоф (Siegrist Christoph) 321, 345, 347
 Зигфрид, *Зифрит* (др.-нем. миф.) 291
 Зингер Херберт (Singer Herbert) 435, 443
 Зонненфельс Йозеф фон, барон (Sonnenfels Joseph von) (1732–1817) 397

Зульцер Д. (Sulzer D.) 157, 162, 167, 435
 Зульцер Йоанн Георг (Sulzer Johann Georg) (1720–1779) 247, 260, 319, 396
 Зупан Б. (Supan B.) 429

 Иаков (библ.) 253
 Иванов Сергей Николаевич (1922) 120, 435
 Игнатий, святой 42
 Изелин Исаак (Iselin Isaak) (1728–1782) 398
 Изер, *Изэр* Вольфганг (Iser Wolfgang) 104, 435
 Иисус Христос 42, 49–50, 53, 129, 134, 158, 165, 174, 242, 246, 249, 289, 358, 366, 368–369, 379–380
 Икар (греч. миф.) 164
 Им Хоф Ульрих (Im Hof Ulrich) 398, 428
 Инген Фердинанд ван (van Ingen Ferdinand) 117, 148, 436
 Иоанн Богослов 358, 365–366, 369
 Иосиф (библ.) 121
 Иосиф Прекрасный (библ.) 116–117
 Иосиф Аримафейский 368
 Иосиф, Йозеф II (Joseph II) (1741–1790), император Священной Римской империи (1765–1790), эрцгерцог Австрийский (1780–1790) 314, 339, 357
 Исаак (библ.) 121
 Иуда (библ.) 243

 Йёнс Дитрих Вальтэр (Jöns Dietrich Walter) 162, 166, 172, 436
 Йоргенсен С. А. (Jørgensen S. A.) 392

 Кайзер Вольфганг (Kayser Wolfgang) (1906–1960) 147, 164, 436
 Кайзер Герхард (Kaiser Gerhard) 289, 308
 Калиостро, *Кальёстро* Алессандро, граф (Бальзамо Джузеппе) (Cagliostro Alessandro; Balsamo Giuseppe) (1743–1795) 358
 Калугин Василий Васильевич 436
 Кальдерон де ля Барка Педро Энао де ля Барреда и Рьяньо (Calderón de la Barca Pedro Henaо de la Barreda y Riaño) (1600–1681) 41, 131
 Каниц Фридрих Людвиг фон (Canitz Friedrich Ludwig von) (1654–1699) 222
 Кант Иммануил (Kant Immanuel) (1724–1804) 139, 240, 366
 Каракалла, Марк Аврелий Север Антонин Август Каракалла (Marcus Aurelius Severus Antoninus Augustus Caracalla) (186–217) 50

- Карамзин Николай Михайлович (1766–1826) 230, 245, 305, 323, 325, 348, 385, 392, 401, 409
- Карбоннель (Carbonnel Y.) 106, 436
- Карл I, *Чарлз I* (Charles I) (1600–1649), король английский и шотландский (1625–1649) 50, 52, 56
- Карл V (Karl V) (1500–1558), король Испанский (Карлос I) (1516–1556), император Священной Римской империи (1519–1556) 61
- Карл (Karl) (1744–1836) ландграф Гессен-Кассельский (1806–1836) 357
- Карл Аугуст (Karl August) (1757–1828) герцог (1758–1815), великий герцог (1815–1828) Саксен-Ваймар-Айзенахский 388
- Карл II Евгений, Карл Ойген (Karl Eugen) (1728–1793) герцог Вюртембергский (1744–1793) 397
- Карл Фридрих (Karl Friedrich) (1728–1811) маркграф Баден-Дурлахский (1746–1771), маркграф (1771–1803), курфюрст (1803–1806), великий герцог (1806–1811) Баденский 357
- Карус Карл Густав (Carus Karl Gustav) (1789–1869) 277, 308, 385, 394
- Каснер Рудольф (Kassner Rudolf) (1873–1959) 389–390, 394
- Катон Младший, Марк Порций Катон (Marcus Porcius Cato) (95–46 до н. э.) 294
- Катулл, Гай Валерий Катулл (Gaius Valerius Catullus) (ок. 87 — ок. 54 до н. э.) 196, 294
- Каупер Уильям (Cowper William) (1731–1800) 269
- Кафиц Дитэр (Kafitz Dieter) 126, 436
- Качеровски Клаус, *Кляус* (Kaczerowsky Klaus) 145–146, 148, 150, 436, 444
- Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) 90–91
- Кеведо и Вильегас Франсиско Гомес де (Quevedo y Villegas Francisco Gómez de) (1580–1645) 98
- Керкендейл, *Керкендэйл* Урзула (Kirkendale Ursula) 90, 436
- Керкендейл, *Керкендэйл* Уоррен (Kirkendale Warren) 90–91, 93, 436
- Кид Томас (Kyd Thomas) (ок. 1557–1595) 41
- Кидль Ф. (Kiedl F.) 303
- Кимпель Дитэр (Kimpel Dieter) 122, 436
- Кир Младший (?–401 до н. э.), персидский наместник в Малой Азии (407–401 до н. э.) 261
- Кирхер Атанасиус (Kircher Athanasius) (1602–1680) 129
- Кирхнер Готфрид (Kirchner Gottfried) 170, 436
- Китс Джон (Keats John) (1795–1821) 272

Китт И. Я. 224

Клагес, *Клягес* Людвиг (Klages Ludwig) (1872–1956) 389

Кларк С. 269

Клаудиус Маттиас (Claudius Matthias) (1743–1815) 383

Клейст, *Кляйст* Хайнрих фон (Kleist Heinrich von) (1777–1811) 205–206, 322

Клейст, *Кляйст* Эвальд Кристиан фон (Kleist Ewald Christian von) (1715–1759) 248, 259, 396–397, 424

Клеттенберг Сусанна Катарина фон (Klettenberg Susanne Katharina von) (1723–1774) 359

Клингер Фридрих Максимилиан (Klinger Friedrich Maximilian) (в России Фёдор Иванович) (1752–1831) 361

Клопшток Фридрих Готлоб (Klopstock Friedrich Gottlieb) (1724–1803) 87, 199, 201–203, 207, 215–216, 218–222, 227, 231, 237–239, 241–260, 265–266, 273, 288–291, 294–299, 319, 301, 307, 322, 357, 359, 368–369, 396–397, 424

