



Ф.П. Федоров

Художественный мир
немецкого романтизма
структура и семантика



Москва
Издательство «МУК»
2004

УДК 821.112.2.0:7.035

ББК 83.3(4Гем)

Ф 33

*МОНОГРАФИЯ ИЗДАНА БЛАГОДАРЯ ГРАНТУ
ДАУГАВПИЛССКОГО УНИВЕРСИТЕТА*

Федоров Ф.П.

Ф 33 Художественный мир немецкого романтизма: Структура
и семантика. — М.: МИК, 2004. — 368 с.

ISBN 5-87902-051-7

В монографии исследуется художественный мир немецкого романтизма как движущаяся, развивающаяся система — от возникновения до сошествия с культурной арены: ранний (иенский) романтизм, национальный (гейдельбергский) романтизм, поздний романтизм. В основу теоретико-исторического анализа положены такие доминантные категории, как пространство, время, человек, а также система точек зрения, рассматриваемые сквозь призму фундаментальной оппозиции романтической картины мира *конечное — бесконечное*. Поскольку немецкий романтизм есть составная часть европейского романтизма как системы, то предметом анализа являются и некоторые произведения других национальных культур.

Монография предназначена для филологов и всех, кто интересуется культурой романтизма.

УДК 821.112.2.0:7.035

ББК 83.3(4Гем)

© Федоров Ф.П., 2004

© Издательство «МИК», 2004

ISBN 5-87902-051-7

Введение	4
Глава I. ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ	16
I. Ранний романтизм	21
II. Гейдельберг: национальный романтизм	68
III. Поздний романтизм	98
Приложения	160
1. Роман Э. Т. А. Гофмана	
«Житейские воззрения Кота Мурра»	160
2. Новелла А. Шамиссо	
«Удивительная история Петера Шлемиля»	171
Глава II. ЧЕЛОВЕК	188
I. Ранний романтизм	197
1. Идея и структура персонажа	197
2. Система персонажей	203
3. Концепция человека	210
II. Гейдельберг	215
III. Поздний романтизм	230
1. О позднеромантическом герое	230
2. О позднеромантическом злодее	237
3. О противоречивости	
позднеромантического персонажа	246
4. Двойничество	275
5. Система персонажей	282
6. Концепция человека	288
Глава III. СИСТЕМА ТОЧЕК ЗРЕНИЯ	297
Заключение	322
Литература и примечания	328

Романтическая культура, отодвинутая на периферию в 1840-е годы, в конце XIX века снова выдвигается в центр культурного сознания, становится важным фактором в построении модернистской культуры. Возвращение романтизма — это прежде всего возвращение немецкого романтизма, его философии, эстетики, литературы. Немецкий романтизм возвращается как опыт, в некоторых своих идеях и структурах соответствующий идеям и структурам модернизма, возвращается как аргумент и принцип, не как жизнь, а как наследие, пригодное для новой жизни. Если говорить только о русской культуре, то нетрудно увидеть, сколь существенным было усвоение немецкой романтической традиции в творчестве Блока и Булгакова, Бенуа и Добужинского, Мейерхольда и Таирова¹. Опыт романтизма в большей или меньшей степени оставался живым на протяжении всего XX века.

Возвращение немецкого романтизма не могло не привести к его всестороннему изучению; за прошедшее столетие как на Западе, так и в России издано большое количество капитальных научных сочинений; особенно интенсивно исследования немецкой романтической культуры велись в конце XIX — в первую треть XX века, а затем в 1960–1990-е годы². Тем не менее природа романтического сознания, романтического культурного феномена в полной мере наукой не прояснена, с некоторой оговоркой и сегодня можно согласиться со старой констатацией В. Г. Белинского: «романтизм по-прежнему остался таинственным и загадочным предметом» (40, VI, 114). Причина «таинственности» во многих отношениях коренится в неопределенном местоположении романтизма в истории культуры: романтизм понимается или чрезвычайно широко (и тогда он становится явлением всеохватным и в своей всеохватности семантически неуловимым), или чрезвычайно узко (и тогда он представляется как явление не то, чтобы герметичное, но жестко замкнутое, отсекающее значительное пространство текстов, в силу тех или иных причин не «угодных» исследователям)³.

Романтизм — это целостная, органическая культура, единый тип мышления и видения мира, единая система ценностей, единый язык, что не исключает внутренней разнородности, внутреннего многообразия, тем более что романтизм исповедует не каноны, а творчество, которое и объявляется его сущностью, его конститутивным принципом. Внутривнутриромантические отношения — напряженные, полемические отношения. Но, споря, враждуя, романтики до конца исповедуют те ценности, которые они выработали на заре своей жизни, исповедуют даже тогда, когда Европа эти ценности отвергла,

что и определяет их финитную эпоху как трагическую. Будучи воплощением определенного сознания, определенного типа мышления, сформировавшегося в определенной историко-социальной и духовной ситуации⁴, романтизм заявляет о себе не только в искусстве, но и в науке, в политике, в быту, во всех сферах общественного сознания⁵. Но эта универсальная культура характерна *только* для конца XVIII — первой половины XIX века. Романтизм выдвинут всей логикой историко-культурного движения Европы и Америки и всей логикой историко-культурного движения снят; как и любая культура, он хронологически ограничен, имеет начало и конец, хотя, само собой разумеется, конец не есть конец его влияния на последующие эпохи, но это жизнь в иных культурных мирах, это цитация, необходимая как свидетельство его историко-культурного опыта. Осуществляемая литературоведами экспансия романтизма как в прошлое, так и в конец XIX — в XX век⁶ абсолютно несостоятельна. Дело не в тех или иных структурах, аналогичных романтическим или с ними родственных, имевших место в доромантические времена и воскресающих во времена постромантические, дело в функциях этих структур, а функции этих структур не могут не быть различными, ибо они определяются и социально-историческим контекстом, и общекультурным опытом, который различен в доромантическую, собственно романтическую и постромантическую эпохи; при всей кажущейся похожести язык романтизма иной, чем язык, скажем, «неоромантизма»⁷. Романтизм как культурная эпоха историчен, а не внеисторичен, он не есть некое магистральное явление, проходящее через всю историю человечества или в ней мерцающее, время от времени возникающее; «романтизм без берегов» столь же умозрителен и недоказуем, как и «реализм без берегов».

Другое дело, что развитие, эволюция искусства как имманентного ряда совершается, пользуясь терминологией Ю. Н. Тынянова, в форме пародии; «произведение пародирующее и пародируемое могут быть связаны не только в сходных элементах (ритме, синтаксисе, рифмах и т. д.), но и в несходных — по противоположности. Иными словами, пародия может быть направлена не только *на* произведение, но и *против* него»⁸. Сказанное о произведении может быть распространено и на более широкие образования, включая и тип искусства; на более широкие образования может быть распространен и демонстрируемый Ю. Н. Тыняновым в его статье «Литературный факт» (1924) механизм смены жанров: *«В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление»*⁹. В этом смысле литературный процесс — это непрерывная история перемещения тех или иных структур из периферии в центр и из центра на периферию, перемещения, совершающегося благодаря пародии, необходимость в которой возникает не только в результате имманентного, но и общественно-исторического развития. И это челночное движение систем и определяет то обстоятельство, что

при непрерывном развитии типов художественного мышления и типов культуры на более высоком уровне обобщения они укладываются в два в некотором смысле альтернативных образования: с одной стороны, античность-ренессанс-классицизм; с другой стороны, средневековое искусство-барокко-романтизм¹⁰. Это отнюдь не означает, что история мирового искусства представляет собой непрерывную смену двух типов культуры или двух типов стилей, пусть то будет реализм и романтизм¹¹ или классицизм и маньеризм¹². Суть в том, что каждое из этих образований характеризуется относительно одинаковым перечнем, реестром принципов, структур, относительно одинаковым материалом, набором формул (первый ряд, называемый Д. С. Лихачевым «первичным стилем», характеризуется, например, тенденцией к «воспроизведению»; второй ряд, называемый Д. С. Лихачевым «вторичным стилем», — резким повышением условности, активной «пересозданностью» художественного мира¹³). Но культура, будучи идеологическим феноменом, определяется не той или иной структурой, но ее функцией, ее идеологической ролью; и в этом смысле барокко и романтизм, не лишённые родства, представляют собой различные культуры. Есть равенство знаков, изъятых из системы, и потому мнимое равенство, ибо значение их, определяемое данной текстовой системой и внетекстовым контекстом, существенно различно.

Романтизм, будучи целостной системой, существует в трех субкультурных разновидностях: ранний романтизм; национальный романтизм; поздний романтизм. В основе каждого типа культуры находится универсальная метаоппозиция, определяющая как миропредставление, так и языки его описания, проще говоря, определяющая весь идеологический и весь структурный срез. Такой метаоппозицией для романтической культуры является оппозиция *конечное* — *бесконечное*, где конечное — негативная субстанция, а бесконечное — субстанция позитивная; и эта метаоппозиция в равной степени значима для всех романтических вариантов, романтических субкультур. Но при этом мироощущение каждой из названных субкультур глубоко различно, естественно, различно и порождаемое ими искусство.

Необходимо сказать о терминах, некоторая ущербность которых заключена в неоднородности семантических принципов, положенных в их основу: если термины ранний романтизм и поздний романтизм в основе своей имеют хронологическую доминанту, то национальный романтизм — доминанту субъектно-идеологическую. Если следовать хронологическому принципу, то национальный романтизм — это романтизм «переходный», «промежуточный», находящийся «между ранним и поздним романтизмом», и во многих отношениях эта концепция В. А. Жирмунского бесспорна¹⁴. Но каждый термин семантичен, и это «между ранним и поздним» невольно диктовало восприятие этой субкультуры как не равновеликой двум другим субкультурам; в то время как национальный романтизм, в качестве важнейшей идеи имевший идею нации, был не только мощным культурным дви-

жением, создавшим выдающиеся культурные ценности, но и, подобно раннему и позднему романтизму, оказывал мощное воздействие и на построение романтической культуры. Говоря о различных вариантах романтической культуры, необходимо иметь в виду, что категории раннего, национального и позднего романтизма не хронологические, а ценностно-хронологические; категории эти выделены, исходя из общей тенденции истории романтической культуры, в классической форме проявившейся в Германии.

Хорошо известна поразительная разнородность как в историко-литературных, так и в теоретических трудах, посвященных романтизму. В числе многих причинных обстоятельств она имеет и то, что в основу определения романтизма как культуры кладутся различные принципы, и прежде всего принципы, характерные или для раннего, или для позднего, или — реже — для национального романтизма, и продиктовано это прежде всего структурой романтической культуры в той или иной стране; короче говоря, романтизм как тип культуры определяется, исходя из особенностей национального культурного развития. И здесь существенно, что при всей национальной пестроте европейского мира есть единая европейская культура, европейская культура как текст, как система, и в этой системе каждая национальная культура есть не что иное, как сегмент, чья функция определяется всеми другими сегментами, т. е. системой. В этом смысле изолированное исследование национальной культуры с научной точки зрения некорректно, тем более построение всеобщей культурной парадигмы, исходя из национального материала. Если Германия продемонстрировала романтическую культуру во всех ее обликах, то этого нельзя сказать о других национальных культурах Европы. В русской культуре ранний романтизм не получил такого полнокровного и разнотипного развития, как в Германии; его представляет творчество Жуковского, и только в эгегическом его потоке. Не столь определена, как в Германии, романтическая ситуация во Франции и в Англии. В Соединенных Штатах первоначально сформировался тот романтизм, который в Европе был поздним; а затем — в кругу трансценденталистов — возникает романтизм, в некотором смысле аналогичный раннему романтизму. Тип культуры — это модель, схема, и в построении этой универсальной схемы должны учитываться все частные, т. е. национальные, культурные факторы.

В этой связи с этим острой потребностью современной науки является то, что Д. С. Лихачев назвал «теоретической историей» литературы¹⁵, т. е. исследование литературного процесса в его основополагающих принципах и закономерностях. «Теоретико-историческое» литературоведение — это литературоведение «макрохарактеристик», это литературоведение, предметом которого является «история макрообъектов» (Д. С. Лихачев). Естественно, «теоретико-исторический» анализ в угол зрения выдвигает категории, которые демонстрируют наиболее общие структуры сознания, наиболее общие структуры культуры; «телескопический» взгляд на те или иные художественные явления позволяет рассмотреть не столько их индивиду-

альное, сколько «всеобщее» содержание, т. е. то, что данное явление принципиально объединяет или принципиально разъединяет с другими явлениями. Тот или иной тип искусства (шире — культуры) представляет собой объективацию того или иного типа художественного мышления (шире — мышления вообще); «теоретико-историческое» литературоведение и призвано оперировать теми категориями, которые демонстрируют определенный тип искусства (культуры), определенный тип художественного мышления, сдвиги внутри этих типов, механизм смены одного типа искусства (культуры) другим типом. «Теоретико-историческое» литературоведение способствует четкому осознанию как общих тенденций развития культуры, так и места в ней каждого отдельного произведения.

«Теоретико-историческая» задача и определила характер исследования немецкого романтизма как исследования его картины мира в доминантных парадигмах. Термин «картина мира» введен в 1930–1940-е годы французской школой Анналов и поддержан в 1970-е годы московской школой А. Я. Гуревича. «Картина мира», по словам А. Я. Гуревича, — это «представления о социальном и природном универсуме, присущие данной цивилизации на определенном этапе ее развития. Эти представления охватывают самые различные стороны действительности и выражают ту интерпретацию ее, которая складывается в процессе многосторонней социальной практики людей — носителей данного типа культуры»¹⁶. Картина мира — явление универсальное; она включает в себя всю сумму, всю систему представлений о мире, рожденных социальным опытом и биологическим статусом человека, нации, человечества. Говоря о картине мира, необходимо говорить о картине мира отдельного человека, о картине мира профессионального, социального образования (например, дворянства и крестьянства и т. д.), о картине мира нации, наконец, о картине мира человечества в ту или иную историческую эпоху.

Картина мира воплощает и сохраняет себя в системе текстов, будь то государственное образование, политическая партия, предмет повседневного обихода, образ жизни и поведения, научное или художественное сочинение. И по этой причине картина мира — не только система представлений о мире, но и система принципов ее воспроизведения, не только значение, но и знак. «В контекст «образа мира», — справедливо пишет А. Я. Гуревич, — погружены все способы его восприятия, переживания и воспроизведения, включая язык и вообще все знаковые системы, которые используются в данном обществе»¹⁷. Картина мира, таким образом, есть предмет изучения различных наук — от психологии, этнографии и лингвистики до историографии, искусствоведения и литературоведения.

Термин «картина мира» в ее художественном, в частности, литературном воплощении во многих отношениях идентичен термину «художественный мир».

Категория «художественный мир», будучи одной из древнейших категорий науки о литературе, особое значение обрела в последнюю чет-

верть XX века; после известной статьи Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» (1968)¹⁸ появилось большое количество как теоретических, так и историко-литературных сочинений, рассматривающих художественный мир отдельных произведений, тех или иных писателей в целом, литературных явлений¹⁹. Художественный мир — это система универсальных духовных отношений, заключенных в тексте, имеющем эстетическое задание²⁰, та «внутренняя форма», которая построена «внешней формой» — речевой системой, если речь идет о литературе²¹. Естественно, художественный мир, как было провозглашено еще Аристотелем, есть «подражание» («Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов <...> — все это в целом не что иное, как подражания (*mimēseis*)»²²), есть отражение объективного мира, отражение опосредованное, если в основу художественного задания была положена нормативная функция (конструирование нормы предполагает знание той реальности, которая ту или иную норму выдвигает), или отражение непосредственное, если в основу художественного задания кладется познавательная функция (исследование реальности во всех ее формах и закономерностях)²³; В. Г. Белинский, имея в виду эти два способа отражения реальности, и делил литературу, следуя традиции, возникшей в конце XVIII века, на идеальную и реальную: «Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам, ее действительности» (40, I, 141)²⁴. Художественный мир как «подражание», как отражение предполагает, что все его явления, все категории, как и отношения между ними, функционируют в формах, имеющих место в реальности или являющихся возможными, воображаемыми, мыслимыми не столько в границах определенной исторической культуры, сколько в границах человеческой культуры вообще, т. е. воспроизведенная действительность должна быть воспринимаемой (воспринимающейся) действительностью; язык художественного мира должен быть известен воспринимающему его субъекту, реципиенту (читателю, зрителю, слушателю); в противном случае текст остается непрочитанным. Как писал В. Ф. Асмус, художественный мир «не есть порождение чистого и сплошного вымысла, не есть полная небылица, не имеющая никакого отношения к действительному миру. У автора может быть могучая фантазия, автор может быть Аристофаном, Сервантесом, Гофманом, Гоголем, Маяковским, — но как бы ни была велика сила его воображения, то, что изображено в его произведении, должно быть для читателя пусть особой, но все же реальностью»²⁵. Координаты художественного мира подобны существующим, возможным, мыслимым координатам мира реального.

Но художественный мир — это не только отражение, но и концепция объективного мира, его оценка, его версия; отражение реальности в искус-

стве невозможно без оценки реальности, без системы сложившихся о ней определенных представлений; художественный мир — это картина мира, сложившаяся в сознании художника, в сознании культуры; художественный мир — их продукт и одновременно глашатай; он — «мощное средство осмысления жизни»²⁶. В связи с этим мы можем говорить не только о художественном мире того или иного текста (произведения), но и о художественном мире того или иного автора, представляющем собой «смысловой инвариант его произведений»²⁷, но и о художественном мире того или иного типа искусства, все тексты которого, как и в случае с отдельным автором, составляют некий единый, инвариантный по своему характеру текст. Именно потому, что художественный мир представляет собой органическое единство объективного мира и мира сознания художника, он не есть копия, фотография объективного мира, он с ним связан и от него не зависим, он сотворен художником, так сказать, по своему образу и подобию. Гете, об этом много размышлявший, писал: «Совершенное произведение искусства — это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение природы. Но так как в нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все наиболее пошлое изображается в его подлинной значимости и достоинстве, то оно — над природой» (52, 146). «Мир художественного произведения, — пишет Д. С. Лихачев, — результат и верного отображения и активного преобразования действительности»²⁸.

И здесь необходимо отметить два обстоятельства. Во-первых, художественный мир произведения отражает не объективный мир в целом, а лишь некую его локальную, «избранную» часть, это — «сокращенный» мир; но будучи «сокращенным», художественный мир представляет собой модель мира в целом, часть изоморфна целому. «Каждый отдельный текст одновременно моделирует и некоторый частный и универсальный объект»²⁹, воспроизводя «действительность в некоем «сокращенном», условном варианте»³⁰, художник тем самым, по мысли Ю. М. Лотмана, воспроизводит ее «по мифологическому принципу»³¹. отсюда следует и второе обстоятельство, опять же отмеченное Аристотелем («поэзия больше говорит об общем, история — о единичном»³²), а в наше время продекларированное Ю. М. Лотманом: «Искусство не просто отображает мир с мертвенной автоматичностью зеркала — превращая образы мира в знаки, оно насыщает мир значениями»; «Цель искусства — не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения. Никто из нас, глядя на камень или сосну в естественном пейзаже, не спросит: «Что она значит, что ею или им хотели выразить?» (если только не становиться на точку зрения, согласно которой естественный пейзаж есть результат сознательного творческого акта). Но стоит воспроизвести тот же пейзаж в рисунке, как вопрос этот делается не только возможным, но и вполне естественным»³³. В этом смысле художественный мир есть не только мир закономерностей, обобщений, но и мир — даже в условиях культур, ориентированных на предельную верность реальности — определенной сим-

волики, безусловной значимости, функциональности каждого его компонента; каждое явление художественного мира существует в нем не потому что существует, а потому что нечто провозглашает, выражает, потому что содержит в себе идею³⁴. «Эстетически функционирующий текст выступает как текст повышенной, а не пониженной по отношению к нехудожественным текстам, семантической нагрузки». «Художественное функционирование порождает не текст, «очищенный от значений, а, напротив, текст, максимально перегруженный значениями»³⁵. Более того, не только художественный мир в целом, но и каждый его компонент, но и система отношений между компонентами многозначны; «многозначность сама входит в число обязательно воспринимаемых свойств произведения»³⁶. П. А. Флоренский писал о слове, но это относимо и ко всем единицам художественного мира: «слово и неподвижно, устойчиво и, наоборот, неопределенно, безгранично, зыблемо, хотя, и зыблясь, оно не оттягивает места своего ядра»³⁷.

Отсюда неизбежно следует, что художественный мир, будучи своеобразной «второй реальностью», по структуре своей отличной от реальности объективной, представляет собой определенную систему; все его компоненты взаимосвязаны, взаимодействуют, выполняют строго определенные функции. Вне системности нет художественного текста, нет художественного мира. Говоря о специфике художественного мира, подвергая критике практику рассматривать художественный мир с точки зрения «верности» или «неверности» реальности, Д. С. Лихачев писал: «Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система»³⁸; «Отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве»³⁹. То обстоятельство, что художественный мир характеризуется системностью, свидетельствует о нем как о единстве, как о художественном целом, как о мире; если, по утверждению Гегеля, «произведение искусства должно быть развито и завершено в качестве органической целостности» (46, III, 362), то совершается это именно благодаря системности художественного мира.

Единство, системность, «целостность» художественного мира определены авторской точкой зрения; именно она его различные компоненты, в том числе и компоненты разных уровней, приводит к некоему общему знаменателю; в этом смысле художественный мир есть воплощение авторской идеологии. В этом и заключен смысл известного рассуждения Л. Толстого в связи с идеей «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал, сначала. <...> Во всем, почти во всем, что я написал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда

берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения». Исходя из этих соображений, Л. Толстой и формулирует задачи критики, задачи науки о литературе: «для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»⁴⁰.

Художественный мир, будучи «бесконечным лабиринтом сцеплений», существующим как система, как «целостность», не есть нечто неподвижное, статичное; это динамическая система, система, в которой совершается непрерывное изменение, непрерывный процесс, целью своей и имеющий построение «целостности»; художественный мир как система, в сущности, состоит из огромного количества микросистем, друг с другом связанных и друг от друга независимых; смена этих микросистем, их отношение, их взаимодействие и создает процессуальность художественного мира; в некотором смысле художественный мир есть система растущего организма.

И, наконец, последнее: художественный мир, как и мир объективный, неисчерпаем; реципиент, воспринимая созданный художником мир, одновременно и творит этот мир; художественный мир как система духовных отношений создается не только автором, но и читателем, зрителем, слушателем. «Творчество — процесс; восприятие творчества — также процесс, и это особенно ярко проявляется при чтении литературных произведений. Автор создает произведение, внушая читателю представление о том, что читатель вместе с ним вновь проходит весь путь его творчества. Читая произведение, читатель как бы участвует при создании произведения...»⁴¹ Реципиент входит не в созданный художником мир, а в тот мир, который в данный момент благодаря его определенным историческим, сословным, культурным, психологическим, возрастным и пр. характеристикам ему открыт. В «Фаусте» Гете есть чрезвычайно важный диалог между Фаустом и вызванным им Духом.

Faust.	Der du die weite Welt umschweifst, Geschäftiger Geist, wie nahühl ich mich dir!
Geist.	Du gleichst dem Geist, den du begreifst, Nicht mir! (9, 81)

[Фауст.	О деятельный гений бытия, Прообраз мой!
Дух.	О нет, с тобою схож Лишь дух, который сам ты познаешь, — Не я! (51, II, 25)]

Фауст, уверенный как истинный рационалист в беспредельных возможностях разума, позволяющего человеку сравняться с Господом, полагает, что им постигнуто *все* природы, *все* мироздания; Дух отвергает Фаустовы претензии, заявляя не об абсолютности, а об относительности его знаний; мир Фауста — мир не *всего*, но *части*. Реципиент подобен Фаусту, стремящемуся к исчерпанности, к конечности познания художественного мира, но постигающему его в определенных границах; художественный мир мог бы ответить реципиенту словами гетевского Духа. Познание художественного мира одновременно абсолютно и относительно, оно абсолютно для каждой отдельной личности в определенный временной момент, в некотором смысле оно абсолютно и для каждой культурно-исторической эпохи, дающей возможности того или иного прочтения текста, но оно относительно с точки зрения художественного мира с его неисчерпаемостью, бесконечностью «сцеплений». Каждая новая эпоха поэтому может бросать на тот или иной художественный мир как бы обратный свет, или расширяя его диапазон, или, наоборот, сужая, сокращая; в истории искусства есть своего рода пульсация художественных миров; сказанное об эпохах относимо и к эпохам человеческой жизни. Вместе с тем художественный мир, как он воспринимается реципиентом, не есть нечто субъективистское, как может показаться на первый взгляд. Во-первых, при всей своей неисчерпаемости он существует в определенных, заданных автором границах. А во-вторых, как пишет Л. Я. Гинзбург, «предел субъективности» кладет «историческая поправка» и «всеобщность восприятия». «Предметом истории литературы является не сумма бесчисленных единичных восприятий со всеми их колебаниями и случайностями (это предмет психологии восприятия), но те общие эстетические реакции, те типы восприятия, которые могут быть отвлечены от их индивидуальных носителей. Общее восприятие определяется временем, средой, социальной группой, следовательно, это историческое восприятие, и мы имеем дело с некоторым *историческим читателем* и с обязательными для него реакциями»⁴².

Художественный мир немецкого романтизма в книге исследуется не синхронически, а диахронически, исследуется, как движущаяся, развивающаяся система. Это принципиально важно: только диахронический анализ позволяет рассмотреть явление (в данном случае романтическое искусство) в его развитии, в его исторической жизни — от возникновения до схождения с культурной арены. В связи с этим очевидна и более общая цель предпринятой работы: исследуя романтический художественный мир в его всевозможных вариациях и в его развитии, продемонстрировать его границы, т. е. те конкретные структуры, за пределами которых находится уже культура иного — неромантического — типа. Анализ романтического художественного мира позволит определить конкретное место романтизма в художественном, в культурно-историческом процессе.

Художественный мир, представляющий собой систему духовных отношений, заключенных в тексте, — категория в высшей степени многогранная; многогранностью отмечены не только идеологическая система произведения, и и принципы ее построения. В этом смысле художественный мир является предметом изучения как «традиционной» истории литературы, так и «теоретической истории». Из многочисленных категорий художественного мира в основу предпринятого «теоретико-исторического» анализа положены, как уже было сказано, доминантные категории. Доминантные категории — это те универсалии, трансцензусы, которые образуют *сетку сознания*, т. е. ту модель мира, на которую «насажена» картина мира в ее целостности, или, точнее, которая определяет картину мира как целостность. Картина мира как отдельного индивида, так и национального, социального или профессионального образования определена прежде всего пространственно-временными парадигмами. Каждому тексту, являющемуся объективацией картины мира его творца, свойственен пространственно-временной язык, свидетельствующий о себе на всех текстовых уровнях. Это во-первых. Во-вторых, в картине мира, особенно в художественной, литературной, чрезвычайно существен человек; человек — «непременный компонент любой модели мира»⁴³. В-третьих: картина мира — это знаковая система; принципы ее построения демонстрируют принципы мышления художника, принципы мышления культурно-исторической эпохи. И особенно важна в художественном тексте структура субъектно-объектных отношений, т. е. система точек зрения, имеющая иерархический характер; система точек зрения определяет единство, целостность текста⁴⁴.

И два предуведомления.

Первое. Романтизм, выдвинутый логикой развития европейско-американской культуры, представляет собой целостное, универсальное, для всей европейско-американской культуры конца XVIII — первой половины XIX века характерное явление. Но вместе с тем при всем единстве, целостности романтизма в нем очевидны черты национального сознания, национальной истории, национальной культурной традиции. Романтизм как целостная картина мира, как инвариант складывается из национальных вариантов. Именно поэтому в исследовании, посвященном немецкому романтизму, эпизодически присутствует материал других культур — как свидетельство жизни немецкого романтизма в родственном культурном мире.

Второе.

В основу монографии положен анализ произведений, представляющих собой то или иное художественное явление, ту или иную художественную структуру в «чистом», *классическом* для этого явления, для этой структуры виде. Так, анализ гейдельбергской структуры пространства ведется на примере романа Арнима «Графиня Долорес», но не анализируются такие значительные произведения, как роман Брентано «Годви», со-

зданный до «Графини Долорес», и роман Эйхендорфа «Предчувствие и реальность», написанный под влиянием «Графини Долорес». Дело в том, что именно в романе Арнима наиболее последовательно демонстрируется один из вариантов гейдельбергской концепции пространства, а значит, и гейдельбергской системы воззрений, в то время как роман Brentano «отягощен» иенской идеологией. В реальной истории литературы большое значение имеют произведения, в которых определенная доктрина существует в «нечистом» виде, они показывают движение культуры, механизм смены одного ее типа другим, являются разрушителями традиции, господствующего канона. Но подобного рода произведения в монографии, как правило, не рассматриваются, поскольку в ее задачу входил анализ «чистых» структур, т. е. тех структур, которые позволяют демонстрировать как сходство, так и несходство разных этапов романтической культуры. На фоне канонических, «чистых» текстов становится очевидной и структура текстов неканонических, становится очевидным их место в культуре. Например, один из самых выдающихся художников немецкого романтизма Клеменс Brentano является и одним из самых сложных, противоречивых художников, в творчестве которого сосуществуют взаимоисключающие тенденции романтической культуры⁴⁵. Поэтому полноценный анализ творчества Brentano возможен на фоне осуществленного в монографии анализа канонических, «чистых» структур.

Данное исследование — не история немецкого литературного романтизма, а история немецкой литературной романтической парадигмы.

Художественный мир, как и мир объективный, не существует вне пространства и времени; пространство и время есть формы их существования, их непрменные атрибуты¹. Как известно, через всю историю европейской науки прошли две различные концепции пространства и две различные концепции времени. С точки зрения, восходящей к Демокриту и Платону и сконцентрированное выражение получившей у Ньютона, пространство есть пустота, вмещающая материю, а время есть нечто, что «протекает равномерно», «без всякого отношения к чему-либо внешнему»², т. е. нечто, не зависящее ни от пространства, ни от материи. Другая концепция, восходящая к Аристотелю и получившая всестороннее обоснование благодаря теории относительности Эйнштейна, утверждала «зависимость существования и свойств пространства и времени от существования и свойств движущейся материи»³, т. е. их (материи, пространства и времени) нерасторжимое единство. Не только в науке, но и в европейском сознании вплоть до XX века ньютоновская позиция была господствующей, что применительно к художественному миру проявилось в понимании пространства только как места действия, а времени как длительности действия. В 1960-е годы в литературоведении возникает тот подход к пространственно-временным структурам, которым характеризуется научное мышление XX столетия; пространство и время определяются, исходя из конфликтов, ситуаций, персонажей, исходя из отношений между всеми компонентами, всеми категориями художественного мира, с другой стороны, каждый компонент художественного мира обретает пространственно-временной статус или, как говорил М. М. Бахтин, «всегда существенно хронотопичен»⁴. «Структурное время произведения не есть <...> время его механической развертки, простой смены одних «кадров» другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Его следовало бы сравнить не со временем разматывания клубка или механического движения по прямой линии, а со временем роста и становления организма, развития когерентного целого»⁵, «говоря о времени художественного произведения, мы имеем в виду <...> собственное, имманентное время произведения как эстетического феномена, не идентичное ни изображенному (смоделированному) в нем времени, ни времени восприятия»⁶.

Пространство и время неразделимы. В. И. Вернадский писал: «Бесспорно, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразде-

лимы. Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени»⁷. Исходя из этого, В. И. Вернадский пользуется единой категорией «пространство-время», а А. А. Ухтомский вводит термин «хронотоп», о котором говорит: «И вот, кстати сказать, в чем я вижу чрезвычайное приобретение для человеческой мысли в таком точном и в то же время ярко конкретном понятии, как «хронотоп», пришедшем на смену старым отвлеченностям «времени» и «пространства». С точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлеченные *точки*, но живые и неизгладимые из бытия *события*; те зависимости (функции), в которых мы выражаем законы бытия, уже не отвлеченные кривые линии в пространстве, а «мировые линии», которыми связываются давно прошедшие события с событиями данного мгновения, а через них — с событиями исчезающего вдали будущего»⁸. М. М. Бахтин термин А. А. Ухтомского относит к художественному миру: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом* (что значит в дословном переводе — «времяпространство»); «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом»⁹. Неразделимость, «слиянность» пространства и времени свойственны как для объективного, так и для художественного мира. В этом смысле структура реальности и «второй реальности» аналогичны, и система понятий, характеризующих физическую картину мира, может быть распространена и на систему понятий, характеризующих художественную картину мира. Отметим здесь одно чрезвычайно важное обстоятельство. «Пространство и время не могут существовать независимо как от материи, так и друг от друга. В современной физике это выражается в понятии пространственно-временного континуума, этот континуум есть не что иное, как концептуальная модель для множества всевозможных движений. Поэтому единство пространства и времени следует фактически из того, что они суть различные (и в известном смысле даже противоположные) аспекты движения. Лишь в ходе диалектического анализа движения понятия пространства и времени выделяются как самостоятельные»¹⁰. Отмеченная применительно к материи диалектика пространственно-временных структур (их единство и самостоятельность), как и связанная с этим правомочность рассмотрения каждой из этих категорий в отдельности, имеет прямое отношение и к художественному пространственно-временному континууму.

Но вместе с тем пространственно-временная структура художественного мира отличается от пространственно-временной структуры мира объективного¹¹. Суть в том, что в основе художественного пространства и времени находятся пространство и время представления, воображения, сознания. В человеческом сознании в зависимости от социальных, исторических, культурных, физиологических, образовательных, климатических и т. п. обстоятельств складывается определенная пространственно-временная структура, картина мира в определенных пространственно-временных парамет-

рах. Нетрудно увидеть, что если реальное, объективное время одновекторно, линейно, необратимо, то субъективное время, время сознания многовекторно, обратимо; человеческое сознание своей игрой с временем как бы восполняет зависимость человеческой жизни от объективного времени; субъективное пространство имеет более классическую, более зависимую от внешнего опыта, но не менее изощренную, не менее «идеологизированную» структуру¹². Субъективное время-пространство, отражающее реальное время-пространство, имеет собственную структуру, является относительно самостоятельной категорией¹³. Систему пространственно-временных представлений вырабатывает каждое индивидуальное сознание, но каждое индивидуальное сознание является историческим сознанием, поэтому в каждом индивидуальном сознании присутствует прежде всего пространственно-временная концепция эпохи, культуры; в этом смысле система пространственно-временных представлений и демонстрирует человека как феномена определенной культуры, определенной исторической эпохи; через систему пространственно-временных представлений и определяемо сознание человека, сознание эпохи. Именно поэтому категории пространства и времени воплощают «мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам», ни один «показатель культуры» не характеризует в такой степени ее «сущность», как пространство и время¹⁴. «Представления о пространстве и времени, — пишет современный философ, — так существенны для интегральной картины мира, что их нередко считают «фабрикой Вселенной»¹⁵. В пространственно-временных структурах, выработанных как индивидуальным, так и общекультурным, историческим сознанием, преломляется вся система духовных представлений человека и общества, вся сумма их духовного опыта. Изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении личности, эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре¹⁶.

Говоря о пространстве и времени, необходимо иметь в виду еще одно обстоятельство. Человеческое сознание в течение тысячелетий оставалось сознанием мифологическим; при всех демифологических импульсах, начавшихся в культуре Ренессанса, демифология возобладала только в 1840–1890-е годы, в позитивистские времена, да и то не абсолютно. Согласно христианству, мир создан Богом, а пространство и время есть атрибут созданного Богом мира. И это означает, что в человеческом сознании помимо пространственно-исторической сферы есть сфера внепространственная, вневременная, онтологическая, сфера вечности. Мифологическое сознание определяло человеческое представление о бытии, об истории. Не только бытие определяло сознание, но и сознание определяло бытие, во всяком случае, образ бытия. В этом смысле картина мира представляет собой активное взаимодействие этих различных, но органично связанных сфер — в разные эпохи осуществляющееся по-разному.

Концепция пространства и времени, сформировавшаяся в сознании художника, т. е. пространство и время сознания, и кладется в основу пространства и времени художественного мира, «объективируется» в его пространственно-временной структуре. Если в физико-математических и философских науках пространство и время является предметом глубокого изучения еще в античном мире, то в искусствознании и литературоведении это происходит только в 1940–1950-е годы и первоначально представляет собой не столько изучение пространства и времени художественного мира, сколько взглядов того или иного художника на пространство и время¹⁷. Принципиальное значение для современного литературоведения имела книга Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (1967); две ее главы «Поэтика художественного времени» и «Поэтика художественного пространства» и положили начало анализу пространственно-временных структур художественного мира¹⁸. Во второй половине 1960-х годов пространство-время становится предметом глубокого изучения тартуско-московской литературоведческой школы; из ее работ первостепенно важны были работы С. Ю. Неклюдова¹⁹, Ю. М. Лотмана²⁰, Б. А. Успенского²¹. В 1974–1975 гг. публикуется созданное еще в 1930-е годы новаторское исследование М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе»²²; тезис «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»²³ доказывается на огромном историко-литературном материале, от греческого романа до романа XIX века; в этом отношении «очерки по исторической поэтике» М. М. Бахтина до сегодняшнего дня являются беспрецедентным научным явлением. Большое значение имел и проведенный в 1970 г. в рамках программы комплексного изучения художественного творчества симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве» и изданный на его основе сборник «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве»²⁴. Отмеченные исследования не только утвердили пространство и время как основополагающие литературоведческие категории, но и явились импульсом для дальнейших исследований проблемы.

Итак, субъективное пространство-время художника, воплотившееся в созданном им художественном мире, становится формой существования этого художественного мира, определяет его структуру (и всех его категорий: от конфликтов до точек зрения); определяет оно структуру и строящей этот художественный мир речевой системы, если говорить о литературе. «Художественное время, — по словам Д. С. Лихачева, — явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем»²⁵; то же можно сказать и о художественном пространстве. Если, например, в основе пространственного видения позднеромантического автора находится двоемирие (пространство разграничено на два семантически разнородных, семантически антитетичных подпространства, одно из которых а priori признано истинным, а

другое — ложным), то в художественном мире это определяет центральный конфликт (между двумя этими мирами), который проявляется в серии вариативных конфликтов, структуру персонажей (или единого, цельного в своей принадлежности тому или иному миру, или вмещающему в себя эти два мира, что часто приводит не только к противоречию, но и к противоречию объективированному, заключенному в двойничестве), и систему персонажей, и систему точек зрения и т. д.; с другой стороны, это определяет и структуру речевой системы, в частности, лексическую антонимию, которая и строит прежде всего двоемирие художественного мира²⁶.

Пространство и время включает в себя весь комплекс проблем, связанных с «жизнью» художественного текста, от лингвистических до философско-культурологических. Более того, именно пространство и время включает идеологию определенного художественного текста и общественно-исторический и культурный контекст; пространство и время текста прежде всего и связывает данный текст с «внетекстовым» миром. Именно благодаря этому обстоятельству система пространственно-временных представлений, выраженных в художественном тексте, и позволяет определить место данного текста в культуре; с другой же стороны, анализ пространственно-временных структур художественного мира может быть положен и в основу анализа литературного, художественного, культурного процесса; движение пространственно-временных структур *прежде всего* и демонстрирует движение искусства, движение культуры. «Пространственный мир» художественного произведения, — пишет З. Г. Минц о пространстве, но ее слова относимы и ко времени, — характеризует в достаточной мере абстрактные свойства этого произведения. В силу этого изучение «языка пространственных отношений» помогает обнаружить черты эстетического сходства/различия у весьма, казалось бы, далеких и трудносопоставимых текстов (например, выявлять черты единства у поэтов, прозаиков и драматургов или у литературных произведений — с живописью, архитектурой и культурой и т. д.). Поэтому «язык пространственных отношений» весьма удобен для построения различного рода художественных типологий, равно как и для выявления генетических связей. Вместе с тем, реализация различных элементов и отношений этого языка в конкретных художественных текстах — одно из важных средств создания индивидуально-неповторимого облика произведений. Это, в частности, позволяет использовать изучение «пространственной картины мира» различных произведений искусства для прояснения эволюции того или иного автора»²⁷. Пространство и время — не только литературоведческие, но и физико-математические, биологические, философские, психологические, социально-исторические, в целом, культурологические категории; через пространство-время осуществляется связь различных наук в единую науку о человеческой культуре. Поэтому пространственно-временная структура, сложившаяся в определенном историко-культурном

сознании, может быть положена в основу определения не только типа искусства, но и — шире — в основу определения типа культуры, в которой это сознание получило свою объективацию.

I. Ранний романтизм

1.

Романтизм²⁸ как определенный, имеющий исторические границы тип культуры формируется в 90-е годы XVIII столетия. Грандиозный общественно-социальный слом, в то время происшедший (Великая французская революция), означал, естественно, и грандиозный слом европейского сознания. Романтизм — порождение революции; «именно в этом его первоначальная природа, его существо»²⁹. Мысль о революции как социально-исторической основе романтизма сформировалась в недрах самого романтизма; Фр. Шлегель, говоря о важнейших тенденциях, определивших характер романтической культуры, прежде всего назвал французскую революцию³⁰. «Идея политической свободы, — писал Й. Геррес, — явилась в наши дни среди людей, и луч ее зажег души всех» (97, 58).

Романтизм как целостная эстетико-художественная концепция, как культура сформировался в Германии. Раннеромантическую культуру чрезвычайно мощно продемонстрировала так называемая Иенская школа; Иена стала ее знаком, ее условным обозначением, как знаком классической традиции, возникшей в послештюрмерские времена, стал Веймар. Собственно иенские годы были крайне кратковременны; в Иене, одном из крупнейших университетских и культурных центров, в 1798 г. поселились А. В. Шлегель (1767–1845) и философ Ф. В. Шеллинг (1775–1854), получившие университетские кафедры; через год там обосновались Л. Тик (1773–1853) и Фр. Шлегель (1772–1829); Новалис (1772–1801) бывал в Иене время от времени; к иенскому кругу тяготел в те годы теолог и философ Ф. Шлейермахер (1768–1834); восторженно исповедовали звучавшие в Иене идеи физики И. В. Риттер (1776–1810) и А. Л. Хюльзен (1765–1810), геолог Г. Стеффенс (1773–1845). Выдающуюся роль в жизни иенского круга играли женщины: Каролина (1763–1809) Ю, тогда жена А. В. Шлегеля, а с 1803 г. — жена Шеллинга, и Доротея (1763–1839), жена Ф. Шлегеля. Иенский круг был объединен не только биографически и духовно, но и организационно: с 1798 по 1800 г. братья Шлегели издавали журнал «Атеней», ставший рупором раннеромантического движения (Heinrich G. Vorwort // *Athenäum. Leipzig*, 1798. S. 5–67), «самым значительным литературным манифестом раннеромантического движения в Германии» (Behler E. *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und*

Bilddokumenten. Hamburg, 1966. S. 69). Ранний романтизм немыслим без В. Г. Ваккенродера, умершего в феврале 1798 г., на двадцать пятом году жизни, до того, как ранние романтики определились в Иене. В 1801 г. иенское сообщество начинает распадаться: умирает Новалис, А. В. Шлегель переселяется в Берлин; через год Иену покидает Фр. Шлегель. Как прежде они тянулись к объединению, так теперь тянутся друг от друга, центрированность сменяется центробежностью, что и свидетельствует о кризисе раннеромантической культуры, тем не менее заявляющей о себе и в поздние годы, но уже не как движение, а как индивидуальное явление. Краткий очерк истории раннего немецкого романтизма см. в кн.: Hecht W. Deutsche Frühromantiker. Leipzig, 1981.

Европейское сознание со времен раннего христианства, со времен Аврелия Августина (354–430) и Псевдо-Дионисия Ареопагита (V — начало VI в.), «зачинателей средневекового мировоззрения», осмысляло все сущее как жесткую иерархическую структуру. Иерархизм как центральный принцип определял лицо мироздания, космоса. «Ибо в ряду того, — писал Августин в трактате «О Граде Божием», — что каким-то образом существует, но не есть Бог, его сотворивший, живое помещается выше неживого, способное рождать и испытывать желания — выше того, что не способно к этому. А среди живых существ чувствующие стоят выше нечувствующих, как, например, животные стоят выше растений. Среди же чувствующих разумные стоят выше неразумных, как люди — выше животных. А среди разумных бессмертные стоят выше смертных, как ангелы — выше людей. Все это помещается одно выше другого в силу порядка природы»³¹. Иерархическая структура определяет «порядок природы», порядок социума, порядок сознания, определяет внешнюю и внутреннюю гармонию. Мир как иерархическая гармония — таково христианско-средневековое видение, не отмененное и в Новое время. Стройная гелиоцентрическая система, приняв иерархический характер, была опрокинута в абсолютистский социум (король-солнце мыслился ядром, вокруг которого вращались в строго определенном порядке сословия, что и образовывало гармоническую систему). Иерархический принцип был распространен в эпоху абсолютизма на все сферы идеологической жизни; в частности, внедренный в искусство, он стал основой жанровой теории классицизма, теории стилей, теории вкуса и т. д. В феодально-иерархическом мире человек было обречен на строго определенную роль, на строго определенную функцию, на строго определенную социальную, этико-эстетическую оценку; и в этом смысле человек изначально был несвободен, был колесиком и винтиком государственной идеологической системы, колесиком и винтиком иерархической мировой системы.