Койзер Андреас (Käuser Andreas) 394

Колридж, *Коулридж* Сэмьюэл Тэйлор (Coleridge Samuel Taylor) (1772–1834) 272

Колумб Христофор, Колон Кристобаль (Columbus; Colombo; Colón) (1451–1506) 241

Коль Штэфан (Kohl Stephan) 73, 436

Коменский Ян Амос (Komenský Jan Amos; Comenius) (1592–1670) 115, 161

Коммерель Макс (Kommerel Max) (1902–1944) 301

Конфуций, Кунь Цзы (ок. 551–479 до н. э.) 122

Копич Франклин (Kopitzsch Franklin) (1947) 303

Коронелли, *Коронэлли* Мария Винченцо (Coronelli Maria Vincenzo) (1650–1718) 127

Корреджо (Аллегри) Антонио (Corregio; Allegri Antonio) (ок. 1489–1534) 292

Крамер Карл Фридрих (Cramer Karl Friedrich) (1752–1807) 255

Кремхильда (др.-нем. миф.) 291

Кройцер Ханс Йоахим (Kreutzer Hans Joachim) 434

Крук К. (Kruck K.) 128, 436

Ксенофонт (ок. 430–355 или 354 до н. э.) 261

Кук (Cook E.) 146, 436

Курциус Эрнст Роберт (Curtius Ernst Robert) (1814–1896) 70–71, 76, 136, 172, 405, 436

Кюльман В. (Kühlmann Wilhelm) 98, 437

Кюппер (Küpper J.) 73, 437
 Кютнер Карл Аугуст (Kütner Karl August) (1748–1800) 255
 Лабрюйер, *Лябрюйер* Жан де (Labruyère Jean de) (1645–1696) 388
 Лазарь (библ.) 41
 Лаида, Лаиса (V в. до н. э.) 56
 Ламберт, *Лямберт* Йоанн Хайнрих (Lambert Johann Heinrich) (1728–1777) 357
 Ламех (библ.) 260
 Ландольт, *Ляндольт* Анна (Landolt Anna) 287
 Лаусберг, *Ляусберг* Хайнрих (Lausberg Heinrich) 116, 161, 437
 Лауффер, *Ляуффер* Йоанн Якоб (Lauffer Johann Jakob) (1688–1734) 197
 Лауэр, *Ляуэр* Райнхард (Lauer Reinhard) (1935) 73, 437
 Лафатер, *Ляфатэр* Йоанн Каспар (Lavater Johann Caspar) (1741–1801) 191, 193, 272, 278, 287, 292, 348–353, 355–393, 397–398
 Лафатер, отец Й. К. Лафатера 352
 Лафатер, жена Й. К. Лафатера 370
 Лахман, *Ляхман* Карл (Lachmann Karl) (1793–1851) 211, 223, 302
 Лев V, византийский император (813–820) 50, 54–55
 Лейбниц, *Ляйбниц* Готфрид Вильхельм (Leibniz Gottfried Wilhelm) (1646–1716) 120, 122–124, 129–130, 240, 258
 Леклерк Жан Батист (Le Clerc Jean Baptiste) (1756–1826) 425
 Леммерт Эберхард (Lämmert Eberhard) 437
 Ленц Якоб Михель Райнгольд (Lenz Jacob Michael) (1751–1792) 359
 Леонар Николя Жермен (Léonard Nicolas) (1744–1793) 425
 Леопольд III (Леопольд Фридрих Франц) (Leopold Friedrich Franz) (1740–1817) князь (1757–1807), герцог (1807–1817) Анхальт-Дессауский 357
 Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) 386, 394
 Лессинг Готхольд Эфраим (Lessing Gotthold Ephraim) (1729–1781) 13, 63–64, 67, 129, 179, 193, 203–207, 225–226, 229, 235, 271, 274, 298, 302–303, 335, 338–339, 347, 362, 369, 379, 415, 426
 Лессинг Карл Готхельф (Lessing Karl Gotthelf) (1740–1812) 63, 193
 Лёэн Йоанн Михель (Löen Johann Michael) (1694–1776) 302
 Ливанова Тамара Николаевна (1909–1986) 92, 437
 Линецкая Эльга Львовна 318
 Линк-Хеэр Урзула (Link-Heer Ursula) 445
 Липонари Н. 60
 Липсиус Юстус (Lipsius Justus) (1547–1606) 123

- Лихачёв Дмитрий Сергеевич (1906–1999) 70–71, 84, 86, 114, 155, 183, 392, 437
- Лихтенберг Георг Кристоф (Lichtenberg Georg Christoph) (1742–1799) 376, 379–380, 383–384, 394
- Лобанова Марина Николаевна 437
- Локк Джон (Locke John) (1632–1704) 196
- Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765) 310–311, 320, 327–328, 331
- Лонг (Longos) (III в.) 399–400, 407, 422
- Лонгин (Longinos) (III в.) 195, 232, 305
- Лопе де Вега — см. Вега Карпью Лопе Феликс де
- Лоренц 151
- Лоррен, *Лоррэн* (Желле) Клод (Lorrain; Gellée Claude) (1600–1682) 417–418
- Лосев Алексей Фёдорович (1893–1988) 124
- Лотман Юрий Михайлович (1922–1993) 346
- Лохер (Locher E.) 151, 437
- Лоэнштейн, *Лоэнштайн* Даниэль Каспар фон (Lohenstein Daniel Kaspar von) (1635–1685) 16, 17, 20, 37, 53–60, 63–65, 109, 118, 121, 126–127, 130, 133, 135, 154, 161, 174–180, 183, 222, 316, 324
- Луговски Клеменс (Lugowski Clemens) (1904–1942) 125, 437
- Луиза, Ловиза (швед.) Ульрика (Lovisa Ulrika) (1720–1782) королева Швеции (урожд. принцесса Прусская) 342
- Лука, евангелист 368
- Лукреций, Тит Лукреций Кар (Titus Lucretius Carus) (I в. до н. э.) 224, 258
- Людовик XV (Louis XV) (1710–1774), король Франции (1715–1774) 223
- Люзебринд (Lüsebrind H. J.) 445
- Лютер (Людер) Мартин (Luther; Luder Martin) (1483–1546) 230
- Ля Мот Лё Вайе Франсуа де (La Mothe le Vayer Francois de) (1588–1672) 127
- Ля Перрьер Гийом де (Laperrière Guillaume de) (1499–1565) 185
- Магдалена — см. Мария Магдалена
- Мазаниэлло, *Мазаньелло* (Аньелло Томмазо) (Masaniello; Aniello Tommaso) (1620–1647) 61–63
- Мазен, *Мазэн* Якоб (Masenius Jacob) (1606–1681) 41, 166, 437
- Майд Фолькер (Meid Volker) 303, 444
- Майер Михель (Maier Michael) (1568–1622) 108
- Майер Эрнст Херман (Meier Ernst Hermann) (1905–1988) 446
- Маккарти, *Мэккарти* Дж. (McCarthy J. A.) 261, 306