Нет надобности говорить, сколь поразительных успехов достигла в осмыслении природы, вселенной наука нового времени; но существенно, что все научные доктрины XVI—XVIII веков утверждают картину мира, гармоническую по своему характеру; рационализм гармонию вселенной дела-

ет едва ли не безусловной. Наука, и прежде всего Н. Коперник, издавший в 1534 году свою знаменитую книгу «О вращении небесных сфер», если не разрушает окончательно, то значительно подрывает иерархическую космологию средневековья. И. Кеплер, развивая идеи Коперника, в 1619 году создает трактат с показательным названием — «Гармония мира». «Основная идея трактата Кеплера состоит в том, что гармония представляет собой универсальный мировой закон. Она придает целостность и закономерность устройству вселенной. Этому закону подчиняется все — и музыка, и свет звезд, и человеческое познание, и движение планет»³². По Кеплеру, «гармония — это первообраз, архетип вселенной»³³. Ньютон, в «Математических началах натуральной философии» (1687) создавший физическую картину мира, бывшую незыблемой на протяжении более двух столетий, мыслит мир как упорядоченную, гармонически стройную систему. «Красота универсума», достигаемая за счет согласованности действия монад, за счет предустановленной гармонии, составляет суть концепции Г. В. Лейбница; универсум, по Лейбницу, соединяет в себе «величайшее разнообразие вместе с величайшим порядком»; «мировой порядок в целом совершеннейший, насколько это возможно»; «в вещах все раз и навсегда приведено в такой порядок и соответствие, какие только возможны, так как высочайшая мудрость и благодать могут действовать только в совершенной гармонии»³⁴. Систематика, пышно расцветшая в XVIII веке на почве рационалистической метафизики и вершины своей достигшая в творчестве К. Линнея, мыслит мир как стабильный, незыблемо законченный (в 1735 г., в первом издании своей знаменитой *Systema naturae* Линней писал: «Мы насчитываем столько видов, сколько различных форм было вначале создано»³⁵), что и определяет в полном соответствии с тогдашними представлениями его красоту и гармонию. Гармония составляет предмет постоянных забот ученых и философов, в некотором смысле является отправной точкой и целью творческой деятельности. Но в отличие от социума, непременно иерархичного, в основу природной гармонии кладется в новое время прежде всего соразмерность, соответствия, пропорции, хотя нельзя не отметить, что она, эта природная гармония, нередко, как, например, у Лейбница, тронута некоей неактуализированной иерархией. Как религиозная и социолого-политическая, так и естественнонаучная и философская мысль прокламировала картину мира, конститутивным принципом которой объявлялась гармония³⁶.

Естественно, апология гармонии как «первообраза» вселенной не могла не получить воплощения в искусстве. Буало в своем «Поэтическом искусстве», рожденном предшествующей практикой и определившем последующую практику классицизма, писал: «Бегите подлых слов и грубого уродства. Пусть низкий слог хранит и строй и благородство»³⁷. Вот эти «строй и благородство», необходимые как способ гармонизации бытия, чрезвычайно существенны для европейского искусства. В частности, они определяют и классический стиль Гете, который, согласно А. В. Михай-

лову, есть «процесс возведения реальной действительности, ее кризисов к гармонии мира»³⁸.

Реальная дисгармоническая история, проходящая через судьбы европейцев, в сознании европейцев разыгрывается в гармоническом в своей основе мире; дисгармония бытия как бы поглощается гармонией идеологии, преобразовывается в гармонию сознания. Европейский человек знает зло, но европейский человек знает, что мир создан Богом и созданный Богом мир священен и гармоничен. Поэтому и столь существенна для Европы идея теодицеи (богооправдания), разработанная Аврелием Августином, в ранг целостной философской доктрины возведенная Лейбницем, положенная в основу гетевского «Фауста», а до Гете многих великих художественных созданий. Теодицея, в сущности, есть не что иное, как априорная гармонизация существующего бытия как единственно возможного и священного, целью своей имеющего воссоединение человека с Богом. Европейская культура не противопоставляла себя бытию, его исследуя, им оперируя, но вместе с тем и противопоставляла себя бытию, демонстрируя должное решение мировых проблем, полагая в качестве едва ли не достигнутого идеала иллюзию гармонии, актуализируя сознание, дух как единственный путь преодоления зла. Все это и определяло европейскую культуру как культуру оптимизма. А. Швейцер писал: «История западной философии — это история борьбы за оптимистическое мировоззрение». «Путем идеализации пространства и времени Кант стремился окончательно утвердить оптимистическое мировоззрение рационализма со всеми его идеалами и требованиями. Только так можно объяснить тот факт, что самые глубокие гносеологические исследования перемежаются у него с наивнейшими мировоззренческими выводами. Великие послекантовские системы, сколь бы сильно они ни отличались одна от другой содержанием и методом спекуляции, сходны, однако, в том, что все они в своих воздушных замках провозглашают оптимистическое мировоззрение владыкой мира»³⁹.

Ранний романтизм мыслит мир, универсум как хаос и тем противопоставляет себя предшествующей культуре, мыслящей мир как гармонию⁴⁰. Оппозиция «хаос — гармония» в сознании ранних романтиков преломляет оппозицию «романтизм — доромантическая культура». Категория «хаос» — одна из самых употребительных категорий. «Будущий мир, — утверждает Новалис, — есть разумный хаос: хаос сам в себя проникающий, находящийся и в себе и вне себя» (74, 134); Шеллинг говорит о необходимости «воззрения на универсум как на хаос» (91, 89). Дихотомия «гармония — хаос» коренится не только в общеевропейской системе мышления, но и в эстетических воззрениях 90-х годов, заявивших о себе в канун активного появления ранних романтиков на культурной арене, прежде всего в знаменитой статье Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1794–1796). Определения Шиллера неоднозначны, но отметим следующее: «Наивная» поэзия — это поэзия «совершенного подражания действительному миру»

(92, VI, 409); «Наивный поэт следует лишь простой природе и чувству, ограничиваясь подражанием действительности, поэтому он может относиться к своему предмету лишь на какой-нибудь один лад и, с этой точки зрения, не имеет выбора в трактовке» (92, VI, 412). «Наивная» же поэзия Шиллера соответствует в основе своей тогдашним представлениям о поэзии Гете; согласно Гете, поэт «подчинен закону внутренней духовной красоты, возникающей из пропорций, которым человек, призванный изображать и создавать прекрасное, умеет подчинить все, даже крайности» (52, 131); изображенный предмет должен быть «подчинен чувственным законам искусства, а именно: порядку, ясности, симметрии, контрасту и т. п.» (52, 130). «Сентиментального» же поэта «образует возвышение действительности до идеала или, что ведет к тому же, изображение идеала» (92, VI, 409); «Он размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы, и волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении» (92, VI, 413). Дихотомия наивное — сентиментальное, оказавшая значительное воздействие на научную и художественную мысль Европы XIX века, отягощенное сентиментальной метаопозицией национальное — чувственное (естественное), трансформируется у романтиков в пространственно-ценностную дихотомию конечное — бесконечное. Конечное — замкнутое, имеющее границы, воплотившееся в конкретной телесной форме, тем самым утратившее движение, творчество, сфера конечного — сфера материи. Бесконечное — это Все, взятое в нерасчлененности, в целокупности, не имеющее границы, предела, воплощения, некий универсальный синтез; в бесконечном все поставлено под знак неустойчивости, текучести, изменчивости, непрерывных метаморфоз; движение, метаморфоза, творчество — единственный закон бесконечного⁴¹. Если бесконечное представляет универсальную свободу, то конечное — консерватизм несвободы, консерватизм определенности. Будучи целокупностью, бесконечное в каждом своем компоненте, в каждой точке проявляет себя именно как бесконечное, в каждой точке заключено *все*. У В. А. Жуковского в стихотворении «Невыразимое» (1819), являющемся эстетическим компендиумом романтизма, есть формула: «Все необъятное в единый вздох теснится» (66, I, 287–288); в романтической системе воззрений все бесконечно малое — точка, «вздох», миг — сакрализуется, заключая в себя «необъятное», беспредельное, все. Хрестоматийное стихотворение Пушкина 1825 года «К***» («Я помню чудное мгновенье») в основе своей имеет оппозицию мгновенье — годы, дни, где «годы», «дни» — знаки времени, являющегося атрибутами конечного бытия, а «мгновенье» — знак совершившегося чуда, откровения, знак вечности (83, 59). Бесконечное — это отсутствие границы не только (и даже не столько) по пространственной горизонтали, но и по вертикали. Сфера бесконечного — это сфера непредставимого, невыразимого, сфера не столько мыслимого, сколько чувствуемого, существующего благодаря духу и в духе. Для раннего романтизма

бесконечное и есть хаос. Это противопоставление космоса и хаоса и необходимо романтикам как противопоставление пространственно-зримого и пространственно-незримого, как объективного и субъективного, как материи и духа, как гармонии, основанной на соразмерности, и гармонии, основанной на неких иных, негеометрических, даже нефизических началах, как сотворенного и творимого, творящегося. Хаос, бесконечное — это, наконец, красота, добро, идеал, в то время как конечное — с точки зрения ценностной, категория, прямо противоположная бесконечному, — воплощает систему негативных начал.

Не только хаос есть инаименование бесконечного, но и ночь, и ночь гораздо более употребительна, чем хаос. Как хорошо известно, одна из древнейших мифологических оппозиций есть оппозиция Свет — Мрак (Тьма). Особый смысл она обрела в христианской Европе, которая идентифицировала Свет и Бога. Свет — это Бог, не только Создатель, не только Спаситель, но и абсолютное воплощение абсолютных позитивных ценностей. Мрак (Тьма) — это Сатана (Князь Мрака) — абсолютное воплощение негативных, антибожественных ценностей, дух отрицания. Как сказано Пушкиным в «Демоне» (1823):

Неистошимой клеветою,
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел (83, 49).

Оппозиция Свет — Мрак в ее традиционном понимании сохраняла значение и в XVII—XVIII веках. Классицизм — это дневная культура, культура света; мир должен предстать перед человеком во всем своем материальном, геометрическом совершенстве, мир должен быть обозрим, подобно тому, как из Версальского дворца обозрим парк.

Ранний романтизм в лице Новалиса мифологическую традицию коренным образом переосмыслил. Книга Новалиса «Гимны к Ночи» (1800) — и об этом свидетельствует название — это универсальная апология Ночи. «Каким жалким и незрелым представляется теперь мне свет — как отрадным, как благодатным проводы дня!» (79, 49). «Свету положены пределы; в бессрочном, в беспредельном Ночь царит» (79, 50). Свет — это мифообраз земного, мирского, видимого, мифообраз пространства и времени. Ночь — это целокупное инобытие, это растворение в инобытии; «брачная ночь» (79, 49). Ночь — не только мифообраз инобытия, но и способ его достижения. Ночь уводит человека из блестящей светлой ка-

жимости в сущность универсума. Ночь — это вселенная души, это «новорожденный, не связанный более дух» (79, 53). Апология Ночи у Новалиса — это апология духа. Инобытие, которое постигается благодаря Ночи и которое есть Ночь — это преодоленное время и преодоленное пространство, это бесконечное и вечное, это «хаос», это растворение Всего в каждом, во всем. Мир Ночи — это мир, в котором конечная определенность трансформирована в бесконечную целостность. Ночное инобытие — это объективированное сознание субъекта («я»). Взор, обращенный в ночной мир, есть взор, обращенный во внутренний мир субъекта. Ночной мир постигается субъектом, но ночной мир и творится субъектом. Он объективен и субъективен одновременно. Сказанное не исчерпывает содержания «Гимнов к Ночи», но сказанное свидетельствует о радикальном переосмыслении европейской картины мира.

Апология ночи — это всеевропейское явление. Ночь как бесконечное — это один из знаков раннеромантической картины мира. Один из ярчайших примеров в русской литературе — стихотворение Жуковского «Ночь» (1823).

Уже утомившийся день
Склонился в багряные воды,
Темнеют лазурные своды,
Прохладная стелется тень;
И ночь молчаливая мирно
Пошла по дороге эфирной,
И Геспер летит перед ней
С прекрасной звездою своею.

Сойди, о небесная, к нам
С волшебным своим покрывалом,
С целебным забвенья фиалом,
Дай мира усталым сердцам.
Своим миротворным явленьем,
Своим усыпительным пеньем
Тонимую душу тоской,
Как мать дитя, успокой (66, I, 121).

Ночь Жуковского — «небесная», божественная, «миротворица», мать всего сущего, истинного, это — Святая ночь.

Но «Ночь» — это итоговая декларация Жуковского. Философию ночи он начинает строить в 1802 г. в элегии «Сельское кладбище»:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;

Усталый селянин медлительной стопой
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина... (66, I, 43)

Целостная же, универсальная философия ночи построена Жуковским в элегии «Вечер» (1806), демонстрирующей раннеромантическую демиургию⁴². Отмечу только, что непрменный и основной атрибут ночи — это «тишина» как свидетельство Божьего вездеприсутствия, молитвенное безмолвие, исихия — «состояние, когда все силы души и тела пребывают в полном мире, спокойствии, собранности, в состоянии совершенной бдительности и в то же время свободы от всякой суеты и движения»⁴³. С категорией тишины органично связана и категория «молчания» [Жуковский: «И лишь молчание понятно говорит» (66, I, 288); Тютчев в «Silentium!»: «Мысль изреченная есть ложь» (86, 126)]. Подобно тому, как «невыразимо» Божье вездеприсутствие в природе, так «невыразимо» оно и в человеческой душе⁴⁴.

В качестве единственного мира, достойного изображения, ранний романтизм и исповедует бесконечное, «хаос», ночь. Г. Гейне писал в «Романтической школе» (1832–1833): «Классическая поэзия ставила своей задачей изображение только конечного, а образы ее могли быть тождественны идее автора. Задачей романтического искусства было изобразить или хотя бы выразить намеками бесконечное...» (47, VI, 151). Романтизм по сравнению с предшествующей культурой существенно изменил систему представлений о мире; соответственно и романтический художественный мир резко отличим от художественного мира доромантических типов искусства. Но в одном связь совершенно очевидна. Романтизм не только сохранил, но и довел до высшей стадии нормативную функцию искусства, что и явилось результатом предельной актуализации сознания, духа. Идеология свободы, явленная французской революцией, благодаря «немецким обстоятельствам» (социальная, общественная неразвитость Германии), не могла воплотиться в практической деятельности, в «материальной» истории, она могла воплотиться в традиционной для немцев сфере — сфере индивидуального Я, его духа.

Оппозиция бесконечное — конечное пронизывает все уровни романтического сознания.

Романтизм не менее, а в некоторых смыслах, может быть, и более классицизма занят проблемами видов искусства и их жанров. В противовес строящейся жанровой замкнутости, исповедуемой классицизмом и являющейся продуктом иерархической сферичной картины абсолютистского мира, в эпоху романтизма совершается активная жанровая интеграция, как и интеграция видов искусства, как результат романтического культа синтеза, единства всего сущего, в том числе и единства культуры⁴⁵. Обратим внима-

ние на два обстоятельства. Первое обстоятельство. Характеристики, даваемые различным жанрам, не содержат в себе принципиальных отличий (например, характеристики романа и сказки у Новалиса⁴⁶). Одни жанры нередко характеризуются через другие жанры: «*новелла есть роман, развившийся в лирическом направлении*» (Шеллинг, 91, 384). Поскольку предмет изображения в искусстве есть бесконечное, мировой синтез, то все жанры, в сущности равны друг другу, все жанровые категории не что иное, как синонимы. В этой связи представляет интерес своего рода диалог Новалиса и Фр. Шлегеля. В первой книге «Атеней» (1798) в собрании афоризмов Новалиса говорится: «Если дух свят, то всякая настоящая книга — Библия» («*wenn der Geist heiligt, so ist jedes echte Buch Bibel*», 24, 300). Фр. Шлегель откликается в письме: «Я согласен с тобой в том, что Библия — это центральная литературная форма и, следовательно, идеал всякой книги» (93, II, 409). Диалог этот продолжался до смерти Новалиса, идея обрела многоплановый характер; но для нас в данном случае важно, что для Новалиса и Шлегеля, как, впрочем, и для иных романтиков, все многообразие текстов возможно и необходимо свести к одному тексту, к одной «литературной форме», что и снимает любого типа жанровый вопрос. «Сущность высшего искусства и формы состоит, — писал Ф. Шлегель, — в сопряженности с целым. <...> Потому все творения суть *одно* творение, все искусства — *одно* искусство, все поэмы — *одна* поэма. Ибо все они стремятся к одному и тому же, стремятся к всеприсутствующему Единому, и притом в его безраздельном единстве. Именно поэтому всякий член высшего Создания (Gebilde) человеческого духа стремится к тому, чтобы быть целым...»⁴⁷. Другое обстоятельство связано с тем, что, по убеждениям романтиков, каждый жанр или род впитывает в себя принципы других жанров или родов: прозу пронизывает лирика, эпос — драма, роман — сказка и т. д. Шеллинг: «можно было бы также охарактеризовать роман, как соединение эпоса с драмой, т. е. в том смысле, что он объединяет в себе свойства обоих жанров» (91, 380). Новалис: «Не являются ли эпос, лирика и драма только тремя различными элементами, которые присутствуют в каждом произведении...» (74, 130). Более того, Фр. Шлегель настаивает на синтезе структур не только литературного, но и внелитературного, в частности, научного, философского ряда, синтезе, имеющем религиозное значение. «Все, что можно сделать, пока философия и поэзия были разделены, сделано и завершено. Теперь настало время соединить их» (93, I, 362). Прокламируемый романтизмом жанр Книги (Библии), являющийся *единственным* жанром, что и снимает проблему жанра, естественен и закономерен именно потому, что в нем мировой синтез воплощен в синтетической художественной структуре. На почве этих идей и возникает идея «универсальной поэзии»⁴⁸. А. В. Шлегель: «Античное искусство и поэзия направлены на строгое разграничение неоднородного, но романтическую поэзию удовлетворяют все неразложимые соединения: все противоположности — природа и иску-

во, поэзия и проза, серьезное и комическое, воспоминание и предчувствие, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть, — все это в ней теснейшим образом растворяется». «Романтическое <...> выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения, — к хаосу, который кроется в каждом организованном творении, в его недрах» (74, 256). Жанры, и прежде всего роман и сказка, особо романтиками ценимые⁴⁹, утрачивают жанровые границы, жанровый канон, впитывают в себя соседние жанры, на смену многочисленным жанрам приходит некий единый жанр, воплощающий бесконечное; жанровое Все конструирует универсум, мировое Все. Может быть, наиболее совершенно жанровый универсализм эпохи представляет сборник как единое художественное целое, как единая жанровая структура, являющаяся вариацией романной структуры. Немецкий романтизм создает несколько выдающихся подобного рода сборников: «Зимний сад» Арнима (1809), «Фантазус» Тика (1812–1816), «Серапионовы братья» Гофмана (1819–1821), «Книга песен» Гейне (1827). Непрерывная сменяемость художественных миров в пределах единого художественного мира демонстрирует «пестроту», неограниченность, текучесть, невоплотимость универсума; даже законченность сборника при обилии и многообразии его компонентов перестает быть законченностью, наоборот, свидетельствует об открытости, разомкнутости, не о точке, а о многоточии. Сборник нередко демонстрирует не только «пестроту» универсума, но и жанровую, родовую, художественную «пестроту», в пределах единой структуры художник стремится исчерпать все жанры, роды. Определенная жанровая структура, как ее мыслит классицизм, в системе воззрений романтика предстает как замкнутая, ограниченная структура, как конечное; «конечность» классицистического жанра продиктована «жанровым мышлением» — конкретным заданием жанра, его определенным конфликтом, определенной системой персонажей, в конце концов, определенной идеей. Канон структуры неотделим от канона содержания. Романтизм потому и разрушает жанровый канон, что единственным предметом изображения объявляет мировое целое, бесконечное.

Как известно, превыше всех искусств романтизм чтит музыку⁵⁰. Гофман называл музыку «самым романтическим из всех искусств, так как она имеет своим предметом только бесконечное», музыка — это «праязык природы», «песнь песней деревьев, цветов, животных, камней и вод» (55, III, 25). Для романтиков мироздание — это звучащее, музыкальное тело, и именно то, что оно музыкальное, свидетельствует о бесконечном, содержащемся в материи, в материи растворенном. Шеллинг писал: *«Неразличимость обличения бесконечного в конечное, воспринятая как чистая неразличимость, есть звон»* (Klang). Или: *в обличении бесконечного в конечное неразличимость как неразличимость может выступать как звон»* (91, 192); «Самый звон есть не что иное, как созерцание души самого тела...» (91, 194). Музыка — это *услышанная* «звучащая природа», услышанный ее

«звон». «Слышание» же, согласно Риттеру, — «это видение изнутри, внутривнутреннейшее сознание. Поэтому с помощью слуха и можно добиться в тысячу раз большего, чем с помощью любого другого органа чувства. Среди всех чувств универсума чувство слуха — высочайшее, величайшее, всеобъемлющее и даже единственное всеобщее, универсальное. Нет иного целостного и безусловного аспекта универсума, кроме акустического» (76, I, 331–332). «Музыкализация» мира и бытия» (76, I, 39), свойственная романтикам, есть одновременно «музыкализация» души, сознания; музыка, будучи «пряязыком», душой, «жизнью» природы, «изречением» бога», есть одновременно «праязык», душа, «жизнь», «изречение» человеческого духа; в музыке сливаются душа мира и душа человека, через музыку все явления мира заявляют о себе как бесконечное. Музыка в системе романтических представлений именно потому есть бесконечное и одновременно его язык, его объективация, что она наиболее «движущееся», «безэтикеточное», «нематериальное» из всех искусств, что благодаря структуре своей она демонстрирует мир, «очищенный» от материи. Ваккенродер писал: «Бегущий поток да послужит мне для сравнения. Ни одно человеческое искусство не в состоянии зримо для *глаз* живописать *словами* многоликое течение потока со всеми его тысячами отдельных волн, то гладких, то подобных горам, падающих и пенящихся; язык может лишь убого *исчислить* и *назвать* их многообразие, но не изобразить последовательные превращения воды. И точно так же обстоит дело с таинственным потоком в глубинах человеческой души: язык исчисляет, и называет, и описывает его превращения; музыка же течет, как он» (44, 174–175). По словам Шеллинга, «музыка есть то искусство, которое более всего отменяет телесное, ведь она представляет чистое движение, как таковое, в отвлечении от предмета» (91, 206). Воплощающая бесконечное наиболее совершенным образом, музыка для романтизма становится «алгебраической формулой всех прочих искусств» (Г. Клейст, 17, IV, 481), «душой всякого искусства» (Беттина фон Арним: 76, II, 67–68), «образцом и нормой для всех прочих отраслей художества»⁵¹ (Н. Я. Берковский). Будучи основой основ романтического учения о видах искусств, музыка (точнее говоря, философия музыки) вместе с тем является и основой основ романтической культуры, точкой отсчета в системе романтического миропредставления.

Музыке романтизм противопоставляет скульптуру; сфера скульптуры — сфера «телесного», материального, конечного; по этой причине скульптура в романтической иерархии — нижайшее из искусств; оппозиция «бесконечное — конечное» на уровне видов искусства есть оппозиция «музыка — скульптура». В связи с этим становится очевидной и оппозиция «романтизм — классицизм», ибо язык классицизма — язык изобразительной пластики, язык же романтизма — язык музыки. Живопись же, по романтическим представлениям, находится «посередине» (Ваккенродер, 44, 153) между музыкой и скульптурой, и эта «серединность» объяснена Новалисом:

«Скульптура и музыка противостоят друг другу как противоположные массы. Живопись образует скорее переход. Скульптура есть образная твердь. Музыка — образное текучее» (74, 130). Живопись изображает «твердь», «уже ставшие вещи» (Шеллинг, 91, 247), предметный, конечный мир и тем самым связана со скульптурой, но живопись тем не менее преодолевает «конечность» материи через «свет и краски» (А. В. Шлегель, Ваккенродер), через «светотень» и «колорит» (Шеллинг) и тем самым связана с музыкой; благодаря «свету» и «краскам» в замкнутом обнаруживается разомкнутое, в телесном духовное, в конечном бесконечное; по словам А. В. Шлегеля, «в глубине картины открываются просветы в безграничную даль» (75, 131–132). Живопись, по словам Ваккенродера, «хочет создать иллюзию жизни, пытается подражать звуку и речи живого мира, стремится к движению, напрягает все силы — но это не в ее власти, и она призывает на помощь музыку, дабы та придала ей жизнь, движение и силу». «Мы не можем высказать, чем волнует и трогает нас каждый цвет, ибо цвета говорят с нами на наречии более утонченном, нежели слова: это язык мирового духа, который радуется, являя себя на тысячи ладов и в то же время скрываясь; различные цвета — это отдельные звуки его речи...» (44, 153). Исходя из абсолютизации музыки, романтики и ищут соответствия между звуком и цветом. Новалис задается вопросом: «Не соответствует ли такт фигуре и звук цвету?» (75, 98). Согласно А. В. Шлегелю, как и другим романтикам, каждый звук имеет цветовое соответствие; свет (и «цвет») становится аналогом звука (тем же А. В. Шлегелем аналогия между звуком и цветом используется в лирике); «всякий отдельный звук определенного инструмента, — утверждает Ваккенродер, — подобен оттенку цвета» (44, 190). Книги Ваккенродера «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств» и «Фантазии об искусстве, для друзей искусства» посвящены музыке и живописи, и живописи в большей степени, чем музыке. В качестве величайших художников Ваккенродер исповедует Рафаэля и Дюрера, потому что в их живописи все конечное пронизано бесконечным: в основе их полотен лежит чудо, видение высшего, божественного; так, небесное совершенство Богоматери на картинах Рафаэля продиктовано явлением Богоматери Рафаэлю, ее видением (44, 31)⁵². Подобно Ваккенродеру видит «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля и В. А. Жуковский: «Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное: перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограничено! И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздвинулся, и тайна неба открылась глазам человека» (67, 309). Сказанное Ваккенродером и Жуковским о «видении», о «чуде» чрезвычайно существенно. Откровение художника рождает откровение зрителя; зритель приобщается к бесконечному, к идеалу, бесконечное входит в душу зрителя, ее преображая, созерцание картины подобно религиозному акту, подобно молитве; как в молитве через «конечные»

слова, постепенно преобразуемые нарастающим религиозным ритмом, переходящим в экстаз, открывается Господь, так и в картине открывается небесное, божественное, бесконечное; созерцание произведения искусства — это «чудо», откровение. Фр. Шлегель: «Универсум нельзя ни объяснить, ни постигать, а только созерцать и являть в откровении» (93, I, 364). Эстетическое чувство, если и не сливается с религиозным, то ему уподобляется; эстетическое воспитание становится нравственно-религиозным воспитанием; «конечные» предметы и явления вводятся в контекст сверхреального, метафизического, небесного; и созерцающий обретает иное достоинство, достоинство личности, которую постигло «чудо», откровение; в «чуде» он преодолел свою земную «конечность» и воссоединился с бесконечным.

В романтической иерархии искусств рядом с живописью находится литература. Наиболее точно сказано Новалисом: «Поэзия в строгом смысле слова кажется почти промежуточным искусством между живописью и музыкой» (75, 98). Литература подобно живописи имеет дело с материей, природой, с конечным, но как живопись преодолевает конечное через «свет и краски», так и литература преодолевает конечное через слово; степень же приближения к бесконечному с помощью слова более высока, чем с помощью «света». Естественно, ранний романтизм большое внимание уделяет художественной речи, слову прежде всего. Особенно в этой связи велико значение А. В. Шлегеля, в свои «Берлинские чтения» (1801–1804) включившего раздел «О языке». Значение романтического слова выходит далеко за пределы словарного, терминологического значения; оно становится открытым для многочисленных значений; каждое слово, в сущности, содержит в себе множество слов; подобно тому как «все необъятное в единый вздох теснится» (Жуковский), в каждое слово «теснится» весь словарь, весь языковой фонд. Г. А. Жуковский писал о В. А. Жуковском: «Весь необъятный мир он вместил в своей душе, и каждое его слово стремится воплотить в малом объеме мыслимую им структуру бытия в душе»⁵³. Слово в романтической литературе является образом универсума; устремленное к смысловой неисчерпаемости, оно трансформируется в символ; и как в любом символе, в нем осуществляется прорыв из конечного в бесконечное. «Язык, как жизненно (*lebendig*) выражающее себя бесконечное утверждение, — писал Шеллинг, — есть высший символ хаоса, который неизменным образом положен в абсолютном познании. В речи, с какой бы стороны ее ни брали, все положено как единство» (91, 187). Именно это и имел в виду Гоголь, восклицавший о пушкинском слове: «В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» (53, 55)⁵⁴. «Необъятность» значения слова целью своей имеет построение «необъятного» мира. Ранний романтизм, прокламирующий бесконечное, стремится это бесконечное сделать достоянием литературы. «Роман должен быть сплошной поэзией, — утверждает Новалис. — Поэзия, как и философия, есть гармони-

ческая настроенность нашей души, где все становится прекрасным, где каждый предмет находит должное освещение, где все имеет подобающее ему сопровождение и подобающую среду» (75, 100). Новалис в качестве нормы исповедует не роман, а сказку. «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно сказочным». «В истинной сказке все должно быть чудесным, таинственным, бессвязным и оживленным, каждый раз по-иному». «Истинная сказка должна быть одновременно пророческим изображением, идеальным изображением, абсолютно необходимым изображением. Истинный сказочный поэт есть провидец будущего» (75, 98, 99). Подобных свидетельств бесчисленное количество. Утверждая сказку в качестве «канона», романтизм приближает литературу к музыке. Но как бы литература ни устремлена была к музыке, она структурно более близка живописи. Поэтому и свойственно было романтизму утверждать живописный характер современной поэзии, противопоставляя ее поэзии классической, ориентированной на пластику. В основу «Чтений о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля, чрезвычайно важных для романтической эстетики, положен тезис: «внутренний характер всего античного искусства и поэзии *пластичен*, современного же — *живописен*» (75, 127). «Основной причиной различий является все же пластический характер античной и живописный — романтической поэзии» (75, 131). С точки зрения романтизма, литература должна «живописать»; «живописание» в литературе и являлось *одним* из способов «озвучивания» творимого мира, погружения его в музыкальную стихию, открытия, обнаружения в нем бесконечного, декларации этого бесконечного. (О связи живописного и музыкального начал в прозе Гоголя превосходно говорится у Андрея Белого, в частности: «Живопись Гоголя рождена из движения, перемещения тела, огляда предметов: спереди, наискось, вбок, то с наклоном головы, то с западом ее; происхождение и линии, и рельефа, и краски — из «музыки», и даже танца; <...> изобразительный стиль Гоголя — отложение ритма»⁵⁵).

Мир литературного произведения, как и произведения живописного, — мир «странно-знакового» (Гофман), «знакового», потому что рожденного конечным, «странного», потому что рожденного бесконечным. «Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными — в этом и состоит романтическая поэтика» (75, 97). Суждение Новалиса может быть распространено и на поздний романтизм; «принцип Калло», декларируемый Гофманом, в сущности, вариация принципа Новалиса⁵⁶. Стихия «странного», «странно-знакового» получает исчерпывающую интерпретацию в статье Л. Уланда «О романтическом» (1807), тем более важную, что сама эта стихия объявлена Уландом своего рода доминантой романтической культуры. «Почти в каждом образе, содержащем намек на тайну, мы видим предчувствие именно той великой тайны, к которой всегда сознательно или бессознательно стремится наш дух. Это мистическое проявление на-

шего глубочайшего духа в образе, это вторжение мирового духа, это очеловечение божественного, одним словом: *это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое*» (75, 160).

Одним из важнейших способов «живописания» является в романтической литературе интенсивное употребление тропов; в интересующем нас отношении особенно значителен эпитет, объявленный Новалисом «главным словом» (75, 133) в предложении; и действительно, в романтическом тексте редко существительное без прилагательного, предметное слово без слова качественного; осуществляется своеобразная экспансия предложения со стороны эпитета; романтические эпитеты — слова разного типа: цветовые, звуковые, эмоциональные и т. д.; они поворачивают предмет разными сторонами, извлекают из него всевозможные достоинства, пропускают его сквозь призму качеств, нередко взаимоисключающих; они конкретизируют предметы, явления (тем и отличаются от эпитетов символистских, предмет демонстративно лишаящих предметности), но конкретизация становится настолько всеобъемлющей, что предмет утрачивает рельеф, расконкретизируется, становится «текущим» предметом; в результате конечное превращается в «странно-знакомое»; естественно, романтизм пристрастен к слову цветовому, обозначающему, называющему цвет; «свет и краски», столь важные в живописи, опрокидываются в литературу; романтический текст — истинное торжество «светотени» и «колорита»; «*сюжет в цвета впаян*», — пишет Андрей Белый о гоголевской «Страшной мести»⁵⁷. Не романтики открыли природу, не романтики создали пейзаж, но именно у романтиков пейзаж наполнился многообразием, пестротой, великолепием природы, более того, одухотворенная природа обрела достоинство божественного, бесконечного мира; в эпоху романтизма поэты в некотором смысле были более тонкими и яркими пейзажистами, чем живописцы.

Аналогичную роль в романтическом тексте играет чрезвычайно для него важная метафора; Н. Я. Берковский в работе 30-х годов писал: в романтическом «слове «органически» воспроизводится строение всей художественной вещи как единого «образа», то есть взаимопроникновение (*Ineinsbildung*) «реального» и «идеального». Учение о метафоре потому и поставлено в центр романтического учения о музыке, что метафора совмещает основные противоречия «образа» — индивидуализацию и обобщение». И далее, цитируя А. В. Шлегеля: «Метафорический принцип развития речи **отражает** основные законы космоса: «Все вещи соотносятся друг с другом, все обозначает поэтому все, каждая часть вселенной воспроизводит целое; все это в такой же степени философские, как и поэтические истины»⁵⁸.

2.

Пространство художественного мира романа Л. Тика «Странствования Франца Штернбальда» (1797–1798), являющегося моделью раннеро-

мантического романа, собранием тем, мотивов, образов, идей, вошедших в романтический канон (Фр. Шлегель: «Штернбальд» — романтический роман, именно поэтому *абсолютная поэзия*», 85, 331), разделяется на два более частных пространства (топоса) — пространство природы и пространство социума. Пространство природы — это прежде всего пространство леса, создавая которое Тик следует традициям сентиментализма. Руссо цивилизации противопоставил природу, как тиранию — свободу, злу — добро, безобразию — красоту, разуму — сердце; было сформировано мировоззрение, природу объявившее высшей субстанцией мира. Одновременно Руссо и руссоизм порывают с фольклорно-мифологической и христианской концепцией леса как чужого, страшного, дисгармонического, сатанинского явления⁵⁹. Переосмысление структуры мира, совершающееся в конце XVIII века, проявляется и в переосмыслении леса. И апология леса, проявившаяся у сентименталистов, а затем у романтиков, связана с апологией «хаоса», в противовес созданному, устроенному, гармонизированному космосу предшествующих эпох.

Но лес Тика не только поэтический, не только руссоистский лес, это прежде всего натурфилософский, мистический лес. Как известно, в конце XVIII века снова заявила о себе натурфилософия, в частности, натурфилософия Я. Беме (1575–1624), согласно которой Бог и мир, Бог и природы едины: «И на что ты ни взглянешь, везде Бог»⁶⁰; Бог — «в звездах, стихиях, земле, камнях, людях, животных, гадах», «в зелени, листе и траве», «в небе и земле»⁶¹; «Бог не только постоянно пребывает в мире, он постоянно рождается в нем: сотворение мира, т. е. саморазделение бога и его раскрытие мыслится Беме не как одновременный акт, а как вечный и непрерывный процесс»⁶². Помимо этой идеи, получившей первостепенное значение в романтическом сознании (бесконечное как творчество), романтиками была усвоена и идея Беме, согласно которой «не бог поглощается миром природы, а природа заключена в божестве, как высшем и активном первоначале. Бог, по Беме, не только «в природе», но и «выше и вне природы», ибо именно в нем «пребывает все»⁶³. Наконец, чрезвычайно существенна бемевская концепция сотворения мира: «Истечение единой воли божией через слово привело себя в различность, которая, по вождению единицы открыть саму себя, вышла из единства во множественность»; «видимый мир с тварями своими есть не что иное, как истекшее слово, введшее себя в свойства, из коих произошла особенная воля, из особенной же воли тварная жизнь. Вступившая в начале сего мира в способность к тварному началу»; «духовный мир» скрывается «в сем вещественном стихийном мире»⁶⁴. Именно с этой системой воззрений Беме связано и романтическое, ранее всего высказанное Ваккенродером, понимание природы, ее каждого явления как некоего «изречения», слова Бога. В «Сердечных излияниях отшельника» Ваккенродер пишет: «Природа в той мере, в какой дано разглядеть ее смертному оку, подобна отрывочным

оракульским изречениям из уст божества»; «Один из языков, на котором извечно изъясняется сам всевышний, живая, бесконечная *природа*, возносит нас через широкие воздушные просторы непосредственно к божеству» (44, 69, 68). И понимание природы как слова, как изречения не есть свидетельство чисто христианского отделения творца от сотворенного мира, а свидетельство запредельной, божественной сущности природы; природа каждым своим явлением свидетельствует о том, что она — Бог; природа — не результат божественного слова, природа — слово Бога, знак, апеллирующий к постижению божественного содержания.

Большое значение в жизни романтической культуры имела философия Шеллинга во всех своих модификациях — и натурфилософия конца 90-х годов, и трансцендентальный идеализм («Система трансцендентального идеализма», 1800), и философия тождества, мощно заявившая о себе уже в 1801 году в «Изложении моей философской системы»⁶⁵. Природа, по Шеллингу, это вечное творчество, вечное становление, вечная деятельность. «Эмансипированная от уз, накладываемых на нее фихтевским субъектом, природа проявляет у Шеллинга свою ничем уже не сдерживаемую самопроизвольность, безграничную творческую мощь»⁶⁶. «Вся природа — великий организм, в котором противоположности гармонически разрешаются в единство. Изначальная целостность живого организма обосновывается у Шеллинга понятием «мировой души» (*Weltseele*)»⁶⁷. Натурфилософия Шеллинга потому и произвела на современников впечатление чуда, откровения, что рассматривала природу не как некую застывшую, окостеневшую машину, а как творящуюся, созидающуюся, самовоспроизводящуюся жизнь. Предпосылкой же натурфилософии Шеллинга являлась идея о тождестве духа и природы, ставшая вскоре центральной проблемой Шеллинга. «На этом этапе исходным для Шеллинга становится понятие абсолютного разума, в котором субъективное и объективное неразличимы»⁶⁸. Идеи Шеллинга были «энтузиастически» поддержаны Риттером, Хюльзенем, Стеффенсом, издавшим целый ряд шеллингианских сочинений, из которых назовем «Основы философского естествознания» (1806). Наконец, упомянем Ф. К. фон Баадера (1765–1841), «глубокомысленного философа» (Ф. Шлегель, 66, II, 26), в 1797 г. издавшего «Вклад в элементарную физиологию», в котором обосновано понятие «мировой души» как принципа, определяющего природу как единый, целостный, живой организм; судя по всему, идея Баадера оказала воздействие как на Шеллинга, так и на Новалиса⁶⁹, создавшего учение о соотношении части и целого в мировом организме, некоторым образом объясняющем структуру романтической природы: «Любой член мирового организма является «одновременно членом и не-членом». Он выступает как член (т. е. какая-то часть целого), ибо представляет собой нечто отличное от целого; но в то же время и не как член, ибо выражает собой целое, или принадлежит ему. «Мое тело» как часть целого (мира) пред-

ставляет собой не специфически отличное от целого, а «вариации» целого»⁷⁰. «Вся природа, — писал В. М. Жирмунский, излагая романтическую натурфилософию, — одушевлена; все части ее — члены одного громадного тела; все гармонично в ней и связано, потому что одна душа оживляет это тело, одна жизнь проявляется во всех его движениях, во всей природе мы видим единого вечного Бога»⁷¹. Натурфилософия различного характера становится душой эпохи, душой раннего романтизма; натурфилософия входит в литературу, в живопись, даже в музыку⁷².

Круг воззрений, связанных, с одной стороны, с руссоизмом, а с другой стороны, с пантеистической натурфилософией, и определил тиковскую концепцию природы (леса). Согласно Тику, романтикам, природа (и все ее явления) есть конечное, но поскольку природа — это Бог, то она не что иное, как бесконечное. Романтическая природа — это радикальное преодоление дихотомии «материя — дух», «конечное — бесконечное», это слияние, синтез того и другого, конечного и бесконечного, материи и духа. Если рассматривать материю как тезис, а дух как антитезис, то в романтическом пантеизме осуществлен синтез. Лес Тика — это «зримый дух».

И здесь необходимо иметь в виду одно обстоятельство: природа — это как бы «удвоенный» мир, «двойное бытие», как бы удвоенное по вертикали пространство; каждое явление природы (конечное) не есть нечто замкнутое в себе самом, нечто самоценное, себя самого исчерпывающее; каждое явление природы есть знак другого, запредельного, бесконечного, есть слово «мировой души», Бога. «Удвоенность» природы — это зримое (материя) и незримое (Дух), это индивидуальное, особенное и всеобщее, это временное и вечное; будучи определенным телом, то или иное явление природы не похоже на другие тела, но, будучи духом, оно равно всем другим телам; наконец, это познанное и непознанное. «Удвоенность» природы и проистекает в результате ее непознанности, в результате ее аналитического истолкования, познанность же природы предполагает ее синтетическое единство, ее синтетическую целостность⁷³. Лес Тика расположен к людям, которые ему доверяют, в нем живут, его чувствуют; лес — родной мир. «Романтическая тяга к природе, — писал М. И. Стеблин-Каменский, — это стихийное стремление восстановить потерянное единство с природой. Такого же происхождения романтическая тяга к пантеистическому миропониманию, к слитности и целостности, к бесконечному и абсолютному, романтическая жажда совершенства. Такого же происхождения и романтический культ ребенка, а также романтический культ дикаря и дикого зверя. Поисками единства с миром было и обращение к религии, характерное для некоторых романтиков»⁷⁴.

Пространство социума — пространство иной, чем природа, структуры. Социум у Тика исторически маркирован; дело не только в исторических лицах (Дюрер, Лука Лейденский и др.), изображенных в романе, но прежде всего в четкой фиксации быта, образа мысли, образа действий различных

слоев общества, особенно ремесленников и живописцев; социум отмечен чертами германского средневековья (действие происходит в начале 20-х годов XVI века), но, с другой стороны, тиковский социум предельно условен, очищен как от социально-исторических конфликтов, так и от повседневной бытовой стихии; это мир этико-эстетический по преимуществу, но и этико-эстетическое дано в аспекте идеальном, «священном». Начало 20-х годов XVI века в Германии — бурное время, время начавшейся реформации, кануна крестьянской войны. Тик же изображает не столько конкретно-исторический, сколько «родовой» социум, социум как особую мировую субстанцию. В ряде эпизодов (особенно в начале романа) природа и социум антитетичны, что выявляется через их различное отношение к Штернбальду (город в отличие от природы относится к нему враждебно, 32, XVI, 29–30). Антитеза «социум — природа» восходит, безусловно, к руссоизму; социум отмечен пренебрежением к искусству и этике, культом денег как единственной ценности. Но главное все же в другом. Топос социума — это топос конечного; он покинут духом, Богом, «мировой душой», он продукт распавшегося (или несостоявшегося) единства мира, неосуществленного синтеза.