- Макробий Амвросий Аврелий Феодосий (Macrobius Ambrosius Aurelius Theodosius) (V в.) 117
- Максимович-Амбодик Нестор Максимович (1744–1812) 186, 441
- Макферсон Джеймс (Macpherson James) (1736–1796) 227, 421
- Мандельков, *Мандэльков* Карл Роберт (Mandelkow Karl Robert) (1926) 363, 365, 393
- Манн Юрий Владимирович (1929) 392
- Маннак Эберхардт (Mannak Eberhardt) (1928) 146, 438
- Марешаль Пьер Сильвэн (Maréchal Pierre Sylvain) (1750–1803) 425
- Марино Джованни Баттиста (Marino Giovanni Battista) (1569–1625) 223
- Мария Богоматерь 290
- Мария Магдалена (Maria Magdalena) (1589–1631), эрцгерцогиня Австрийская, в браке (с 1608) великая герцогиня Тосканская 40
- Мария Фёдоровна (урожд. София Доротея Аугуста Луиза принцесса Вюртембергская) (1759–1828), императрица Всероссийская (1796–1828) 385
- Маркин Александр Викторович (1974) 447–448
- Марло, *Марлоу* Кристофер (Marlowe Christopher) (1564–1593) 41
- Мартини Фриц (Martini Fritz) (1909–1991) 67, 187, 437
- Маттесон Фридрих 369
- Матхаузерова Светла (Mathauserová Svetla) 119, 438
- Маузер В. (Mauser W.) 151, 172, 181, 438
- Мейд, *Майд* Фолькер (Meid Volker) 125, 303, 438, 444
- Мейер, *Майер* Хайнрих 271
- Мейстер, *Майстер* Хайнрих 234, 398, 425
- Мейфарт, *Мойфарт* И. М. (Meufart J. M.) 184, 438
- Мейхель, *Майхель* Йоахим (Meichel Joachim) 42
- Менгс Антон Рафаэль (Mengs Anton Raphael) (1728–1779) 272
- Мендельсон Мозес (Mendelsohn, Mendellsohn Moses) (1729–1786) 13, 319, 350, 357
- Менетрье Клод Франсуа (Menestrier Claude Francois) (1631–1705) 164
- Мерк Йоанн Хайнрих (Merck Johann Heinrich) (1741–1791) 229
- Меркер Пауль (Merker Paul) (1881–1945) 441
- Месмер Фридрих (Франц) Антон (Mesmer Friedrich; Franz Anton) (1733–1815) 369
- Мессинджер — см. Мэссинджер
- Метастазιο (Трапасси) Пьетро (Metastasio Pietro; Trapassi) (1698–1782) 286

- Мёрике Эдуард (Mörke Edward) (1804–1875) 414
- Миедема, *Миидэма*, *Мидема* Хессель (Miedema Hessel) (1929) 178, 438
- Микеланджело, Буонарроти Микеланджело; Микельаньоло ди Лодовико ди Леонардо ди Буонаррото Симони (Buonarroti Michelangelo; Michelangiolo di Lodovico di Lionardo di Buonarroto Simoni) (1475–1564) 271, 292
- Милеус Кристоф 129
- Милка А. П. 93, 95
- Мильтон, *Милтон* Джон (Milton John) (1608–1674) 210, 212–218, 227–228, 232, 235–236, 242–244, 246, 255, 267–268, 273, 278, 291–292, 421
- Минерва (рим. миф.) 295
- Михаил, архангел 42
- Михайлов Александр Викторович (1938–1995) 39, 77, 87, 89, 91, 110, 117, 135, 139, 151, 165, 176, 193, 201–202, 212, 232, 250, 260, 269, 272, 276, 290, 293, 303, 305, 342, 358, 362–363, 438, 447
- Мицлер фон Колоф Лоренц (Mizler, Mitzler von Kolof Lorenz) (1711–1778) 89
- Мнемозина (греч. миф.) 294–295
- Монруа Э. Ф. фон (Monroy E. F von.) 187, 438
- Монтень, *Монтэнь* Мишель Эйкем де (Montaigne Michel Eyquem de) (1533–1592) 111
- Монтескьё де; де ля Бред и де Монтэскьё Шарль Луи де Сэконда́, барон (de Montesquieu et de la Brède Charles Louis) (1689–1755) 208, 344
- Мориц Карл Филипп (Moritz Karl Philipp) (1756–1793) 366, 371, 374–375
- Морозов Александр Антонович (1906–1992) 82–83, 86–89, 102, 106, 144, 160–162, 181, 434, 438
- Моррис М. 392
- Морхоф Даниэль Георг (Morhof Daniel Georg) (1639–1691) 127, 240, 439
- Мотт Фуке, *Фукэ* Фридрих де ля, барон (Motte Fouqué Friedrich de la) (1777–1843) 421
- Моцарт Йоанн Георг Леопольд (Mozart Johann Georg Leopold) (1719–1787) 109
- Моцарт Вольфганг Амадэо (с 1770), Вольфганг Амадэй (с 1777) (Йоанн Хризостом Вольфганг Теофил) (Mozart Wolfgang Amadeus; Amade; Johann Chrisostom Wolfgang Theophilus) (1756–1791) 109
- Мошерош Йоанн Михель (Moscherosch Johann Michael) (1601–1669) 98–100, 102–105, 109, 111, 133, 141–142, 439
- Музеус Йоанн Карл Аугуст (Musäus Johann Karl August) (1735–1787) 384, 388, 394