Но столь резкое противопоставление природы и социума возникает лишь время от времени. В романе действует необыкновенно важный принцип; «странствования» Штернбальда совершаются и через пространство природы (лес), и через пространство социума; но то и другое «земное» (горизонтальное) пространство освещается небесным, «внеземным» пространством (солнцем, луной, звездами и т. д.); есть своеобразный монтаж пространства «низа» (социума и «земной» природы) и пространства «верха» (природы «внеземной»). Описание путешествия Штернбальда то и дело прерывается свидетельствами о вмешательстве «верхнего» мира, о его участии в делах земных. «Солнце тем временем поднялось и нещадно палило...» (32, XVI, 13). «Вдруг показалась луна. Словно пробужденное очарованным мерцаньем, с серебристых крон деревьев полилось сладостное звучание» (32, XVI, 84). «Вечер лег над садом густыми тенями, и луна взошла» (32, XVI, 247). Подобных свидетельств — бесчисленное множество, и существенно, что все это — авторские указания, т. е. не субъективное, а объективное, не продиктованное духовным состоянием Штернбальда, а совершающееся вне человеческого духа. И эта «внеземная» природа в равной степени воздействует на социум и на «земную» природу, их освещает, их преображает, она их включает в себя, выступает как объединяющая сила, как начало, связывающее антитезы; то, что с «земной» точки зрения представляется разъединенным, для «верха», для «небесной» природы в одинаковой степени достойно *света*; «земной» мир объединен в свете и светом включен в великое целое мирового пространства. Начатое противоборством, закончено единством, начатое руссоизмом, завершено снятием руссоизма, введением социума и природы в контекст друг друга. И принцип этот весьма характерен для романтиков, ибо

определен системой их пространственных представлений. В пантеистическом мире романтиков возникает мифология небесных светил, выполняющих некую «высшую», божественную, первопричинную функцию; язык ближнего (земного) мира усваивается благодаря языку мира дальнего, небесного, все в своем свете объединяющего, всему дарующего свет⁷⁵.

От проблемы социума неотрывна проблема человека, его сущности. Человек Тика, как и других романтиков, есть создание Бога, извратившее свою природу в результате грехопадения; но христианский взгляд на человека соединен с пантеистическим, с бемевским, в частности. «Слушай же, слепой человек, ты живешь в Боге, и Бог пребывает в тебе, и если ты живешь свято, то сам ты Бог»⁷⁶. Для Тика, как и для всего романтизма, и существенна прежде всего идея Беме о человеке как Боге, о его возможности быть Богом, что и определяется самим человеком — его волей, его свободой; «Ибо все здесь возможно: доброе так же легко превращается в злое, как и злое — в доброе, ибо всякий человек свободен и есть как бы свой собственный Бог, превратится ли он в сей жизни в гнев или в свет»⁷⁷. Проблема возвращения человека к Богу, возвращения его к первооснове, к «мировой душе», к синтетической целостности — это и есть центральная проблема романтизма. «Мировая же душа» нисходит в социум благодаря искусству, в искусстве. Ваккенродер писал: «я знаю *два удивительных языка*, при помощи которых творец подарил человеку возможность охватить и постигнуть небесные предметы во всей их славе, в той мере (я не впадаю в гордыню), в какой это доступно смертному. Предметы эти приходят к нам в душу совсем иными путями, нежели при помощи слов; непостижимым образом они *внезапно* приводят в волнение все наше существо и проникают в каждый нерв и каждую каплю крови. На одном из этих чудесных языков говорит единый Господь, на другом — лишь немногие избранные среди людей, кого он помазал в свои любимцы. Я имею в виду *природу и искусство*» (44, 66–67). По мысли Ваккенродера, природа — язык Бога, искусство — язык божьих «любимцев», божьих помазанников; природа и искусство содержат истину, «мировую душу», Бога; искусство — это то, что дано человеку непосредственно от Бога, от его блага, добра, истины; но по сравнению с природой искусство — язык низший, потому что творится человеком, природа же — непосредственно Богом; но без искусства невозможно познание природы, искусство — предпосылка этого познания, передаточное звено между человеком и природой; данное Богом, оно устремляет к Богу, к постижению единого целостного мира. Отсюда и особая роль художника в социуме, его души, открытой для бесконечного⁷⁸. Благодаря интеллектуальной интуиции, родственной откровению, художник и постигает («корреспондирует», по терминологии Эмерсона и Торо) во всем конечном бесконечное, во всем материальном — духовное, во всем тварном — божественное. Для художника, имеющего душу, каждый материальный предмет есть предмет ду-

ховный, есть слово духа; именно поэтому в душе художника соединено далекое и близкое, прошлое и настоящее, образован мировой синтез⁷⁹.

«Странствования Франца Штернбальда» — многолюдный роман, но подавляющее большинство персонажей связано с искусством, едва ли не в каждом персонаже звучит «музыка души» (32, XVI, 209); тиковский мир — мир художников, художественных натур, он поставлен под знак Дюрера и Рафаэля, утверждаемых в качестве величайших художников, подлинных помазанников божьих. Божественный дух растворен в природе, но он растворен и в искусстве: искусство неотделимо от природы, что и определяет пространство природы и пространство социума как единое мировое пространство. Искусство — это своего рода дух социума, его бесконечное, его божественное начало; божественность, духовность, «бесконечность» чело- века, как и социума, явлены в искусстве⁸⁰. У Тика не только природа, но и социум есть синтез конечного и бесконечного; социум Тика, если так можно сказать, пантеистичен. Но не забудем и о том социуме, который чужд искусству, сосредоточен на утилитарном; судя по всему, он представляет то хаотическое начало, которое есть и в природе, он является антитезой, определяющей движение, ферментом борьбы и роста. Тем более что, как в природе, так и в социуме, темное ужасающее начало существует как нечто неразвитое, преходящее, нехарактерное⁸¹. Пространство тиковского романа — это пространство, в котором природа и социум объединены в духе; будучи разнородными началами материи, они образуют единство благодаря той первооснове, которая заключена в духе, в них растворенном.

Система пространственных представлений Тика может быть в полной мере осмыслена благодаря центральному герою романа — Францу Штернбальду. Основу событийной системы образует странствие, о чем свидетельствует и название романа, но название романа акцентирует не только внешнее обстоятельство, но прежде всего его идеологическое, духовное содержание, т. е. странствие образует основу и идейной системы, оно представляет собой синтез конечных и бесконечных движений. Странствие героя со времен античной литературы становится событийной основой художественного мира; начиная с Одиссея, герои мировой литературы — странники по преимуществу; в литературе XVIII века помимо классического «духовного» странствия предметом изображения становится странствие героя через современный бытовой мир, в результате чего выявляется как лицо мира, так и лицо героя (Филдинг, Гете в «Вильгельме Мейстере»). «Странствования Франца Штернбальда» в этом смысле ложатся в русло древней культурной традиции. Что же собой представляет странствие в первом романтическом романе? Путь Штернбальда — это путь между Нюрнбергом и Римом (в созданной части) и между Римом и Нюрнбергом (в неосуществленной, но предполагаемой части); странствие, начатое в Нюрнберге, в Нюрнберге обретало и завершение. Основная функция Штернбальда — это преодоление границы; благодаря Штерн-

бальду преодолевается граница между топосом социума и топосом природы, сферы, существующие изолированно, начинают существовать друг для друга, втягиваются друг в друга; это имеет отношение и к более узким пространственным сферам — локусам; их превеликое множество; собственно говоря, герой перемещается из локуса в локус; но в большей или меньшей степени локусы тождественны (каждый из них характеризуется однотипной проблематикой, однотипными конфликтами и персонажами, ведутся однотипные разговоры)⁸²; различное начинает существовать как идентичное, как однотипное; Штернбальд, попадая в новый, чужой локус, всякий раз попадает в знакомый, родной локус; поэтому и многочисленные персонажи едва ли не являются вариациями одного или нескольких персонажей; поэтому они чудесным образом «воскресают» в новых локусах; Штернбальд в результате странствия устанавливает родство, единство мира, отсутствие в нем границ, их непринципиальный, внешний характер. Штернбальд — ученик Дюрера, художник; ему ведом язык бесконечного, язык духа; ему ведома художническая, общечеловеческая цель — построение единого, целостного мира. Странствуя, Штернбальд конечное преобразует в бесконечное; и вот это осуществляемое художником преобразование мира и объективировано Тиком.

Но существенно еще одно: при всей самостоятельности локусов они содержат нечто новое; движение через локусы подобно движению через концентрические круги; Штернбальд не только впитывает в себя мир, он все более и более наполняется миром, он нанизывает на себя концентрические круги локусов, он «расширяется» до мировых масштабов. Странствие Штернбальда — это внедрение бесконечного и одновременно его усвоение, Штернбальд явлен одновременно как объект мира и как его субъект, как воспитанник и воспитатель. Горизонтальный путь через локусы благодаря их концентричности становится путем вертикальным, путем из конечного в бесконечное, точнее говоря, в процессе странствия Штернбальд усваивает незримое, в конечном учится видеть бесконечное, в тварном божественное; «странствований» Франца Штернбальда — это усвоение мистического взгляда на мир, это путь вдаль, являющийся одновременно путем вверх. Штернбальд покидает Нюрнберг не свершившейся, а потенциальной личностью. Нюрнберг, его окружающий, Дюрер, центральный человек Нюрнберга, — первопричины странствия, свидетельство школы искусства, школы духа. Странствие же — не умозрительное, а органическое усвоение бесконечного, школа жизни; и только в процессе странствия-жизни потенциальный художник, потенциальная личность становится личностью, потенциальный человек — мировым человеком, ученик — учителем. Странствие — обретение универсальности, целостности, без которой немислим художник. В романтической культуре возникает своего рода мифология, сакрализация пути; сакральный характер пути определяется тем, что имеет сакральные цели — бесконечное, Царство Божие, Золотой век,

но, с другой стороны, тем, что он мыслится как нечто неперменное, обязательное, как внутренний закон. В романе Тика чрезвычайно велика роль поэзии; Тик осуществляет синтез прозы и поэзии, лирики; жанровый синтез строит мировой синтез. Но обратим внимание на следующее: помимо многих функций, лирика тиковского романа абсолютизирует историю Штернбалда, возводит ее в достоинство непреложного закона, мифа. Из ранга конкретной, индивидуальной истории, истории Штернбалда, стихотворение переводит ее в ранг мифа, всечеловеческой, всемирной истории. Человек, выходя на дорогу, входит в мир, объятый движением, входит в мировой контекст, растворяется в едином целом мироздания. Движение в романтической культуре есть не только сущность мира, но и основа красоты и нравственности, первопричина познания; энтузиаст-странник и есть поэтому центральный человек мира. «Странствования Франца Штернбалда» кладут начало теме пути, дороги, которая пройдет через всю романтическую культуру и будет противопоставлена теме дома. Оппозиция «дом — путь» становится той пространственной оппозицией, которой суждено долгое время демонстрировать всевозможные ценностные оппозиции; ранний романтизм дом не актуализирует, он сосредоточен всецело на пути; путь для него совершенно естественен, поэтому дом присутствует как нечто пунктирное, малозначашее; человек легко покидает дом; в раннеромантическом мышлении все конечное одновременно и бесконечное, это относимо и к дому; дом перестает быть домом, замкнутым пространством, утрачивает ту систему значений, которую он имел в европейской культурной традиции; дом (а значит, и семья, обительница дома) ставится под знак непрерывной изменчивости.

Одно из самых значительных созданий раннеромантической культуры — изданные в 1799 году «Речи о религии к образованным людям, ее презирающим» Ф. Шлейермахера⁸³. Ф. Шлейермахер романтическое сознание с его конститутивным свойством — апологией движения сопоставляет с религиозным сознанием: «...религиозное размышление есть лишь непосредственное сознание, что все конечное существует лишь в бесконечном и через него, все временное — в вечном и через него. Искать и находить это вечное и бесконечное во всем, что живет и движется, во всяком росте и изменении, во всяком действии, страдании, и иметь и знать в непосредственном чувстве саму жизнь лишь как такое бытие в бесконечном и вечном — вот что есть религия» (94, 36)⁸⁴. На этой основе не только строится религия пути, религия движения, но происходит действительное сближение романтического сознания с религиозным, христианским сознанием. Мир, окружающий романтика, — это мир, в котором все материальное, конечное включает в себе духовное, бесконечное, божественное; в реальном пространстве есть мистическое чувство присутствия сверхреального; человек, человеческий дух устремлен к тому высшему, что находится за границей оформленного; «он с бесконечным жаждет слиться»; «странствова-

ние» — это форма этого слияния, своего рода паломничество к «святым местам» духа; это путь к откровению, путь-откровение⁸⁵. Раннеромантическое мироощущение и делает неизбежной теорию мифологии, провозглашаемую Ф. Шлегелем, а позже Шеллингом⁸⁶. В «Разговоре о поэзии» (1799–1800) Шлегель в качестве основного недостатка современной поэзии выдвигает отсутствие мифологии («у нас нет мифологии», 93, I, 384), задачу же ее создания объявляет едва ли не главной задачей культуры («Новая мифология должна быть создана из сокровеннейших глубин духа», там же). Благодаря мифологии «глубины духа» становятся зримыми. «У мифологии есть великое преимущество. То. Что вечно ускользало бы от сознания, удерживается здесь в чувственно-духовном созерцании, подобно тому, как душа благодаря облекающему ее телу доступна нашему взору и слуху» (93, I, 390). Мифология выдвигается в основу искусства именно в результате романтического пантеизма, раннеромантического понимания природы как синтеза конечного и бесконечного. «Мифология — это художественное произведение природы. В ее ткани действительно воплощено высшее; все в ней — связь и превращение, все сообразуется и преобразуется, и это сообразование и преобразование и составляет своеобразный ее способ, ее внутреннюю жизнь, ее метод...» (93, I, 391). Мифология, будучи тождеством материи и духа, предполагает не рационализированный, оформленный мир, а мир органический, целостный, «хаос», «неразложимый»: «этот искусно организованный беспорядок, эта пленительная симметрия противоречий, это поразительное вечное чередование энтузиазма и иронии, присутствующее даже мельчайшим частям целого, уже сами по себе представляются мне косвенной мифологией»; «в том-то и состоит начало всякой поэзии, чтобы упразднить ход и законы разумно мыслящего существа и вновь погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы...» (93, I, 391). Если природа — единство духа и материи, то мифология — это, так сказать, обнародование, декларация этого единства, явившаяся результатом откровения, провидческого акта художника; отсюда и тезис Ф. Шлегеля: «Всякое мышление — это прорицание, но человек только сейчас начинает сознавать свою провидческую силу» (93, I, 393). Для Ф. Шлегеля, как и для Шеллинга, категория мифа тождественна категории символа⁸⁷.

Как уже было сказано, «Странствования Франца Штернбальда» предполагалось завершить возвращением в Нюрнберг; но это ни в коей мере не свидетельствовало о завершении внутреннего, духовного движения, томления героя. Возвращение в Нюрнберг свидетельствовало об окончании «ученических лет», о превращении в мировую личность, в учителя; «странствования» — это путь между ученичеством и учительством, это школа духовной метаморфозы; Штернбальд обретал функцию Дюрера, становился наследником Дюрера, более того, личностью, обретшей «провидческую силу», знаком, символом, мифологическим образом художни-

ка, искусства. Круговое движение Штернбальда в некотором смысле предвосхищало идею Ф. Шлегеля о круговом, или эллиптическом, или циклическом характере познания, философии (93, I, 24). «Философия — это эллипс. Один центр, к которому мы теперь ближе, это самозаконодательство разума. Другой — идея универсума, и здесь философия соприкасается с религией» (93, I, 362).

3.

Л. Тик открыл историю не только раннеромантического романа, но и раннеромантической драмы. В 1797 г. Тик создает комедию «Кот в сапогах», с которой структурно связаны еще четыре произведения («Рыцарь Синяя Борода», 1797; «Принц Цербино», 1798; «Мир наизнанку», 1798; «Жизнь и смерть Красной Шапочки», 1800). «Кот в сапогах» — это одна из моделей раннеромантической драмы (другую представляет драма того же Тика «Император Октавиан», 1801–1802, опубл. в 1804 г.). Но «Кот в сапогах» демонстрирует иную тенденцию раннего романтизма, чем «Странствования Франца Штернбальда» и во многом близкий к ним «Император Октавиан»⁸⁸. Тиковские комедии — это своеобразное параллельное действие по отношению к «Странствованиям» и их тенденции. Художественный мир «Кота в сапогах» построен как мир нескольких непрерывно переплетающихся и одновременно друг друга опровергающих топосов: 1) топос Кота и его хозяина, т. е. топос, восходящий к знаменитой сказке Ш. Перро; 2) топос зрителей, комментирующих и оценивающих действие, происходящее в топосе Кота; 3) топос актеров, комментирующих и оценивающих пьесу, которую они играют; 4) наконец, топос Автора. Театральное действие, таким образом, разыгрывается на сцене и в партере; не только традиционная сцена, но и зрительный зал оказывается сценой. Тик разрушает традиционные границы между театром и жизнью, между этими самостоятельными пространствами; театр захватывает зрительный зал, социум; с другой стороны, социум, зрительный зал вторгается в пространство пьесы, театра, разрушает иллюзию жизни, строямой на сцене, пьеса есть не жизнь, в которую вовлекается зритель, который, сопереживая, становится ее участником, на сцене есть пьеса, игра, бутафория, «балаганное зрелище»; по словам В. М. Жирмунского, «это внезапное разрушение иллюзии действительности, или, что то же самое, вскрытие иллюзорности театральной игры, есть важнейший элемент»⁸⁹ тиковской комедии. Тик строит пьесу как демонстративное столкновение топосов, которые в системе традиционных, прежде всего рационалистически-классицистических представлений друг от друга принципиально отличны, между которыми непреодолима граница. Но непреодолима граница то и дело нарушается, топосы, прежде замкнутые, активно экспансируют чужие топосы. Монтируя антитетичные пространства, разру-

шая их границы, Тик взрывает их традиционное содержание, лишает однозначности, определенности; они, входя друг в друга, не только наделяют друг друга своими смыслами, своими характеристиками, но рожают новые парадоксальные смыслы и характеристики; однозначность трансформируется в многозначность, определенность в неопределенность: жизнь — это театр, а театр — это жизнь; зритель — это актер, но актер — это зритель, человек; история Кота — это старинная сказка, но это и современная действительность и т. д. и т. п. Все входит во все, антитетичные структуры слиты в одной структуре; в результате и рождается новое пространство — пространство абсолютной театральной игры; и оно противостоит тем театральным пространствам, которые строились на уподоблении реальности; из осколков реальных пространств строится фантасмагорическое надреальное пространство. Все это и побудило Т. Карлейля назвать «Кота в сапогах» «странной фантасмагорией, где все перемешано в страшной путанице»⁹⁰. Эта «страшная путаница», монтаж и взаимопроникновение антитетичных топосов, в качестве первостепенной задачи имеет смех, комику, иронию; все персонажи, все конфликты, все реплики, все топосы подвергнуты иронии⁹¹; ирония становится истинной героиней драмы. А. В. Шлегель писал: «Это — шутка, дерзкая и легкомысленная шутка, в которой автор каждую минуту прерывает самого себя и как будто разрушает свое собственное произведение, посылая во все стороны, подобно легким стрелам, насмешку за насмешкой»⁹². Существенно и еще одно суждение А. В. Шлегеля, на этот раз о комедии Шекспира, суждение, аналогичное суждению о комедии Тика и свидетельствующее, что в сознании ранних романтиков эти художественные явления тесно связаны, что пьесы Тика восходят не только к традиции Гоцци, но и Шекспира»⁹³: «Произведение в целом есть одна грандиозная шутка, в свою очередь содержащая в себе целый мир отдельных шуточных эпизодов» (74, 233)⁹⁴. Итак, сущность «Кота в сапогах» — это ироническая игра; игра не только опровергает реальность (реальность политическую, культурную, бытовую), а эта «отрицательная» функция бесспорна, но и пересоздает мир. Подлинной действительностью объявляется действительность остроумия, игры, действительность, рождающаяся в этой остроумной игре. Ирония, отвергая воплощенный мир, мир реальных отношений, строит мир невоплощенный, игровой, релятивный; реальное воспроизводится и одновременно разрушается; поскольку законченность, оформленность для романтизма есть свидетельство несостоятельного, конечного, то в пьесе Тика все нелогично, неустойчиво, текуче. Если воспользоваться словами А. В. Шлегеля, «отдельные шуточные эпизоды», друг за другом следующие, горизонтально расположенные, создают над ними расположенный новый мир, мир «одной грандиозной шутки». Тиковская ирония — амбивалентная ирония, она отрицает и она созидает, более того, созидательная функция является основополагающей⁹⁵. Над фрагментарным, «осколочным» миром конечного

возводится грандиозный целостный мир «чистой радости». (Показательно, что В. М. Жирмунский, называя свою статью о «Коте в сапогах» «Комедия чистой радости», отводит созидательной, миротворческой функции основную роль). Категория радости — первостепенно значимая для раннего романтизма категория; свобода, творчество, торжество духа, ощущение безмерности человеческих возможностей — все это и выдвигает радость в центр раннеромантического мироощущения. «Наше первоначальное существование есть радость», — утверждает Новалис⁹⁶. Радостный же мир раннего романтизма — это и есть мир бесконечного; радость — это первопричина и цель творения, созидания.

Нетрудно увидеть, что «Странствования Франца Штернбальда» и «Кот в сапогах» при существенных отличиях в основе своей имеют одну и ту же пространственную оппозицию «конечное — бесконечное». Но вместе с тем структура взаимодействия конечного и бесконечного в романе и пьесе различна. Пространство романа, представляющее собой синтез конечного и бесконечного, пантеистично. И бесконечное достигается благодаря художническо-религиозному «вчувствованию», ведущему к откровению; человеческому духу в мире открывается его возвышенная, его духовная сторона, всегда в нем существующая. В пьесе же есть не слияние, а абсолютное разъединение материи и духа; материя предстает как нечто отвердевшее, лишенное игры; бесконечное же, духовное содержится в точке зрения, во взгляде на этот мир бездуховной материи, в точке зрения, равной смеху, иронии, остроумию, игре. Герой, подобный Штернбальду, в «Коте в сапогах» отсутствует, он и принципиально невозможен; функция положительного начала передана точке зрения, она исходит из автора-демиурга, играющего замкнутыми топосами; остроумная игра топосами и рождает то особое царство духа, которое антистетично царству материи. В романе бесконечное постигается, в пьесе бесконечное строится. Топосы, будучи изолированными друг от друга, представляют конечное, это топосы совершенно определенных «конечных» идеологий, а значит, и совершенно определенных конфликтов, персонажей, событий. Но, утратив границу, которую они тем не менее активно защищают, активно стремятся восстановить, они становятся строительным материалом особой системы отношений, в которой отсутствует стабильное, абсолютное; они становятся строительным материалом «хаоса», движущегося, творящегося мироздания, которое и есть бесконечное. И демиургом «хаоса» является личность, ее воля, ее дух, автор, не изображенный Автор, а сам Людвиг Тик; на глазах читателя, зрителя автор «Кота в сапогах» подобно господу из ничего, из праха, из отвердевшей материи творит свободное царство радости; человеческое, творческое, художническое Я утверждает себя как Господнее Я; действие в пьесе — это акт творения, созидания мира, аналог библейского акта; Тик демонстрирует современную модель сотворения мира. А центральным способом этого миротворческого акта

является остроумие, универсальная ирония. Ирония, свидетельствуя о необусловленности, свободе духа, не только отрицает обусловленное, но и создает обусловленное; художник, миротворец, Господь становится равным иронии, становится ее воплощением.