Мункер Франц (Muncker Franz) (1855–1926) 258, 302
 Муральт Беат Людвиг фон (Muralt Beat Ludwig von) (1665–1749) 341
 Мурет Марк Антоний (Мюрэ Марк Антуан) (Muretus, Muret Marc Antoine) (1526–1585) 106
 Мэйсон Юдо Коулсестра (Mason Eudo Colecestra) (1901–1969) 268, 272, 274, 307–308
 Мэссинджер Филипп (Massinger Philipp) (1584–1640) 41
 Мюллер 72–73, 439
 Мюллер Г. (Müller G.) 121, 439
 Мюллер Кристоф Хайнрих (Müller Christoph Heinrich) 223
 Мюллер Фридрих (Müller Friedrich) (1749–1829) 427

 Навуходоносор II (VII–VI вв. до н. э.) 165
 Надлер Йозеф (Nadler Josef) (1884–1963) 72
 Наполеон I (Бонапарт Наполеон де) (Napoléon I; de Bonaparte) (1769–1821), император Франции (1804–1815) 264
 Науман Эрнст (Naumann Ernst) 306
 Нафанаил (библ.) 365–366
 Невальд Р. (Newald R.) 242, 305, 345
 Нейбер, *Нойбер* В. (Neuber W.) 439
 Неймейстер, *Ноймайстер* С. (Neumeister S.) 70, 73, 81, 439
 Нерон, Клавдий Цезарь Нерон (Claudius Caesar Nero) (37–68) 56–58
 Нибелунги (др.-герм. миф.) 291
 Николаи Кристоф Фридрих (Nicolai Christoph Friedrich) (1733–1811) 229, 357, 359, 369, 397, 424, 427
 Николай Кузанский (в миру Кребс) (Nicolaus Cusanus; Krebs) (1401–1464) 275
 Нимрод (библ.) 117
 Нин (миф.) 56, 117
 Нинц И. Г. 205
 Ницше Фридрих Вильгельм (Nietzsche Friedrich Wilhelm) (1844–1900) 72
 Новалис (Харденберг Фридрих фон) (Novalis; Hardenberg Friedrich von) (1772–1801) 386
 Ной (библ.) 200, 260, 278, 283, 291
 Нойман В. (Neumann W.) 430
 Нортон Р. (Norton R. E.) 303

Ноуэлз Дж. (Knowels) 305, 307–308
 Ньютон Исаак, *Айзэк* (Newton Isaac) (1643–1727) 328, 331–332
 Овидий, Публий Овидий Назон (Publius Ovidius Naso) (43 до н. э. — ок. 18 н. э.) 315
 Оге, *Оэ* С. (Aage S. J.) 302
 Оли Ф. (Ohly F.) 123, 157, 439
 Ольссон Б. (Olsson B.) 73, 439
 Опиц Мартин (Opitz Martin) (1597–1639) 46–47, 138, 148, 196, 198, 221, 223, 302, 439
 Орелль Эстер — см. Бодмер Эстер
 Осирис (др.-егип. миф.) 117
 Оссиан 209, 227, 294
 Отте, *Оттэ* В. Д. (Otte W. D.) 96, 439
 Оуэн Джон (Owen John; Audoenus; Ouenus) (1566–1622) 105

 Павел, апостол 42, 351
 Павел I Петрович (1754–1801), император Всероссийский (1796–1801) 385–386
 Павлова Нина Сергеевна (1932) 447–448
 Палестрина Джованни Пьерлуиджи да (Palestrina Giovanni Pierluigi da) (ок. 1525–1594) 70
 Панченко Александр Михайлович (1937–2002) 83, 105, 107, 119, 440
 Папиниан Эмилий (Papinianus Aemilius) (ок. 150–212) 50–51, 57
 Парнелл Томас (Parnell Thomas) (1679–1718) 208
 Пельц Януш (Pelc Janusz) (1930) 162, 440
 Пембертон Генри, *Хенри* (Pemberton Henry) (1694–1771) 328, 346, 364
 Пенелопа (греч. миф.) 56
 Пенкерт С. (Penkert S.) 162, 181, 440
 Персий, Авл Персий Флакк (Aulus Persius Flaccus) (34–62) 198, 210
 Песталоцци Йоанн Хайнрих (Pestalozzi Johann Heinrich) (1746–1827) 357
 Песталоцци К. (Pestalozzi K.) 392
 Петрарка Франческо (Petrarca Francesco) (1304–1374) 222, 286
 Пётр, апостол 42
 Пётр I Алексеевич (1672–1725), император Всероссийский (1721–1725) 342–343
 Пикар Макс (Picard Max) (1888–1965) 390, 394

Пил Джордж (Peel George) (1556–1596) 41
 Пиндар (ок. 518–442 или 438 до н. э.) 226, 247
 Пирнбахер (Pirnbacher H.) 430
 Писаревская И. 92, 440
 Плавт, Тит Макций Плавт (Titus Maccius Plautus) (сер. III в. до н. э. — ок. 184 до н. э.) 46, 317
 Платен, *Плятэн* Аугуст фон Халлермюнде фон, граф (Platen August von Hallermünde von) (1796–1835) 291
 Платон (427–347 до н. э.) 192, 361
 Плотин (204 или 205–270) 193, 275, 363
 Плутарх (ок. 45 — ок. 127) 178–179
 Полифем (греч. миф.) 235
 Помпей, Гней Помпей Великий (Gnaeus Pompeius Magnus) (106–48 до н. э.) 107
 Поппея, Сабина Поппея (Sabina Poppea) (?–65) 56
 Поуп Александр, *Элигзандэр* (Pope Alexander) (1688–1744) 202, 312, 324
 Прометей (греч. миф.) 273
 Пуссен, *Пуссэн* Николя (Poussin Nicolas) (1594–1665) 179, 417
 Пушкин Александр Сергеевич (1799–1937) 109, 200
 Пфейффер, *Пфайфер* Р. (Pfeiffer R.) 211
 Пфицнер Ханс Эрих (Pfitzner Hans Erich) (1869–1949) 363

 Рамберн И. Д. 384
 Рамлер Карл Вильгельм (Ramler Karl Wilhelm) (1725–1798) 357, 396, 420–422
 Рамус Пётр (де Ля Рамэ Пьер) (Ramus Petrus; de la Ramée Pierre) (1515–1572) 129–130
 Раумер Фридрих Людвиг Георг фон (Raumer Friedrich Ludwig Georg von) (1781–1873) 306
 Рафаэль Санти (Санти, Санцио Рафаэлло) (Raffaello Santi; Sanzio) (1483–1520) 292, 308, 369
 Регер Макс Йоанн Баптист Йозеф (Reger Max Johann Baptist Joseph) (1873–1916) 183
 Регн Г. (Regn G.) 76, 440
 Рейнитцер, *Райнитцер* (Reinitzer H.) 157, 165, 181, 440, 443
 Рейснер Марина Львовна 120, 440
 Рейтер, *Ройтэр* Кристиан (1665–1712) 46
 Рейхель, *Райхель* Йоанн Готфрид (Reichel Johann Gottfried) (?–1778) 199

- Рембрандт, Рейн Рембрандт Харменс ван (Rijn Rembrandt Harmensz van) (1606–1669) 283
- Рилла Пауль (Rilla Paul) 67
- Риман Карл Вильгельм Юлиус Хуго (Riemann Karl Wilhelm Julius Hugo) (1849–1919) 183
- Рис П. (Ries P.) 73, 440
- Рист Йоаннес (Rist Johannes) (1607–1667) 23–33, 36, 45, 221
- Ричардсон Сэмюэл (Richardson Samuel) (1689–1761) 199
- Робинсон Андрей Николаевич (1917–1993) 140, 165, 172, 440
- Розенберг Р. (Rosenberg R.) 72, 441
- Роман Адриан 129
- Ромни Джордж (Romney George) (1734–1802) 279
- Ротт А. К. (1651–1701) 184
- Ротэ (Rothe H.) 346
- Рубенс, *Рубенс* Питер Пауэл (Rubens Peter Paul; Pietro Paulo) (1577–1640) 292
- Рудольф II Габсбург (Rudolf II Habsburg) (1552–1612) император Священной Римской империи (1576–1612) 164
- Русак М. Б. 154, 441
- Руссо Жан Жак (Rousseau Jean Jacques) (1712–1778) 271, 307, 341, 361, 400
- Рустерхольц Петер (Rusterholz Peter) 172, 440
- Рюфнер Ф. (Rüfner V.) 105, 440
- Сааведра и Фахардо Диэго де (Saavedra y Fajardo Diego de) (1584–1648) 127
- Сазонова Лидия Ивановна 88, 119, 131, 133, 441
- Сапонов Михаил Александрович 441
- Сенека Луций Анней (Lucius Annaeus Seneca) (ок. 4 до н.э. — 65 н.э.) 46
- Сервантес Сааведра Мигель де (Cervantes Saavedra Miguel de) (1547–1616) 179, 191, 212–213
- Сидни Филип (Sidney Philipp) (1554–1586) 145
- Симеон Полоцкий (в миру Самуил Гаврилович Петровский-Ситнянович) (1629–1680) 105, 118–120, 133, 143
- Симонид Кеосский (556–469 до н.э.) 106–107, 176, 178, 234
- Сингер-Роу Элизабет (Singer-Rowe Elizabeth) (1674–1737) 247
- Скалигер Юлий Цезарь (делла Ска́ла Жюль Сезар; наст. Бордони Джулио) (Scaliger; della Scala Jules César; Bordoni; Bordone Giulio) (1484–1558) 105, 195
- Скрябин Александр Николаевич (1871/1872–1915) 404
- Скюдери, *Скюдэри* Мадлен де (Scudéry Madeleine de) (1607–1701) 125

Слесарев (Slesarev H.) 303
 Сменд, *Смэнд Ф.* (Smend F.) 92, 441
 Смирнов И. П. 105, 119, 440
 Смоллет Тобайас Джордж (Smollett Tobias George) (1721—1771) 271
 Сократ (ок. 470—399 до н. э.) 56, 129, 247, 361
 Соломон (X в. до н. э.) 289
 Софокл (ок. 496—406 до н. э.) 46, 224, 226
 Софонисба 57
 Софронова Людмила Александровна 83, 160—162, 438, 441
 Стендаль (Бэйль Анри Мари) (Stendhal; Beyle Henri Marie) (1783—1842) 386
 Стерн, *Стэрн* Лоренс (Sterne Laurence) (1713—1768) 271
 Стокум Теодорус Корнелис ван (van Stockum Theodorus Cornelis) (1887—) 392
 Стрит (Street A.) 90, 441
 Сумароков Александр Петрович (1717—1777) 82
 Схольте, *Схольтэ* Ян Хендрик (Scholte Jan Hendrik) (1874—1959) 86, 441
 Сципион, Публий Корнелий Сципион Африканский Старший (Publius Cornelius Scipio Africanus Major) (ок. 185—129 до н. э.) 107, 294

 Тайер — см. Тэйер
 Тарот Р. (Tarot R.) 54
 Тассо Торквато (Tasso Torquato) (1544—1595) 422
 Тацит, Публий Корнелий Тацит (Publius Cornelius Tacitus) (ок. 58 — после 117) 56
 Телль, *Тэль* Вильгельм (Tell Wilhelm) (XIV в.) 250—251
 Тик Людвиг (Tieck Ludwig) (1773—1853) 225, 421
 Тимолеон (ок. 411 — после 340 до н. э.) 250—251
 Типоциус Якоб 164
 Тирсо де Молина (Тэльес Габриэль) (Tirso de Molina; Téllez Fray Gabriel) (1571 или ок. 1583—1648) 41
 Тисс И. О. 255
 Тоблер Георг Кристиан (Tobler Georg Christian) (1757—1812) 405
 Тоблер Йоаннес (Tobler Johannes) 278
 Толстой Лев Николаевич, граф (1828—1910) 103, 386
 Томазиус Кристиан (Thomasius Christian) (1655—1728) 121, 126—127, 132, 184, 240, 441, 442
 Томас Йоанн (Thomas Johann) (1610—1672) 145, 149