Концепция иронии, провозглашенная в комедиях Тика, представляет собой художественный аналог теории универсальной иронии, созданной Ф. Шлегелем в 1797–1798 гг.; «Кот в сапогах» был создан одновременно и независимо от теории Шлегеля, но является ее классическим практическим воплощением. «Остроумие, — утверждает Ф. Шлегель, и это один из главных его постулатов, — это взрыв связанного сознания» (74, 177). «Взрыв связанного сознания» означает освобождение от границ, от власти, от детерминизма, от любого типа оков, прежде всего оков, существующих в сознании, обретение неограниченной свободы, свободы, ставящей личность над всем конечным, обусловленным, «связанным»; «взрыв связанного сознания», «остроумие» есть акт творения бесконечного (в сущности, акт творения всегда есть акт творения бесконечного). П. П. Гайденко справедливо утверждает, что «принцип иронии был сформулирован Шлегелем под влиянием философских идей Фихте»⁹⁷, и превосходно это доказывает. Как известно, наукоучение Фихте было воспринято ранним Ф. Шлегелем, как и его сподвижниками по романтизму, с необычайным энтузиазмом, прежде всего тезис Фихте об абсолютном Я, творящем не-Я, а также утверждение о несовершенстве реальности, не-Я; «наукоучение» Фихте было объявлено одним из источников романтической культуры⁹⁸. Абсолютное Я Фихте «как нечто совершенно безусловное и ничем не определяемое» (87, 96) романтики идентифицируют с индивидуальным Я, Я художника прежде всего. Человеческая личность наделяется абсолютной необусловленностью и миротворческими способностями; человек становится равновеликим Господу, вселенной, универсуму. «Истинный поэт, — утверждает Новалис, — всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении» (75, 96). Абсолютизация личности теснейшим образом связана с теорией универсальной иронии; эта последняя и является одним из важнейших способов трансформации личности в абсолют.

Определение иронии содержится в ряде фрагментов. «Ирония, — пишет Шлегель, — есть форма парадоксального» (75, 52). Определение это существенно потому, что предполагает иронию одновременно как отрицание и созидание, ибо такова природа парадокса; парадокс, отрицая общепринятую, установившуюся истину, противопоставляет ей истину иную, новую; парадокс ставит предмет под знак относительности, релятивизма; в парадоксе демонстрируются разные уровни познания, разные этапы постижения истины, в нем содержится движение между этими этапами; парадокс, как и ирония, отрицая, строит, созидает. По мысли Шлегеля, ирония адресатом своим имеет конечное, созданное, предметный, вечный мир, мир здравого смысла, и этот внешний и традиционно-поя-

тийный мир и в целом, и в каждом его компоненте становится предметом иронического воздействия, иронического переосмысления; в результате традиционное, конечное утрачивает свою традиционность, конечность, мир утрачивает формы, он становится миром *non formata*, т. е. бесконечным. «В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным. Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом и законченная философия природы, и законченная философия искусства. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима» (74, 175–176). Пафос универсальной иронии — пафос протеста против метафизики с ее логикой тезиса и антитезиса; в шлегелевской иронии намечено динамическое слияние антитез, «абсолютный синтез абсолютных антитез» (75, 56), Ироническое мышление и ироническое бытие — это качественно новое явление культуры, продукт той свободы, благодаря которой человек преодолевает свою ограниченность, конечность; ирония дарует ту свободу, которая необходима для демиурга.

Ирония положена Шлегелем и в основу искусства. «Существуют древние и новые произведения, во всей своей сути проникнутые духом иронии. В них живет дух подлинной трансцендентальной буффонады. Внутри них царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность» (74, 176–177). Художественный мир по Шлегелю — мир «трансцендентальной буффонады», которая и снимает конечное, его обусловленность, вводит его в движение, в творчество, в процессуальность; мир становится «знакомо-чуждым»; «знакомость» конечного преодолевается «чуждостью», таинственностью, странностью бесконечного. Но под знак иронии ставится и само создание художника; текст, будучи формой, структурой, обретая законченность, обретает и неидеальность, неполноценность, эстетическую и этическую; поэтому ранний романтизм тяготеет к структурам как бы незавершенным, фрагментам, к произведениям с ослабленной, «рыхлой» интригой; это и ставит эти произведения под знак творчества, характерной для творчества незавершенности. П. П. Гайденко пишет: «Итак, ирония здесь понимается Шлегелем как способ выражения трансцендентального, то есть обнаружения бесконечного превосходства творца над всем, что создано им, бесконечного превосходства субъективности над созданным ею объектом — в данном случае над собственным произведением. Художник иронически относится ко всему изображаемому, ибо он постоянно сознает несоответствие замысла и

его реализации, несоответствие бесконечности своей субъективности и ее конечного выражения в произведении. Ирония тем самым, по замыслу Шлегеля, должна как бы снимать эту конечность, ибо резко подчеркивает несоответствие, не давая забыть о нем, не давая «успокоиться в конечном». Первый важный момент, характеризующий принцип иронии, — это превосходство субъективности над ее предметным выражением, а тем самым свобода художника по отношению к своему произведению»⁹⁹. Художник у Шлегеля обретает функцию Господа (не в метафорическом, а в прямом смысле); художник-Бог — высшая субстанция, равная бесконечному; сотворенное же художником произведение содержит в себе божественное начало, но, подобно миру, оно сотворено из «ничего», из «конечного» материала; «конечность» мира определяет и «конечность» художественного мира; и эта «конечность» преодолевается только через иронию, которая и свидетельствует о «божественном» происхождении текста; ирония является единственным знаком «божественности», бесконечности конечного мира. Оппозиция «художник — текст», в сущности, является вариацией оппозиции Бог — мир; и как это ни парадоксально на первый взгляд, именно ирония указывает на важность христианских построений для романтического сознания. Но дело не только в оппозиции «художник — текст». То религиозно-художественное сознание, которое определяло прорыв из конечного в бесконечное в «Странствованиях Франца Штернбальда», имеет ту же природу, ту же функцию, что и универсальная ирония в «Коте в сапогах» и в концепции Шлегеля; религиозно-художественное сознание и сознание ироническое оказываются не только родственными, но едва ли не синонимичными явлениями. Явлениями одного и того же порядка. И в этом тоже проявляется некая амбивалентность, некая синтетичность раннеромантического сознания, его игровой, его антидогматический характер, сознания, в основе которого находится «абсолютный синтез абсолютных антитез».

Все сказанное о романтической иронии определяет ее особый характер, особую структуру. «По своей форме, по исполнению, — пишет Ф. Шлегель, — это мимическая манера хорошего обыкновенного итальянского буффо» (74, 177). В отличие от позднеромантической иронии, функционирующей на пересечении саркастического смеха и ужаса, субъектом которой является негодующий и гибнущий человек, раннеромантическая ирония предполагает клоунаду, игру, веселье; в основе иронии находится не сарказм, не сатира, а юмор; мир раннего романтизма — мир безудержной игры, игры ума, игры сердца; универсум и все его фрагменты охвачены игрой; игровые принципы положены в основу всех событий и конфликтов; герои этого мира — не просто актеры, а буффо, каждый жест и каждое слово которых непредсказуемы; этой непредсказуемостью они и разывают стандарт, творят радость; «итальянский буффо» — менее всего «несерьезное отношение ко всему изображаемому»¹⁰⁰, игра буффо — прежде всего импровизация, отсутствие канона, штампа; импровизация —

это «чистое», абсолютное творчество (именно поэтому в эпоху романтизма возникает культ импровизации, импровизатора, ярко продемонстрированный Ж. де Сталь в ее романе «Коринна, или Италия», а затем Г. Х. Андерсеном в «Импровизаторе» и Пушкиным в «Египетских ночах»). Через игру с ее импровизацией и совершается разрушение «конечного», формы, замкнутости. Игра, по Шлегелю, есть следствие определенного психологического контекста, главным качеством которого является свобода, возможность действий, не обусловленных внешними факторами; игра, ведомая буффо, — это никем не навязанная, добровольная игра, игра, являющаяся жизнью. Игра с ее импровизацией, с ее необусловленностью и демонстрирует гения, художника — преобразователя мира. Клоунада — не «несерьезный» смех, а смех, имеющий серьезное задание. Каждый «конечный» предмет преобразуется в клоунаде, обретает атмосферу первоизданной неоформленности, детскости, радости, свободы; каждый «конечный» предмет обретает статус бесконечного. «Ирония есть ясное осознание всеобщей изменчивости, бесконечного полного хаоса» (75, 61). Созидательная функция иронии, игры, возводящая конечное к бесконечному, к «хаосу», и позволяет Шлегелю иронию, игру ввести как непреходящий компонент в мифологию, мыслимую им как «поразительное вечное чередование энтузиазма и иронии» (93, I, 391); на этой же основе возникает и проповедь арабески как нормативного жанра, более всего воплощающего «искусно организованный беспорядок» (93, I, 391) истинного мира («арабеска является древней и изначальной формой человеческой фантазии», 93, I, 391).

Концепция «трансцендентальной буффонады» генетически связана с теорией игры, выдвинутой Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании». «Игра», как ее понимает Шиллер, — не утилитарное «прозаическое действие человека, но и не отрешенная от всякой действительности фантастическая деятельность воображения. Эстетическая «игра» — свободная деятельность всех творческих сил и способностей человека, а порождаемый «игрой» продукт — не непосредственный предмет реальной жизни и не чистая игра воображения. Продукт игры — «видимость» — нечто идеальное (в сравнении с жизнью) и реальное (в сравнении с продукцией чистого воображения)¹⁰¹. По Шиллеру, игра, порождаемая красотой («красота <...> есть объект побуждения к игре», 92, VI, 300), рождает искусство и характеризует сущность искусства, т. е. понятие игры есть всецело категория эстетики. У Шлегеля игра есть способ создания мира и одновременно его состояние, его сущностное начало; эстетический акт в полном смысле слова становится космологическим актом; для раннего романтизма чрезвычайно был важен тезис Шиллера, им по-своему интерпретированный: «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человек лишь тогда, когда играет» (92, VI, 302).

Шлегелевская концепция универсальной иронии¹⁰², созданная независимо от Тика, представляет собой существенный теоретический контекст для понимания структуры пространства в комедиях Тика конца 90-х годов. Как известно, общее движение раннеромантического сознания, в том числе шлегелевского, есть движение от Фихте, от субъективного идеализма к идеализму объективному. Универсальная ирония представляет собой своего рода кульминационную форму романтического фихтеанства; именно в рамках универсальной иронической философии совершается демонстративное разъединение конечного и бесконечного во имя бесконечного, что в художественном творчестве наиболее полно и демонстрирует тиковская комедия. Путь «Странствований Франца Штернбальда» представляет собой тот путь, который ведет к следующим страницам романтической культуры, и к «Генриху фон Офтердингену» Новалиса, и к иным, за пределы иенской школы выходящим явлениям. Путь «Странствований» — это путь не опровержения конечного, а его слияния с бесконечным; путь обожествления реального, ставший начальной стадией романтической переоценки объективной реальности. Но в том и другом случае есть апелляция к синтезу, к синтетическому мироустройству, что и делает возможным параллельность, одновременность комедий и «Странствований Франца Штернбальда».

4.

Эпоха романтизма — эпоха актуализированной истории, эпоха чрезвычайно острого восприятия времени. XVIII век выдвигает идею историзма как одну из самых животрепещущих идей; но только знаменитая книга Гердера «Идеи к философии истории человечества» (1784–1791) догадки, гипотезы, идеи переводит в ранг целостного учения о едином мировом процессе, характеризующем природу и общество. «Природа, по мнению Гердера, находится в состоянии непрерывного закономерного развития с низших ступеней к высшим; история общества непосредственно примыкает к истории природы, сливается с ней. Тем самым Гердер решительно отвергает теорию Руссо, согласно которой история человечества представляет собой цепь заблуждений и находится в резком противоречии с природой. Для Гердера естественное развитие человечества именно таково, каким оно было в истории». «Законы развития общества, так же, как и законы природы, носят естественный характер. Живые человеческие силы — вот двигательные пружины человеческой истории; история представляет собой естественный продукт человеческих способностей, находящихся в зависимости от условий, места и времени. В обществе произошло лишь то, что обусловлено этими факторами. Это, по Гердеру, основной закон истории» (48, 629). Благодаря Гердеру идея историзма входит в европейский (прежде всего германский) повседневный обиход. Гете в предисловии к французскому изда-

нию гердеровской книги (1828) писал о том, что она «оказала невероятно большое влияние на воспитание всей нации» (52, 541). Окончательным же аргументом в пользу исторического сознания явилась Великая французская революция, убедившая европейцев в несостоятельности метафизического взгляда на общество. Эпоха романтизма не только наследует, но и развивает историзм предшествующей эпохи.

В основе раннеромантической временной структуры находится дихотомия «время — вечность», неотделимая от пространственной дихотомии «конечное — бесконечное». (Естественно, та и другая категория понимается в русле той традиции, которая сложилась в Европе в начале новой эры). Классическое определение вечности дано Аврелием Августином в трактате «Об истинной религии»: «в вечном нет ни преходящего, ни будущего, ибо что происходит, то уже перестает существовать, а что будет, то еще не начало быть. Вечность же только есть, она ни была, как будто ее уже нет, ни будет, как будто доселе ее еще не существует»; «я отделяю от вечного всякую изменчивость и в самой вечности не различаю никаких промежутков времени, так как промежутки времени состоят из прошедших и будущих изменений предметов»¹⁰³. Вечность не имеет категорий «раньше» и «позже», начала и конца, «не терпит их рядом с собой»¹⁰⁴ (Фома Аквинский); вечность лишена признаков развития, смен, чередования событий, вечность находится вне процесса, вне истории. Во-вторых, вечность — это целокупность, в вечности все существует сразу, в единой точке. (Фома Аквинский, ссылаясь на Боэция, писал, что различие вечности и времени состоит в том, «что вечность в каждом своем мгновении целокупна, времени же это не присуще; а также и в том, что вечность есть мера пребывания, а время — мера движения»¹⁰⁵). Поскольку бесконечность по горизонтали и по вертикали собрана в точку, то вечность в эпоху Средневековья и мыслилась как система концентрических кругов, что засвидетельствовано, в частности, в «Божественной комедии» Данте и в средневековой иконографии¹⁰⁶. Время, созданное Господом вместе с миром, согласно Августину, прежде всего и характеризует мир. «Продолжительность времени складывается не иначе как из последовательного прохождения множества моментов, которые не могут существовать совместно»¹⁰⁷. Мир поставлен Августином под знак непрерывной изменчивости. «Тема трактата «О граде Божием», — пишет С. С. Аверинцев, — мир как история, причем история (разумеется, «священная история») понята как острый спор противоположностей и как путь, ведущий от одной диалектической ступени к другой. Временное начало принято у Августина по-настоящему всерьез»¹⁰⁸. Противопоставив античному циклизму концепцию истории, движущейся линейно, по прямой линии, христианство чрезвычайно актуализировало время, историю; время становится предметом осмысления и постоянного переживания; человек начинает ощущать себя существом, заключающим время. Со времен ран-

него христианства, особенно стараниями патристики и прежде всего Аврелия Августина, в европейском сознании и вошло противопоставление вечности как неизменной, неподвижной сферы, как атрибута сверхреального бытия и времени, как вечно текущего, меняющегося, неустойчивого бытия, как атрибута материального и человеческого мира; противопоставление вечности и времени носило абсолютно ценностный характер: вечность мыслилась как высшая сфера, содержащая в себе истину, красоту, добро; время — как сфера низшая, несовершенная, как сфера, зависящая от вечности и к ней устремленная как к норме, как к модели идеала.

Раннеромантическая вечность — это универсальная целокупность, всемирный синтез, единство всего сущего; бесконечное пространство из сферы движения трансформировано в сферу пребывания; это довременное или послевременное состояние; строго говоря, пространственная категория бесконечного идентична временной категории вечного; бесконечное вечно, так же, как вечное — бесконечно. Раннеромантическая вечность — это менее всего абсолютный покой, абсолютная неподвижность; вечность неподвижна в том смысле, что означает свершение всевозможных качеств, их синтез, и как таковая не ведет к замене одних качеств другими, не знает их умирания и возникновения; но вместе с тем вечности свойственно некое особое движение, особое вдохновенное состояние, связанное с согласованностью всего, в ней заключенного¹⁰⁹; поскольку все качества существуют в вечности в своих исчерпываемых формах, то вечность лишена неполноценного, ущербного; это гармоническое, исполненное истины, красоты и блага, идеальное миросостояние; в ней *«заключено то, что заключено в боге»* (Шеллинг, 91, 77). Время как антипод вечности есть сфера универсальной разорванности, дисгармонии, трагического противоречия между конститутивными началами мироздания, прежде всего между бесконечным и конечным (духом и плотью, небом и землей); время — это развитие, это поток, изменение, движение, время состоит из мгновений, непрерывно друг друга отрицающих, лишенных всемирной полноты, синтеза, целокупности (*«то, что в Абсолюте тождественно, вечно и совершенно, в мире вещей, напротив, раздельно, необозримо, множественно, развивается во времени, представляется как процесс»*¹¹⁰); именно поэтому время не знает истины, красоты, блага. Отметим еще одно обстоятельство: сфера времени — сфера воплощенного, конкретно-чувственных данностей, отвердевшего бытия, но именно материализация, отверждение и определяет преходящность, временность, финитность, ущербность; сфера законченного есть катастрофическая сфера смертного; с другой же стороны, сфера вечности — сфера невоплощенного, неосязаемого, постигаемого духом, через откровение, есть гармоническая сфера бессмертного, раз навсегда данного, неподверженного разрушению. Вместе с тем раннеромантическое время есть время цели: вышедшее из вечности, оно к вечности и устремлено; распавшееся мироздание время устремляет к синтезу; время, будучи атрибутом несовершенного предмет-

но-чувственного бытия, выполняет в конечном итоге миротворческую, созидательную функцию; время — орудие борьбы с предметно-чувственным миром; именно поэтому вхождение во временной поток, в историческое движение означает обретение созидательного временного начала; романтические герои, энтузиасты — это люди времени именно потому, что они своей целью имеют вечность. «От этого разъединения и обособления, — писал в свое время Ф. А. Степун, — романтизм и стремится к универсальному синтезу, к положительному всеединству. Под гнетом его он и мечтает о грядущем, как о любовном соединении всех противоречий, как о синтетическом воскресении науки, философии и искусства во славу полной и всеобъемлющей жизни... Эта идея универсального синтеза — главная, любимая мысль романтизма. Жажда, предчувствие его, — жизненный нерв романтического мирозерцания»¹¹¹. Мировая история, согласно раннему романтизму, как и христианству, движется от гармонии и синтеза через временную (временную) дисгармонию и распад к новой гармонии и синтезу; мировая история протекает между вечностью и вечностью, она исходит из вечности и целью своей имеет вечность¹¹².

Временная структура раннеромантического художественного мира имеет два варианта. Первый вариант восходит к христианской культуре, точнее говоря, в качестве модели имеет христианскую временную модель¹¹³. Второй вариант восходит к ренессансной культуре, т. е. в качестве модели имеет ренессансную временную модель.

Согласно первому варианту, как миру, человечеству, так и отдельному человеку свойственны три стадии существования, развития: 1) прошедшее, понимаемое как вечность (Эдем, Золотой век и т. д.); 2) настоящее, понимаемое как время, история (Железный век и т. д.); 3) будущее, понимаемое как вечность (Эдем, Золотой век и т. д.). Обратимся к одному из самых значительных явлений раннеромантической культуры — к роману Новалиса «Генрих фон Офтердингген» (1799–1801)¹¹⁴. Как и Тик, Новалис в центр романа ставит художника, для которого характерно экстатическое томление по идеалу. Художественный мир Новалиса — это мир истории, но еще более дальней, чем в «Странствованиях», — мир XII века; но XII век у Новалиса мало отличен от XVI века Тика; исторические веки у Новалиса еле еле расставлены, как и к Тика; история существует не как история, а как экзотика, как нечто невероятное, «знакомо-чуждое», необходимое для трансформации конкретно-исторического в абстрактно-обобщенное; у Тика и у Новалиса она является знаком особого, «натурфилософского», «пантеистического» мира, мира, в котором растворена «мировая душа». Наконец, у Новалиса, как и у Тика, система событий строится как система встреч центрального героя, встреч, являющихся вехами в его постижении бесконечного. Вместе с тем в «Генрихе фон Офтердинггене» более значительна философская ориентация; роман Новалиса — это роман философско-эстетической символики; не только каждое событие, но и каждый персонаж,

каждый предметно-чувственный образ представляют собой символ, миф; это действительно «иероглифическое выражение» (Ф. Шлегель) бытия, символично-мифологическая картина мира¹¹⁵.