Томсон Джеймс (Thomson James) (1700–1748) 259, 396–397, 418
 Томэ Х. (Thome H.) 306
 Торбрюгге Мэрилин К. (Thorbruegge Marilyn K.) 232, 283, 308
 Тракль Георг (Trakl Georg) (1887–1914) 276
 Трей Д. 41
 Тритемий Йоанн (Trithemius Johann) (1462–1516) 100
 Трунц Эрих (Trunz Erich) 164, 184, 438, 441
 Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) 317, 386, 422
 Тэйер Элигзандэр Уилок (Thayer Alexander Wilock) (1817–1897) 93, 95, 441
 Тюрго Анн Робер Жак, барон де ль'Ольн (Turgot Anne Robert Jacques de l'Aulne) (1727–1781) 425

 Унгер Х. Х. (Unger H. H.) 90, 442
 Уордсуорт, *Уодсуорт* Уильям (Wordsworth William) (1770–1850) 242, 272
 Уорнок (Warnock R. G.) 146, 442
 Успенский Борис Андреевич (1937) 131, 435

 Феб (греч. миф.) 253
 Феизен (Faensen H.) 432
 Феокрит (кон. IV в. — 1-я пол. III в. до н. э.) 414, 420, 422, 426
 Фердинанд (Ferdinand) (1730–1813), принц Прусский 339
 Фет (Фёт; до 1835 и с 1873/1874 — Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892) 422
 Фетида (греч. миф.) 290
 Феттер В. (Vetter W.) 446
 Фехтер Йорг Ульрих (Fechter Jorg Ulrich) 305, 307
 Фихте Йоанн Готлиб (Fichte Johann Gottlieb) (1762–1814) 13
 Фишарт Йоанн (Fischart Johann) (1546 или 1547–1590) 178, 221
 Фишер Л. (Fischer L.) 130, 178, 442
 Флеминг Пауль (Fleming Paul) (1609–1640) 20, 221
 Флемминг Вилли (Flemming Willie) 45
 Флетчер Джон (Fletcher John) (1579–1624) 41
 Флёк Вильфрид (Floeck Wilfried) 73, 442
 Флоренский Павел Александрович (1882–1937) 132, 442
 Флориан Жан Пьер де (Florian Jean Pierre; Claris de) (1753–1794) 425
 Фолтер Р. (Folter R.) 146, 442

Фолькман Людвиг (Volkmann Ludwig) (1870–1947) 157, 442
 Фома Кемпийский (Thoma Kempis; Gernerken) (1379–1471) 352
 Фортуна (рим. миф.) 170
 Фосс Йоанн Хайнрих (Voss Johann Heinrich) (1751–1826) 228–231, 249–250, 254, 427
 Фосскамп В. (Voskamp W.) 145, 442
 Фрай Густав Адольф (Frey Gustav Adolph) (1855–1920) 345–346, 428
 Фраймарк П. (Freimark P.) 303
 Франц, князь Анхальт-Дессауский — см. Леопольд III
 Фредерик V (Frederik V) (1723–1766), король Дании (1746–1766) 249
 Фрейтаг, *Фрайтаг* Хартмут (Freitag Hartmut) 161, 443
 Фридерика Эстер 275
 Фридрих II Гогенцоллерн, Фридрих Великий (Friedrich II Hohenzollern) (1712–1786), король Пруссии (1740–1786) 342
 Фридрих Каспар Давид (Friedrich Caspar David) (1774–1840) 277
 Фризе, *Фризэ* Вильхельм (Frieze Wilhelm) (1924) 73, 442
 Фрювальд Вольфганг (Frühwald Wolfgang) (1935) 446
 Фрюзоре, *Фрюзоргэ* Готхардт (Frühsorge Gotthardt) (1936) 107, 442
 Фуке — см. Мотт Фуке де ля
 Фьёравенти Л. (Fioraventi L.) 129
 Фюсли Йоанн Каспар (Füssli Johann Caspar) (1706–1782) 270, 307, 417
 Фюсли Йоанн Конрад (Füssli Johann Conrad) 198
 Фюсли Йоанн Хайнрих (Füssli Johann Heinrich) (в Англии Фьюзли Хэнри; Fuseli Henry) (1741–1825) 192, 202–203, 235–236, 267–275, 277–296, 298, 300–301, 305–308, 356–357, 396
 Фюсли М. 214
 Фюсли Ханс Каспар (Füssli Hans Caspar) 271
 Хаас А. М. (Haas A. M.) 443
 Хаберзетцер К. (Habersetzer K. H.) 180, 442
 Хagedорн Кристиан Людвиг фон (Hagedorn Christian Ludwig von) (1712–1780) 316, 396
 Хagedорн Фридрих фон (Hagedorn Friedrich von) (1708–1754) 293–294, 316, 322–324, 396
 Хагер Ф. П. (Hager F. P.) 128, 442
 Хайдеггер Юдит — см. Геснер Юдит
 Хаккер М. (Hacker M.) 261, 306

- Халльман, *Хальман* Йоанн Кристиан (Hallmann Johann Christian) (ок. 1640–1704) 109, 178
- Хамель Рихард (Hamel Richard) 242, 305
- Хантер, *Хантэр* Джеймс Пол (1934) 164
- Харасимович Я. (Harasymowicz J.) 185, 443
- Хармс Вольфганг (Harms Wolfgang) (1936) 99, 104, 111, 157, 161, 165–166, 180, 187, 433, 439–440, 443, 447
- Харсдёрфер Георг Филипп (Harsdörfer Georg Philipp) (1607–1658) 146–147, 162–163, 166–167, 179, 181, 443
- Хаслингер Адольф (Haslinger Adolf) 125–126, 443
- Хауг В. (Haug W.) 444
- Хауфэ (Haufe E.) 431
- Хафиз Ширази Шамседдин (ок. 1325–1389 или 1390) 131
- Хегстрам, *Хэгстрам* Джин Хауэрд (Hagstrum Jean Howard) (1913–) 443
- Хезельман П. (Heselmann P.) 108, 151, 162, 164–165, 167, 178, 181, 443, 444
- Хезельхаус (Heselhaus C.) 133, 443
- Хейвуд, *Хэйвуд* Джон (Heywood John) (ок. 1497 — ок. 1580) 41
- Хейлер, *Хайлер* А. 301
- Хекшер В. С. (Heckscher W. S.) 157, 162, 187, 443
- Хельблинг, *Хэльблинг* (Helbling J.) 345
- Хенкель Артур (Henkel Arthur) 162–163, 170, 172, 180, 444
- Хенце С. 247
- Херцог У. (Herzog U.) 444
- Хесс (Hess) 292
- Хессе Феликс (Hesse Felix) 270
- Хёльти Людвиг Хайнрих Кристофор (Hoelty Ludwig Heinrich Christophor) (1748–1776) 249
- Хиллен Г. 167
- Хильдебранд-Гюнтер, *Хильдэбранд-Гюнтэр* Р. (Hildebrandt-Günther R.) 130, 184, 444
- Хипписли (Hippisley A.) 186, 444
- Хирцель Йоанн Каспар (Hirzel Johann Caspar) (1725–1803) 248, 305, 322, 396
- Хирцель Йоханна Мария (Hirzel Johanne Maria) 322
- Хирш А. (Hirsch A.) 444
- Хокке Г. Р. (Hocke G. R.) 71, 444
- Холли М. (Holly M. A.) 72, 444

Холопова Валентина Николаевна (1935) 441
 Холт (Halt C. L.) 308
 Хольцварт М. 178
 Хоммель Х. (Hommel H.) 89–90, 444
 Хофман В (Hoffmann W.) 134, 444
 Хофман К. (Hoffmann K.) 444
 Хофман Франц (Hoffmann Franz) (1804–1881) 430
 Хоффмейстер, *Хофмайстер* Г. (Hoffmeister G.) 69, 73, 444
 Христиан VII (Christian VII) (1749–1808), король Дании (1766–1808) 357
 Хубер Михель (Huber Michael) (1727–1804) 425
 Хюбшер Артур (Hübscher Arthur) 72–73
 Хюбшер Ф. (Hübscher F.) 86, 444

 Цабарелла Джулио (Zabarella Giulio) 129
 Цвингер Теодор (Zwinger Theodor) (1533–1588) 129, 143
 Цезен, *Цэзен* Филипп фон (Zesen Philipp von) (1619–1689) 20, 109, 116–118, 145–148, 445
 Целлер, *Цэллер* Р. (Zeller R.) 143, 445
 Целльвегер Лауренц (Zellweger Laurenz) (1692–1764) 197, 207, 214, 216, 224, 228, 259, 295
 Циммерман Йоанн Георг (Zimmermann Johann Georg) (1728–1795) 313–315, 348, 357, 360, 370, 392, 396
 Цирцея (греч. миф.) 235
 Цисарж Херберт (Cysarz Herbert) 14
 Цолликофер Георг Йоахим (Zollikofer Georg Joachim) (1730–1788) 357, 371–372, 375
 Цэман Херберт (Zeman Herbert) 442

 Чепмен, *Чэпмэн* Джордж (Chapman George) (1551–1634) 41

 Шарота Элида Мария (Szarota Elida Maria) (1904–1994) 121, 426
 Шатобриан Франсуа Ренэ де, виконт (Châteaubriand François René de) (1768–1848) 364, 382
 Швейцер, *Швайцер* Альберт (Schweitzer Albert) (1875–1965) 90, 445
 Швейцер, *Швайцер* М. Р. (Schweitzer M. R.) 178, 445
 Шекспир Уильям (Shakespeare William) (1564–1616) 41, 43, 46, 65–66, 136, 203, 212–213, 224–225, 227, 236, 250, 254, 268, 290, 298–300, 321, 379, 409, 427
 Шелли Перси Биши (Shelley Percy Bysshe) (1792–1822) 254

- Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (Schelling Friedrich Wilhelm Joseph) (1775–1854) 222, 240
- Шерхаген И. А. 366, 384
- Шефер, *Шэфер* Вальтер, *Вальтэр* Эрнст (Schäfer Walter Ernst) (1928) 98, 142, 437, 445
- Шефтсбери, *Шэфтсбэри* Энтони Эшли Купер, граф (Shaftesbury Antony Ashley Cooper) (1671–1713) 180, 193, 240, 267, 273, 294, 387, 405, 426
- Шеффлер, *Шэфлер* Йоанн; Ангел Силезский (Scheffler Johann; Angelus Silesius) (1624–1677) 7, 12–14, 16, 20, 22–23, 25–26, 28, 30, 138
- Шёнайх Кристофор Отто фон, барон (Schönaich Christophor Otto von) (1725–1805) 199
- Шёнберг Арнольд (Schönberg Arnold) (1874–1951) 363
- Шёне, *Шёнэ* Альбрехт (Schöne Albrecht) 67, 157, 161–163, 170–172, 175, 177–178, 180, 183, 187, 432, 443–444
- Шиллер Йоанн Кристоф Фридрих фон (Schiller Johann Christoph Friedrich von) (1759–1805) 37, 245–246, 256, 298, 328, 388
- Шиллинг М. (Schilling M.) 162, 172, 444
- Широцки Мариан (Szyrocki Marian) (1928–1992) 184, 445
- Шлегель Аугуст Вильгельм (Schlegel August Wilhelm) (1767–1845) 225, 427
- Шлегель Йоанн Элиас (Schlegel Johann Elias) (1718–1749) 66–67, 243
- Шлегель Фридрих фон (Schlegel Friedrich) (1772–1829) 240
- Шлоссер Йоанн Георг (Schlosser Johann Georg) (1739–1799) 360
- Шлоссер (урожд. Гётэ) Корнелия Фридерика Кристиана (Schlosser; Goethe Cornelia Friederice Christiane) (1750–1777) 359
- Шмидт Кламер, *Клямер* Эберхардт Карл (Clamer Eberhardt Karl) (1746–1824) 427
- Шмидт-Биггеман В. (Schmidt-Biggemann W.) 119, 129–130, 445
- Шмитт А. Р. (Schmitt A. R.) 432
- Шнифлис Л фон 10
- Шольц Гюнтер — см. Шольц Гюнтер
- Шольц Б. Ф. (Scholz B. F.) 157, 160, 184–187, 445
- Шольц Гюнтер (Scholtz Gunter) 128, 445
- Шпальдинг Йоанн Йоахим (Spalding Johann Joachim) (1714–1804) 270, 357
- Шпенер Хр. (Spener Chr.) (1753–1813) 395
- Шпитта Юлиус Аугуст Филипп (Spitta Julius August Philipp) (1841–1894) 183
- Шпривальд Ингеборг (Spriewald Ingeborg) 146, 445
- Штайнхаген Харальд фон (Steinhagen Harald von) 435, 437
- Штамм Ральф (Stamm Ralf) 446