В «Генрихе фон Офтердингене» не только воплощен, но и непосредственно провозглашен первый вариант раннеромантической пространственно-временной структуры. (В романтическом повествовании всегда теми или иными путями совмещаются сфера явлений и сфера сущности явлений; система идей строится не только через конфликты, события и т. д., но и непосредственно провозглашается; в повествование вводится идеологический комментарий к изображаемому, читателю вручается своего рода идеологический ключ; причем точка зрения повествователя, как правило, идентична точке зрения автора-демиурга). «Он пел, — пишет Новалис о певце, и слова эти становятся ключом к роману, — о начале мира, о происхождении звезд, растений, животных и людей, о всемогущем взаимовлечении всех вещей в природе, о древнем Золотом веке и о владычествах его — любви и поэзии, о возникновении ненависти и варварства и об их распри с этими добрыми богинями и, наконец, о грядущем торжестве последних, о конце печали, обновлении природы и возвращении Золотого века навсегда» (69, I, 236). Итак, временная триада обозначена весьма определенно: Золотой век как начальная и как финальная эпоха мироздания; настоящее же есть время противоречий, борьбы, хаоса, Железный век. Новалис весьма тщательно изображает мифическое прошлое и мифическое будущее; но то и другое присутствует преимущественно в мифах, рассказываемых персонажами и выступающих в тексте в качестве своего рода «вставных новелл». Романтическая апология бесконечного (вечного) в системе основополагающих категорий неизбежно выдвигает миф, помимо указанных обстоятельств выдвигает еще и потому, что «миф объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее»¹¹⁶ (К. Леви-Строс). Основное, на чем сосредоточен Новалис, — это настоящее, это время, история, Железный век. Действие в романе пролегает между прошедшим Золотым веком и будущим Золотым веком; и это необходимо Новалису, чтобы показать, продемонстрировать процесс обретения будущего, процесс трансформации времени в вечность. Роман Новалиса — модель жизнестроения, миростроения, вечностестроения. В основе его системы событий, в основе «магистрального сюжета»¹¹⁷ раннеромантического романа находится путешествие. Генрих — главный герой романа — человек истории; его путешествие — своего рода овеществление истории. Подобно тому как путешествие новалисовского героя имеет цель, так и «путешествие» истории имеет цель; точнее говоря, цель Генриха и цель истории тождественны, это — Золотой век, вечность. Тема ожидания, явленная с первых строк романа и открыто обнародованная в названии первой части («Ожидание»), и вводит будущее, то будущее, которое и должно свершиться в финале, на что указывает название второй

части («Свершение»); в этом смысле путешествие, история Генриха — это движение из настоящего в будущее, это завоевание будущего; будущее — та цель, которая влечет и ведет Генриха, та цель, которая и определяет экстатическое напряжение сегодняшнего дня, которая делает сегодняшний день днем едва ли не религиозно переживаемого движения, времени, истории. Романтическая культура и проявляет себя в «Генрихе фон Офтердингене» как культура актуализированной истории.

Но отношения настоящего и будущего, времени и вечности в раннеромантическом (в том числе и в новалисовском) мире, как и в мире христианском, — отношения не только горизонтальные, совершающиеся в истории, развернутые во времени; они строятся и по вертикали. Будущее (вечность) не оторвано, не отграничено от настоящего (времени), оно присутствует в настоящем; настоящее, находящееся во власти времени, истории, тем не менее тронутو вечностью; историческое время постоянно контролируется вечностью, в вечность глядится, пока наконец в финале вечностью не поглотится¹¹⁸. Подобно тому как человек экстатически переживает историю, он столь же экстатически переживает и вечность; вечность, как и история, есть его жизнь. Раннеромантический человек, как и человек средневековья, живущий во времени, в тварном мире, постоянно ощущает вечность как некую сверхреальную, высшую реальность. («Человеческая судьба есть не только земная, но и небесная судьба, не только человеческая драма, но и божественная драма»¹¹⁹; «История с этой средневековой точки зрения есть что иное, как проекция вечности на экран времени»¹²⁰). Романтический мир, как и христианский, не односферичен, а двусферичен; он состоит из сферы истории (времени) и сферы вечности; и они соотношены как реальность и норма (тоже реальность, но высшего типа). Но, с другой стороны, в «Генрихе фон Офтердингене» история — мир не столько зла, сколько неполного добра, не столько безобразия, сколько неполной красоты, не столько лжи, сколько относительной истины; это мир, в различных локусах в большей или меньшей степени преобразованный вечностью; история, разыгравшаяся в реальном мире, есть одновременно история высшая; земная история введена в контекст небесных предначертаний. Раннеромантический мир — это мир, в котором вечность отражается в истории, во времени.

Носителем новалисовской идеи истории является личность, Генрих фон Офтердинген¹²¹. Становление Генриха, изображаемое в романе, есть одновременно становление мира. Именно в Генрихе и через Генриха совершается прорыв человечества из времени в вечность, из Железного века в век Золотой, что и определяет Генриха как демиурга¹²².

Пафос Новалиса — пафос построения универсума, бесконечного, Золотого века, синкретического бытия. Естественно, раннеромантический синкретизм относителен, потому что всецело определяется сознанием, духом; это синкретизм не реальный, как первобытно-мифологический, а в некотором смысле иллюзорный, т. е. игнорирующий бытие в его реаль-

ных структурах и смыслах. Реальный мир был расколот и трагедийен, ранний романтизм противопоставил ему единство, и весь пафос раннего романтизма — строение целостной жизни, целостного мира, своего рода житнетворение, житнетворчество, он сосредоточен, говоря словами Шеллинга, не на том, «что есть, но что возможно».

Новаалисовская концепция истории, восходящая к христианской концепции, в то же время имеет и существенное отличие. Как известно, средневековое время — время эсхатологическое, финитное, оно устремлено к Страшному Суду. Между континуумом Бога и континуумом человечества пролегает Страшный Суд; через Страшный Суд человечество придет от двоемирия и дуализма к единомирию, к синкретизму, к вечности. У Новаалиса, как и у всех ранних романтиков, апокалиптическое начало снято; новаалисовская эсхатология светла и лучезарна; лучезарно обретение Генрихом вечной «блаженной страны»; в «Гимнах Ночи» лучезарна смерть, растворяющая человека в вечном и бесконечном космосе. Новаалис утверждает своего рода безболезненное, не знающее катастроф, подобных Страшному Суду, вступление времени, истории в вечность, в Золотой век.

Временная концепция, глубоко и всесторонне проявившаяся в «Генрихе фон Офтердингене», сохраняла значение на протяжении всей романтической культуры, и не только в Германии, но и повсеместно в Европе. Скажем несколько слов о стихотворении Жуковского «Я Музу юную, бывало...» (1824). Жизнь человеческого духа, по Жуковскому, так же как и по Новаалису, трехфазна. Прошедшее являет собой гармонию, рожденную Вдохновением, в свою очередь продиктованным, ниспосланным Музой. Муза — «гений чистой красоты», «даровитель песнопений» — высшая сила, миром и людьми правящая, поскольку именно она рождает то особое состояние духа, в результате которого преобразовывается мир, материя обретает душу, сливаются жизнь и искусство, возникает синтез.

Я Музу юную, бывало,
Встречал в подлунной стороне.
И Вдохновение летало
С небес, незваное, ко мне;
На все земное наводило
Животворящий луч оно —
И для меня в то время было
Жизнь и Поэзия одно.

Вдохновение — высшее напряжение духовных сил — категория для романтической культуры принципиально важная (вспомним Пушкина: «И божество, и вдохновенье»); вдохновение и рождает творчество, но речь идет не об узко поэтическом творчестве, а о том, которое равнозначно миротворчеству, житнетворчеству (и этот смысл, безусловный для Жуковско-

го и Новалиса, безусловен и для всего романтизма). Но гармония синтеза — прошедшее; настоящее же, второй этап жизни, истории — это «утрата». Исчезают Муза и Вдохновение, иссякает творчество. Перестав быть творцом, человек замыкается в земном существовании: благодаря Музе и Вдохновению соединявший в себе Жизнь и Поэзию, материю и дух, он становится человеком жизни, материи, хотя и исполненным томлением по былому — по Музе и Вдохновению. Второй период — это период разорванности мировых ценностей, «утраты» мирового единства. Но память былого, сохраняющаяся в герое, становится основой веры в преодоление раскола и в новое обретение гармонии. Как Генрих фон Офтердинген в Железном веке провидит век Золотой, так и герой Жуковского экстатически, молитвенно (важна система восклицаний) устремлен в будущее:

Не знаю, светлых песнопений
Когда воротится чреда, —
Но ты знаком мне, чистый Гений!
И светит мне твоя звезда!
Пока еще ее сиянье
Душа умеет различать:
Не умерло очарованье!
Былое сбудется опять (66, 300).

Формула, заключающая стихотворение, принципиально важна. Будущее как новая и завершающая фаза жизни оказывается равным прошедшему; будущее — возвращающееся, «сбывающееся» прошедшее. История протекает между равновеликими мирами — прошедшим и будущим, суть которых синтез, гармония, творчество. Художественный мир стихотворения — в отличие от новалисовского — лишен христианской атрибутики, но христианская модель истории с ее утверждением настоящего как несовершенного, утратившего божественную первооснову, но исполненного стремления к ее возвращению, к воссоединению с высшим, небесным, божественным, здесь безусловна.

5.

Второй вариант раннеромантической пространственно-временной структуры, восходящей к Ренессансу, предполагает, подобно первому, три этапа существования мира, три этапа жизни человеческого духа. Как известно, в ренессансной картине мира античность сменяется средневековьем, которое в свою очередь уступает место «новой», «возрожденной», «второй» античности. «Сначала греко-римская древность, время «солнца» и «света». Далее, к V в., время «готического варварства», «ночи» и «мрака», «погребения» или «пленения» поэзии, «изгнания» муз — его называли из-

редка «среди́нным временем» или «средним веком». Наконец, «новые времена», опять «солнце» и «свет», «освобождение», «возвращение из ссылки» или «воскрешение» словесности и искусств, «восстановление» (*ressurrectio, restauratio*), «возрождение» (*rinascentia*), «обновление» (*renovation*)»¹²³. Нетрудно увидеть, что ренессансному сознанию, в отличие от христианского, «новые времена» предстают не как ожидаемый, а как свершившийся факт. «Наш век, — писал М. Фичино, — век воистину золотой»¹²⁴. Как и в ренессансной культуре, в раннеромантической культуре¹²⁵ этого типа структура трехфазного времени, трехфазной истории несколько отлична от раннеромантической культуры рассмотренного типа: 1) давнопрошедшее, понимаемое как вечность (Эдем, Золотой век и т. д.); 2) прошедшее, понимаемое как время, история (Земля, Железный век и т. д.); 3) настоящее, понимаемое как вечность (Эдем, Золотой век и т. д.). В отличие от первого варианта вечность мыслится как обретенная, свершившаяся реальность; история завершила свое становление, достигла конечной цели.

Классическое воплощение «ренессансная» ориентация романтизма получает в романе Ф. Шлегеля «Люцинда» (1799). Идеологическая, как и структурная, концепция романа определена в первой главе («Юлий — Люцинде»); тема «Люцинды», объявляет автор устами центрального персонажа, — «дифирамбическая фантазия о прекраснейшей ситуации»; «прекраснейшая ситуация», любовь — это единство всевозможных чувствований, гармонический хаос, «чудесная смесь разнообразнейших воспоминаний и томлений». Динамика, или, как говорит Шлегель, «романтическая спутанность» любовного чувства определяет и «романтическую спутанность» романной структуры; книга полемически заострена против рационалистической упорядоченности, логизированной фабулы с причинно-следственными связями всех ее компонентов. Роман провозглашает и конструирует «смешение», «спутанность», «хаос» как романтическую идеологическую и художественную норму. «Люцинда» распадается на 13 частей-глав (не считая «Пролога»), фабульно почти не связанных; события обозначены пунктирно, как «видения»; в сущности, изображено одно событие — любовь; роман тем не менее не погружается в статику, так как непрерывно идет расшифровка, усложнение, углубление проблемы. Каждая из глав представляет собой замкнутую структуру, фрагмент. Шлегель воплощает в «Люцинде» теорию фрагмента, разработанную им в научных сочинениях¹²⁶; фрагмент, по Шлегелю, есть жанр, который строит мир без причин и следствий, мир как некую абсолютную данность, данность, как бы выхваченную из пространства и времени и тем самым становящуюся образом Пространства и Времени. Художественный мир «Люцинда» и строится как серия смонтированных друг с другом и друг с другом взаимодействующих фрагментов, в результате чего и возникает «очаровательное смешение», «романтическая спутанность». Шлегель, много писавший о романе, представлял его как «свободную форму», как «подлинные арабески» (74, 209);

роман должен быть, по Шлегелю, открыт для бесконечных метаморфоз, абсолютно неканоничен¹²⁷. Но «свободная форма» не выливается в анархический произвол; фрагменты согласовываются, связываются единой точкой зрения, единой мировоззренческой концепцией, исходят из одного духовного центра. В «Письме о романе» Ф. Шлегель говорил о необходимости в романе «высокого единства», заключающегося «в идейной связи, в наличии духовного средоточия» (74, 208). Нечто подобное утверждал и Шеллинг: «Вокруг некоего легкого ядра, некоего *средоточия*, которое ничего не поглощает и все мощно вовлекает в свой поток, — вообще говоря, должно быть организовано все поступательное движение романа» (91, 384). «Духовным средоточием», «ядром» «Люцинды» и является любовь, определяющая структуру художественного мира, его пространственно-временную структуру. И здесь необходимо отметить, что роман, построенный как серия глав-фрагментов, как «хаос», как «спутанность», построен одновременно как классически ясная, стройная, чрезвычайно логическая структура. «Люцинда» распадается на три почти одинаковых по размеру, симметрично размещенных части: 1) первые шесть глав; 2) седьмая, в центр поставленная глава, — «Ученические годы возмужалости» («*Lehrjahre der Männlichkeit*») и 3) последние шесть глав. Первая и третья части «Люцинды» образуют единство (как по содержанию, так и по структуре): во-первых, в них сконструирован мир любви (Люцинда и Юлий), а во-вторых, повествование ведется от имени «я», Юлия; это — внутренний монолог, речь сознания, души. Вторая часть (седьмая глава) противостоит и первой, и третьей частям прежде всего ярко выраженной фабульностью, нагромождением событий любовного плана, объективностью повествования (не от имени «я», а о «я»); глава по структуре своей близка просветительскому роману; даже название («Ученические годы возмужалости») откровенно указывает на «Ученические годы Вильгельма Мейстера», на многие другие произведения, в центр которых поставлен молодой человек, обучаемый жизнью. «Учение годы возмужалости» с обеих сторон сжаты фрагментами, арабесками, утверждающими подлинное, «зрелое»; центральное положение этой главы преодолено нарушением хронологии: события второй части представляют собой прошлое по отношению к истории, рассказываемой в первой и третьей частях. «Ученические годы возмужалости» — этот роман в романе, причем роман старого типа — противопоставлены фрагментам, арабескам именно как прошедшее, несостоятельное, неполноценное, подверженное снятию, исчезновению. Таким образом, пространственно-временная структура «Люцинды» представляет собой классическую для раннего романтизма триаду «бесконечное — конечное — бесконечное», которая может быть интерпретирована как настоящее — прошедшее — настоящее; конечное замкнуто в бесконечном, прошедшее в настоящем. Но вместе с тем художественный мир «Люцинды» не двувременен, не двухфазен с временной точки зрения (прошедшее и настоящее), а трехфазен (пред-

прошедшее — прошедшее — настоящее), но начальное время (предпрошедшее) равно конечному времени (настоящему). И подобное понимание пространственно-временной структуры продиктовано принципиальной важностью для Ф. Г. Шлегеля композиции, конструкции, структуры художественного мира; разграничивая первую и третью части, Шлегель разграничивает художественный мир на три временных сферы, строит трехфазную временную структуру. Устами героя Шлегель в романе говорит: «Мы оба когда-нибудь пойдем в качестве единой души, что мы являемся цветами одного и того же растения или же лепестками одного и того же цветка, и мы с улыбкой осознаем тогда, что то, что теперь мы называем только надеждой, по существу, являлось воспоминанием» (69, I, 124). В некотором смысле эти слова являются ключом к рассматриваемому вопросу: надежда равна воспоминанию, будущее равно прошедшему. Итак, шлегелевский мир движется от бесконечного через конечное к бесконечному, что означает и движение времени, движение истории, от давнопрошедшего к настоящему, равному давнопрошедшему.

Что же собой представляет «бесконечное» в «Люцинде»? Благодаря тому, что повествование в первых шести главах ведется от имени «я», Юлия, реконструируется его сознание, объективируется его духовный мир, мир, охваченный, заполненный любовью. Любовь у Шлегеля — и предмет изображения, и основная идея¹²⁸. Мир любви, и это сразу же демонстрируется, это мир, не имеющий границ, мир, изъятый из реального пространства: «внешний» космос образован сознанием, заполненным любовью, любовь растворена в мире, пронизывает каждую частицу природы и жизни, является их своеобразным эквивалентом. «Дифирамбический» характер любви, ее центральное положение в мире определяются ее синтезирующей сущностью; любовь противостоит внутреннему расколу, разорванному сознанию, двойничеству и двоемирию, она образует целостного человека, она смыкает все крайности бытия; в основе мирового синтеза, в основе бесконечного и находится любовь. Синтезирующие качества любви объясняют и шлегелевскую концепцию брака (не церковного и гражданского, а брак как единения мужчины и женщины). «То, что нас связывает, это — супружество, вечное единство и соединение наших душ не только в пределах того, что мы называем тем или иным миром, но и по отношению к миру подлинному, нераздельному, безмянному и безграничному, ко всему нашему бессмертному бытию, ко всей нашей беспредельной жизни» (69, I, 123). «Человечество, собственно, должно бы разделяться лишь на два сословия — созидающее и созидаемое, мужское и женское, а вместо всяких искусственно ограниченных обществ — великое супружество этих двух сословий и всеобщее братство всех людей» (69, I, 184). Поэтому в «Люцинде» большое значение приобретают сцены интимной близости. Но в отличие от «непристойного французского романа» (Шиллер)¹²⁹ сцены интимной близости у Шлегеля не ограничиваются буквальным смыслом, а обретают глубоко

кое символическое, мифологическое содержание. Это не что иное, как взаимопроникновение, взаимодействие материи и духа, их растворение друг в друге, это телесное, становящееся духом, и дух, становящийся плотью, воплощающийся дух; любовный акт — это акт откровения, в результате которого достигается целостное, синтетическое видение мира, достигается и целостный, синтетический мир. В «Странствованиях Франца Штернбалда» и в «Генрихе фон Офтердингене» «учениками» постигается «запредельность» природы, совершается проникновение через конечное в ее бесконечное начало. В «Люцинде» ученичество завершено, есть свершение, есть обретение того, к чему только устремлены герои Тика и Новалиса. В сущности, Люцинда и Юлий в любви, в любовном акте становятся природой, равной Богу, пантеистической природой, а не только ею окружены, а не только в ней живут и ее постигают, они перестают быть частью и становятся целым. Великая нравственность «свободной» любви, сцен интимной близости возводится в ранг наивысшей свободы и нравственности в главе «Характеристика маленькой Вильгельмины». Детство, воплощенное в Вильгельмине, во многом равнозначно любви. Как в сознании любящих, так и в фантазии ребенка «все в природе является одушевленным и одухотворенным»; как любовь, так и детство — «романтическое смешение», «смелый полет воображения»; мир ребенка, как и мир любящих, — мир сознания, опрокинутый во внешний мир. Детство не только у Шлегеля, но и у поздних романтиков (например, у Гофмана) являлось выражением свободы, раскованности, истинного, потому что непосредственного познания мира. Поместив «Характеристику маленькой Вильгельмины» вслед за «Дифирамбической фантазией о прекраснейшей ситуации», Шлегель не только сопоставил любовь с детством, но и освятил ее детством, его наивностью, чистотой, первозданностью. Принципиально важна в шлегелевском возведении религии любви глава «Метаморфозы». «Любовь — не только тайная внутренняя потребность в бесконечном <...> Она не просто смешение, но переход от смертного к бессмертному, но также и полное единство того и другого» (69, I, 181). Земное, смертное, человеческое через любовь обретает достоинство небесного, бессмертного, божественного; с другой стороны, божественное пронизывается человеческим; «единство» противоположностей и есть тот высший синтез, в котором человеческое, становясь божественным, в то же время остается человеческим. Шлегелевский мир — это не божественное и не человеческое, это божественно-человеческое, смертно-бессмертное. И это одна из величайших метаморфоз, рожденных любовью. Не менее значительна и другая. «Не ненависть, как говорят мудрецы, а любовь разделяет отдельные элементы и создает вселенную, и только в свете любви можно их обнаружить и увидеть. Ибо только в ответе своего «ты» может каждое «я» ощутить свое бесконечное единство» (69, I, 182). Только любовь создает личность, личность, равную вселенной и тем самым противостоящую «пепельно-серым фигурам, лишенным движения», филистерам.

Но шлегелевское «я» всегда предполагает другое «я», процесс рождения «я» всегда связан с аналогичным процессом в другом человеке (Юлий — Люцинда). Вселенную в «Люцинде» образует сообщество личностей, именно поэтому и в «Люцинде», и в романтической культуре в целом утверждается идея дружбы, идея некоего гармонического коллектива. В этой же связи для Шлегеля, как и для его собратьев по движению, важна проблема женщины; шлегелевский коллектив состоит из равнозначных «я» мужского и «я» женского; мировой синтез вне этого единства немыслим. Люцинда — не только объект, но и субъект любви, как личность она равна Юлию. И Юлий боготворит Люцинду, и боготворение — не метафора, а действительность, ибо Люцинда в восприятии героя — Дева Мария, Мадонна, прародительница святости; любовь Юлия — своего рода богослужение, и любовный акт — это тоже богослужение. «Все одухотворилось для меня, все говорит со мной, и все мне свято. Когда любят так, как мы, человеческая природа вновь обретает свою изначальную божественность. Наслаждение, испытываемое в уединенном объятии двумя влюбленными, вновь становится тем, чем оно является в великом целом, — священнейшим чудом природы; и что для других нечто, чего они справедливо стыдятся, для нас вновь то, что оно и есть само по себе, — чистое горение благороднейшей жизненной силы» (69, I, 188). Любовь Люцинды и Юлия несет в себе все признаки божественности, так как в основе своей это созидаящая, творящая сила; Шлегель наделяет эту любовь основной функцией самого Господа — творчеством. Тема сладострастия и призвана символизировать то единение мужского и женского начал, в результате которого создается новая жизнь, новый мир. В этой связи выявляется и вторая функция темы ребенка, беременности, Мадонны с младенцем на руках. Ребенок и есть символ новой жизни, возникающей из любви и освящающей собой половой акт. Отсюда и энергичная проповедь деяния, творчества (особенно звучащая в главе «Юлий и Антонио»). Любовь — это не только жизнь, но и религия, точнее, это некая религиозная жизнь, религиозное деяние. Существенно, что с защитой «Люцинды» от врагов и друзей выступил не кто иной, как автор «Речей о религии» Ф. Шлейермахер, опубликовавший в 1800 г. «Доверительные письма о «Люцинде» Фридриха Шлегеля». Растолковывая суть «Люцинды», он писал: «Бог должен быть в любящих, их объятие есть собственно его объятие, которое они одновременно в одно и то же мгновение чувствуют и потом снова хотят чувствовать» (30, 135). Греза о смерти («Два письма») доводит до логического конца идею о богоподобии любящих, ибо греза о смерти — не что иное, как вариант гибели Христа и его воскресения. Понимание любви как религии и завершает возведение шлегелевской идеологии, освобождает ее от сомнительности и малейшего намека на аморализм. Соотнесенность истории Юлия и Люцинды с евангельской историей, проходящая через «Люцинду», и утверждает любовь как религиозное в основе своей чувство и деяние. И как евангельская история есть не легенда

и не сказка, а миф, так и «Люцинда» конструирует миф, т. е. отвергает метафорическую основу для интерпретации и уверяет в подлинности всего, в ней изображаемого. Такова в основных чертах созданная Ф. Шлегелем религия любви, концепция, сохранившая значение в течение всей романтической культуры как образец, как предмет переосмысления, как предмет отрицания, но «Люцинда» в этих разных ипостасях существовала в романтическом сознании. И именно Шлегелем было завершено построение раннеромантической концепции любви как синтеза конечного и бесконечного и как способа его достижения, как цели и средства одновременно. Таким образом, шлегелевский роман, начатый картиной бесконечного, картиной бесконечного и завершен, картиной некоего универсального синтеза, универсального единства, достигнутого любовью, любовью, соединившей в себе конечное и бесконечное, физическое и духовное.