- Штаммлер Вольфганг (Schtammmler Wolfgang) (1886–1945) 72, 441
- Штейдлин, *Штэйдлин* Готхольд Фридрих (Stäudlin Gotthold Friedrich) (1758–1796) 297
- Штейнбрюхель, *Штайнбрюхель* Йоанн Якоб (Steinbrüchel Johann Jakob) (1729–1796) 226
- Штольберг, *цу Штольберг-Штольберг* Кристиан, граф (zu Stolberg-Stolberg Christian) (1748–1821) 360
- Штольберг, *цу Штольберг-Штольберг* Фридрих Леопольд, граф (zu Stolberg-Stolberg Friedrich Leopold) (1750–1819) 228–230, 250–254, 298–300, 306, 360, 364, 370
- Штрассер Г. Ф. (Strasser G. F.) 167, 446
- Штраубе Карл (Straube Karl) (1873–1950) 183
- Штрауман Хайнрих (Straumann Heinrich) (1902–1991) 302, 304
- Штреллер Зигфрид (Streller Siegfried) 95, 133, 446
- Штрих Фриц (Strich Fritz) (1882–1963) 72, 446
- Штурц Хельферих Переп (Sturz Helferich Peter) (1736–1779) 383
- Шубарт Кристиан Фридрих Даниэль (Schubart Christian Friedrich Daniel) (1739–1791) 397
- Шуберт Вернер (Schubert Werner) 67
- Шуберт Франц Петер (Schubert Franz Peter) (1797–1828) 299
- Шультхесс Йоанн Георг (Schulthess Johann Georg) (1763–1836) 247
- Шульц-Бущгаус У. (Schulz-Buschgaus U.) 446
- Шульце Х. (Schulze H. J.) 430
- Шуман Д. В. (Schumann D. W.) 251, 306
- Шюц Хайнрих (Schütz Heinrich; Sagittarius Henricus) (1585–1672) 46, 154, 441
- Эггебрехт Ханс Хайнрих (Eggebrecht Hans Heinrich) (1919–1999) 93, 124, 183, 446
- Эддисон Джозеф — см. Аддисон Джозеф
- Эдельман Йоанн Кристиан (Edelmann Johann Christian) (1698–1767) 242
- Эдип (греч. миф.) 327
- Эйхендорф, *Айхендорф* Йозеф фон, барон (Eichendorf Joseph von) (1788–1855) 37, 117, 121, 173, 175–176, 446
- Эльшенбройх А. (Elschenbroich A.) 328, 346, 434
- Эман Вильхельм Кристоф Эрнст (Ehmann Wilhelm Christoph Ernst) (1904–1989) 91–92, 95, 446
- Эмрих Вильхельм (Emrich Wilhelm) 73, 446

- Энгель Йоанн Якоб (Engel Johann Jacob) (1741–1802) 205, 427
- Эпикур (341–270 до н. э.) 258
- Эразм Роттердамский, Дезидерий (Erasmus Roterdamus; Desiderius) (1469–1536) 129, 221
- Эргорд П. (Ørgaard P.) 302, 392
- Эрматингер Эмиль (Ermatinger Emil) (1873–1953) 302
- Эрнести Йоанн Аугуст (Ernesti Johann Jacob) (1707–1781) 357
- Эрнст Ульрих (Ernst Ulrich) (1944) 146, 188, 430, 447
- Эрфа Ханс Мартин фон, барон (Erffa Hans Martin von) (1911–) 439
- Эстрейх, *Эстрайх* Герхард (Oestreich Gerhard) (1910–1978) 123, 447
- Эшельбах — см. Вольфрам фон Эшенбах
- Эшенбург Йоанн Йоахим (Eschenburg Johann Joachim) (1743–1820) 225, 317, 397
- Юлий Цезарь, Гай Юлий Цезарь (Gaius Julius Caesar) (102 или 100–44 до н. э.) 107
- Юм, *Хьюм* Дэйвид (Hume David) (1711–1776) 390
- Юнг, *Янг* Эдуард (Young Edward) (1683–1765) 352, 421
- Юнг-Штиллинг Йоанн Хайнрих (Jung-Stilling Johann Heinrich) (1740–1817) 359, 370
- Юргенсен Р. (Jürgensen R.) 145, 447
- д'Юрфе, *д'Юрфэ* маркиз де Вальбромэ, граф де Шатонёф Онорэ (d'Urfé de Valbromey de Châteuneuf Honoré) (1568–1625) 145
- Якоби Йоанн Георг (Jacobi Johann Georg) (1740–1814) 353–355, 359
- Якоби Фридрих Хайнрих (Jacobi Friedrich Heinrich) (1743–1819) 330, 353, 359
- Яуман Херберт (Jaumann Herbert) 72–73, 306, 447

Содержание

Поэтика барокко

Время и безвременье в поэзии немецкого барокко	7
Примечания	39
Немецкая драма XVII века	40
Примечания	66
Поэтика барокко	68
Примечания	183

Швейцарская литература XVIII века

Йоанн Якоб Бодмер и его школа	191
Примечания	301
Альбрехт фон Галлер	309
Примечания	345
Йоанн Каспар Лафатер	348
Примечания	392
Соломон Геснер	395
Примечания	428
Литература	430
Комментарии	448
Указатель имен. Составитель <i>Е. В. Михайлов</i>	450

Научное издание

Александр Викторович Михайлов

ИЗБРАННОЕ

Завершение риторической эпохи

Директор издательства проф. *Р. В. Светлов*
Главный редактор *Т. Н. Пескова*

Корректор *Н. И. Кузьменко*
Компьютерная верстка *Т. Н. Савина*

Подписано в печать 21.08.2007. Гарнитура NewtonС.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 30. Тираж 1000 экз. Заказ № 424

Издательство СПбГУ. 199004, С.-Петербург, В. О., 6-я линия, 11/21

Тел. (812) 328-96-17; факс (812) 328-44-22

E-mail: editor@unipress.ru

www.unipress.ru

Типография Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41



Избранное

Завершение риторической эпохи