Вторая часть «Люцинды» («Ученические годы возмужалости») противостоит как первой, так и третьей частям как по структуре картины мира, так и по характеру повествования. Многочисленные любовные истории, здесь изображаемые, контрастируют любви Юлия и Люцинды, как будто извлечены из фривольного романа, из «Ардингелло», например. Партнер и его бесконечные партнерши руководствуются безудержной чувственностью, чувственность хозяйничает в людях, в мире. Чувственность и свидетельствует о замкнутости человека, о господстве в нем телесного, посягающего на интереса; система духовных ценностей изъята из мира чувственности, что и делает этот мир ущербным, однозначным. Все это уводит личность от ее подлинного предназначения, разрушает ее целостность; «бушующая неудовлетворенность раздробляла его воспоминания, и никогда еще представления о совокупности своего «я» не были столь недостаточными»; «он презирал мир и все сущее и был этим горд» (55, I, 165, 166). То, что во фривольном романе, в какой-то степени в «Ардингелло», являлось предметом поэтизации, в «Люцинде» объявлено несостоятельным, ущербным, ведущим к гибели. Фабула в «Ученических годах возмужалости», как и во многих романах XVIII века, построена по принципу многократного повторения одной ситуации: любовная история — глубокое разочарование. Но если любовные истории в романе XVIII века (в том же «Вильгельме Мейстере») ведут героя к зрелости, к выявлению его сущности, то в «Люцинде» они имеют обратный результат: растворяют героя в конечном, опустошают его духовно. Фабула «Люцинды» и воспроизводит фабулу просветительского романа (линейно расположенные события), и немедленно ее опровергает. Сфера конечного — сфера несостоятельная как с точки зрения этической, так и эстетической.

Подобно подавляющему большинству рационалистическо-просветительских романов, в «Ученических годах возмужалости» повествование строится на разграничении субъекта и объекта; изображается действительность, являющаяся внешней по отношению к повествователю. Используя

традиционный принцип объективного повествования, Шлегель решал двойную задачу: указывал, с одной стороны, на разделенность позиции автора и его героя, с другой стороны — на растворенность героя в материальном, антидуховном; его внутренний мир еще не стал универсумом, каким он станет после встречи с Люциндой, после чего и будет осуществлена «передача» повествования Юлию (Юлий первоначально — «он», позже — «я»). Объективная действительность сменяется действительностью субъективной, и последняя признана идеальной, гармоничной. Бесконечное и достигается благодаря духу, через дух. Субъект, творящий бесконечное, объявлен господом. Поэтому и завершается «Люцинда» главой «Причуды фантазии», являющейся гимном душе, «фантазии». Старый спор между разумом и фантазией (чувством) решен Шлегелем в пользу фантазии, наделенной миротворческими качествами, единственно способной постигнуть тайны бытия. Порожденный и утвержденный фантазией мир (мир синтеза) и объявлен подлинным миром, миром идеала и гармонии. «Люцинда», таким образом, заканчивается изложением идеи, структурой романа сконструированной («Люцинда» представляет собой исповедь, т. е. изложение жизни души, сознания, благодаря которому и вершится постижение и преобразование мира).

Нетрудно увидеть, что «Люцинда» несравненно более языческий вариант романтической культуры по сравнению с тогда возникшими «Странствованиями Франца Штернбальда» и «Генрихом фон Офтердингенем». Пафос «Люцинды» — пафос свершения, пафос достигнутого и переживаемого идеала, пафос жизни в бесконечном; «Люцинда» строит мир, в котором время трансформировано в вечность, конечное в бесконечное, демонстрируется процесс обретения вечности. С самого начала романтической культуры в ней возникает антично-ренессансная традиция, противостоящая традиции христианской с ее томлением духа, с ее экзальтированной верой в завтрашний день, с ее счастьем ожидания. Вместе с тем та и другая традиция существуют в пределах одной культуры, культуры, символизирующей конечное, конкретно-чувственное, интерпретирующей все материальное как запредельное, сверхчувственное, утверждающей синтетическую целостность бытия как этико-эстетическую норму.

Концепция, проявившаяся в «Люцинде» ранее, чем в других европейских культурах, заявила о себе и в России, в частности, в некоторых произведениях Пушкина. Если тиковско-новалисовский вариант получил классическое воплощение в лирике Жуковского, то шлегелевский вариант наиболее последовательно утверждает ранняя лирика Н. М. Языкова, частично лирика К. Н. Батюшкова. Творчество Пушкина, отмеченное «катастрофичностью»¹³⁰ развития, не укладывается всецело в рамки той или иной концепции, той или иной культуры. Но некоторые его стихотворения первой половины 20-х годов классически воплощают раннеромантическую пространственно-временную концепцию. Это относится прежде всего к

знаменитому стихотворению 1825 г. «К***» («Я помню чудное мгновенье»)¹³¹. Стихотворение, состоящее из шести строф, распадается на три равные части, каждая из которых демонстрирует определенную картину мира. Начальная картина мира образована «чудным мгновеньем», рожденным «явлением» героини («ты»), представляющей собой небесное, бесконечное, идеальное (о чем свидетельствует ее портрет, характеризующийся отсутствием «портретности», «зыбкостью», «истонченностью», «бесплотностью» образа¹³²). «Чудное мгновенье» — это:

И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Нетрудно увидеть, что все категории, расшифровывающие «чудное мгновенье», — основополагающие романтические категории. Идеальная жизнь есть жизнь в любви, в творчестве (как и у Жуковского в стихотворении «Я Музу юную, бывало...»), через «вдохновенье» совершается «откровение», познание бесконечного и его объективация в поэтическом тексте), в божестве, в чувстве, знаком которого являются «слезы». Идеальная жизнь, обретенная в «чудном мгновенье», это и есть «жизнь», потому что жизнь вне бесконечного, вне идеала, вне «ты», жизнь в конечном — нежизнь. Второй период жизни, вторая картина мира — это жизнь без любви, без «ты»; она строится как абсолютная антитеза жизни первого периода. Характеристики даны через систему отрицаний; это жизнь, противоположная «чудному мгновенью», что и декларирует четвертая строфа:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви (83, 59).

Второй период — это жизнь в конечном, растворение в замкнутом мире «глуши» и «заточенья»; разомкнутому пространству первого периода противопоставлено замкнутое пространство второго, для которого характерна утрата высших духовных ценностей. Отметим здесь одно обстоятельство. В первых четырех строфах стихотворения возникает оппозиция «мгновенье» — «годы», «дни» («чудное мгновенье» — «шли годы», «тянулись тихо дни мои»). Пушкинское, как и в целом романтическое «мгновенье» есть та временная точка, в которой время трансформируется в вечность; «мгновенье», будучи единицей времени, порывает с временем. Как в христианском «мгновенье» — откровении — постигался бог, так и в романтическом «мгновенье» постигается вечное и бесконечное. По классической формуле У. Блейка: «Вечность в миге одном», мироздание в его целостности и целокупности постигается только в «мгновенье», которое благодаря

этому и становится «чудным». «Годы», как и «дни» демонстрируют то течение времени, которое характерно для конечного и которое не «останавливается» в результате постижения высшего, сверхреального мира вечности; «дни» потому и «тянутся», что они замкнуты в однообразной смене однообразного бытия. Наконец, третья, заключительная картина мира повторяет начальную, открывающую стихотворение картину мира.

Таким образом, жизнь и сознание героя («я») претерпели три этапа развития; мир пушкинского стихотворения совершенно определенно трех-фазен: «Золотой век» давнопрошедшего — «мрак», «Железный век» прошедшего — «Золотой век» настоящего. Стихотворение Пушкина при всем своем отличии от романа Шлегеля обнаруживает с ним онтологическое родство, проявляющееся на уровне пространственно-временной структуры. «К***» — не только классическое раннеромантическое стихотворение, но и свидетельство ренессансной ориентации, противостоящей ориентации стихотворения Жуковского «Я Музу юную, бывало...»

Раннеромантическая культура — это культура жизнеутверждения, жизнестроения, поразительного оптимизма¹³³. Исповедуя синтетическое, целостное мироустройство, ранний романтизм не сомневается в возможности его достижения и утверждает его как свершившееся событие. Более того, сформированный в недрах исторического сознания, сделавший это сознание предметом осмысления и изображения, ранний романтизм утверждает неизбежное или состоявшееся преодоление времени, истории, неизбежное или состоявшееся достижение вечности; констатируя историю, он устремлен к мифу как единственно полноценной реальности; в этом смысле культура раннего романтизма есть универсальная апология мифа. Естественно, раннеромантическое жизнестроение есть строение универсальной утопии; утопизм сознания достигает здесь своей кульминационной для дореалистической культуры фазы и потому, что он безмерен в своих построениях, и потому, что он синтетичен, ибо предполагает этическое, эстетическое, социальное преобразование мира, преобразование мира во всех его ипостасях. Грандиозное раннеромантическое мироустройство обусловлено грандиозным самоутверждением личности, объявившей себя абсолют, присвоившей себе функцию высшей субстанции — Бога; в большей или меньшей степени вся система романтических апологий продиктована апологией духа; с помощью духа или в духе и получает осуществление раннеромантическая мечта о единстве мироздания.

II. Гейдельберг: национальный романтизм

1.

В 1801–1802 гг. Иена перестала быть центром романтического движения; но распад иенского сообщества означал одновременно и распад

раннеромантического мировоззрения, раннеромантической культуры. Под влиянием «мировых событий»¹³⁴ (А. В. Шлегель) — сокрушительных поражений германских государств в их военных конфликтах с Францией, сделавших проблематичными существование не только германской государственности, но и германской нации¹³⁵, — в недрах романтизма происходит значительная идеологическая трансформация; прежде всего рушится то необыкновенное выдвижение личности, которое являлось основой раннеромантической системы воззрений; личность, наделенная господними функциями, столкнулась с «мировыми событиями» и ощутила бессилие, ощутила мнимость, иллюзорность, умозрительность этих господних функций. Идея неограниченной свободы, являющаяся продуктом революционного энтузиазма, сменяется осознанием человеческой несвободы, являющейся продуктом послереволюционного опыта. Смена культур, происшедшая в рамках романтической культуры, прежде всего и продиктована сменой представлений о характере взаимоотношений человека и окружающего его бытия, переоценкой сущности личности и сущности реальности. Личность, полагающая себя творцом универсума, отныне вводится в контекст универсума.

Катастрофа раннего романтизма выдвинула в немецком романтическом движении две тенденции; та и другая возникли практически одновременно. Одна из тенденций представляет собой культуру, характеризующуюся некоей антитетичностью раннему романтизму, радикальным переосмыслением мира; возникшая в начале века, эта культура кульминационной стадии развития достигла в 1810–1820-е годы; это — поздний романтизм. Но наряду с поздним романтизмом формируется и другая тенденция, строящаяся не на отмене раннеромантической культуры, а на ее коррекции, на ее переосмыслении в свете требований, выдвигаемых временем; эта система воззрений как целостная оформляется в так называемом гейдельбергском кружке. И поздний, и гейдельбергский романтизм, существующие до некоторых пор параллельно, взаимно друг на друга влияют, друг друга обогащают. Но в историко-литературном процессе гейдельбергский романтизм естественно и закономерно выдвинут романтизмом ранним; ранний романтизм перерастает в гейдельбергский. Термин «гейдельбергский романтизм» («гейдельбергский кружок») в еще большей степени условен, чем «иенский романтизм». Гейдельбергский кружок, функционирующий в 1805–1808 гг., в качестве центральных личностей имел Ахима фон Арнима (1781–1831) и К. Brentano (1778–1842); активную роль в его жизни играли филолог и публицист Й. Геррес (1776–1848), филолог Ф. Крейслер (1771–1858), юрист К. Ф. Савиньи (1779–1861); тесно были связаны с Гейдельбергом в то время и Я. Гримм (1785–1863) и В. Гримм (1786–1859); в Гейдельберге вступил в литературу Й. Эйхендорф (1788–1857). Но идеи, получившие воплощение в Гейдельберге, стали формироваться в начале века, до того, как в Гейдельберге поселились Арним и Brentano. С другой же стороны, с 1809 г.

едва ли не все представители гейдельбергского кружка переселяются в Берлин; идеология, сформировавшаяся в Гейдельберге, захватывает прусскую столицу; идеология так называемых берлинских романтиков, и тех, кто связан был с Гейдельбергом, и тех, кто с Гейдельбергом прежде связан не был, прежде всего таких, как Г. Клейст (1777–1811) и А. Мюллер (1777–1829), есть гейдельбергская по своему характеру идеология; надо сказать, что многие выдающиеся ее памятники были созданы после Гейдельберга или вне Гейдельберга; гейдельбергская культура (в чисто условном и расширительном смысле) является чрезвычайно важным фактором немецкой романтической культуры до середины 1810-х годов, но она не исчезает и в позднейшие годы. Как видно, ее пространственный и временной диапазон был более широким, чем культуры иенской. Гейдельбергская идеология — новый этап немецкой романтической идеологии. Иена и Гейдельберг чаще всего вели резкую полемику, точнее говоря, Гейдельберг вел полемику с иенским сообществом, уже ушедшим в историю, для Гейдельберга, в частности, был решительно неприемлем иенский субъективизм, иенское перечеркивание исторической реальности, иенское «язычество»; но не менее, чем расхождение, существенно и их родство; скажем здесь только о том, что Гейдельберг исповедует некую грандиозную синтетическую утопию, только строимую не на духовной, как в Иене, а на абсолютно реальной основе; гейдельбержцы прежде всего и наследуют иенский утопизм, иенскую всемирность, хотя и осмысляют их иначе.

Гейдельбергский романтизм центр внимания переносит на конечное, на историческое бытие; постоянная сфера его забот — Германия, ее прошлое, настоящее и будущее, ее судьбы и ее сущность. И поскольку ранне-романтический богочеловек дезавуировал себя как демиург, дезавуировал неспособностью и противостоять «мировым событиям», и тем более построить гармоническую реальность, то Гейдельберг миротворческие функции возлагает на народ, на *нацию*. Не личность, но нация есть субъект национальной и мировой истории. Оппозиция Иена — Гейдельберг, ранний романтизм — национальный романтизм — это прежде всего оппозиция личность — нация. «Мировые события», актуализировав реальность, историю, актуализировали и гердеровские идеи исторического процесса, и прежде всего «Идеи к философии истории человечества». Дело не только в том, что Гердер поставил природу и социум под знак исторического процесса, пропустил через них время, историю, но и в том, что каждый исторический период, будучи частью мировой истории, является относительно замкнутым, относительно самостоятельным целым. «Для Гердера, — писал В. М. Жирмунский, — в органической природе каждое явление одновременно и цель и средство, звено цепи, но в то же время самостоятельное звено, и для себя — средоточие своего существования; так и в историческом процессе каждый этап имеет самостоятельное значение, содержит «свой идеал добродетели и счастья», соответствующий разнообразным модифи-

кациям исторической жизни» (49, XVI). Человечество, по Гердеру, едино, «один на Земле род человеческий», но в зависимости от органического строения и климата возникают различные народы, различные нации; общее (человечество) существует в особенном (народах, нациях): «В природе не бывает двух совершенно одинаковых листьев дерева, и тем более не бывает двух одинаковых человеческих лиц и одинаковых органических строений» (48, 169); «Ибо каждый народ — это народ, и у него есть и язык, и особое, присущее только ему строение. И широты накладывают на народы свою печать или накидывают легкое покрывало, однако изначальное племенное строение народа не исчезает и не разрушается» (48, 172). Отсюда вытекает и чрезвычайно важная мысль Гердера о том, что исторический процесс не есть нечто единообразное, что он по-своему проявляется в разных народах, в зависимости от условия их развития, целей и т. д. «Народы видоизменяются в зависимости от места, времени и внутреннего характера; всякий народ несет на себе печать соразмерности своего, присущего только ему и несопоставимого с другими совершенства» (48, 440–441). История человечества, по Гердеру, есть не что иное, как история соединенных «кривой и все время отклоняющейся в сторону линией» народов, наций (48, 441); история человечества, обретя национальную окраску, национальный характер, освещается у Гердера сквозь призму истории нации. Тот или иной национальный культурный мир и есть определенное качественное состояние нации; смена культурных миров есть, естественно, смена качественных состояний. Гердеровский историзм — это развитие и многообразие; Гердер решительно порывает с метафизикой, утверждавшей неподвижность, всеобщность идеала, обретенного в классической античности. На почве гердеровских идей и начинается изучение национальной истории, национальной культуры, национальной специфики. Штюрмерская культура открывает немецкое средневековье не только как своеобразную историческую эпоху, но и как эпоху, заложившую основы современной немецкой культуры, современной немецкой истории, а не как «темные» века, провал в культурной жизни Европы, как полагали Ренессанс и вслед за ним классицизм. Но вместе с тем штюрмерское средневековье таило в себе конфликты современного мира; мир, каким его мыслили просветители, опрокидывался в средневековье. На смену мифологизированной античности пришло мифологизированное национальное прошлое, хотя оно и не интерпретировалось как норма, как идеал, как совершенство; историзм еще продолжал корректироваться метафизикой.

«Мировые события» начала XIX века, превратившие Германию едва ли не во французскую провинцию, с предельной остротой поставили проблему немецкой государственности, германской истории, национального самосознания. Проблема немецкой нации и государства перестала быть умозрительной, а явилась актуальнейшей общественной, политической, культурной проблемой.

В 1803 г. Ф. К. фон Савиньи издает книгу «Право владения» («Das Recht des Besitzes»), которой суждено было стать событием не только в юриспруденции (обосновывалась историческая школа права), но и в духовной жизни тогдашней Германии. Один из современников утверждал: «Она появилась как метеор в темной ночи, и Савиньи, двадцатичетырехлетний, предстал как великан среди карликов». Еще более существенно суждение Ф. Крейцера, крупного ученого, относящееся к 1804 г.: «Савиньи — великий человек, этот человек как богатая содержанием, глубокая книга, которую можно долго изучать, без того чтобы полностью постигнуть»¹³⁶. Подобных свидетельств — бесчисленное множество, Савиньи оказывает едва ли не определяющее воздействие на всех представителей гейдельбергского романтизма. Идеи, провозглашенные в «Праве владения», получили дальнейшее развитие в таких фундаментальных сочинениях, как шеститомная «История римского права в эпоху Средневековья» («Geschichte des römischen Rechts im Mittelalten», 1815–1831) и трехтомная «Система современного римского права» («System des heutigen römischen Rechts», 1840). В основу права Савиньи кладет понятие «народный дух»; право — это продукт «народного духа», народного сознания, его слово, его воплощение. «Если мы спросим о субъекте, в котором и для которого существует позитивное право, то в качестве такого мы назовем народ. Во всеобщем сознании народа живет позитивное право и поэтому мы можем называть его также народным правом. Но ни в коем случае нельзя думать, будто право порождалось через произвол отдельных членов народа; произвол отдельных людей мог бы, возможно, случайно избрать это право, но мог бы, вероятнее всего, избрать и нечто совершенно иное. Скорее всего, это живущий и действующий в каждом отдельном члене общества народный дух, который создает позитивное право, являющееся тем самым не случайно, но неизбежно для сознания каждого человека одним и тем же правом». «Но форма, в которой право живет во всеобщем сознании народа, есть не абстрактный закон, но живой образ правовых инстинктов в их органической целостности. Так что когда возникает потребность осознать закон в его логической форме, эта логическая форма извлекается из целостного образа только искусственным путем. Та форма открывается через символические действия, которые зрительно изображают сущность правовых отношений и в которых первоначальные народные права в большинстве случаев выражаются яснее, чем в законах»¹³⁷. «Но если мы рассматриваем народ как естественное единство и в этом смысле как носителя позитивного права, то мы при этом должны думать не только о составляющих его отдельных индивидах; скорее всего, это единство определяется сменяющимися друг друга поколениями, связывающимися настоящим с прошлым и будущим»¹³⁸. По Савиньи, «народный дух» есть именно то, что не только выражает самую сущность народа, но и определяет его единство, его целостность. «Народный дух», переставший быть метафизической формулой, становится у Савиньи и благодаря Савиньи не

только основой права, но и основой культуры в целом, основой национальной истории. Категория «народный дух» особое, актуальное значение обрела в свете тезиса Савиньи, проходящего через его сочинения, через его лекции: «Настоящее может быть понято только из прошлого»¹³⁹. «Мировые события», происходящие в настоящем, выдвигали проблему «народного духа» уже не только как правовую, историческую, а как политическую проблему. Короче говоря, идея узко юридического характера, провозглашенная в 1803 г., оказалась идеей, сосредоточившей узловые проблемы тогдашней немецкой мысли, культуры¹⁴⁰.

В контексте же романтической культуры категория «народный дух» обрела некий пантеистический смысл; «народный дух» являлся своего рода «мировой душой» народа, началом, представляющем бесконечное в «конечной», в исторической жизни народа. Но в процессе исторического развития произошло нечто вроде разъединения, расслоения «народного духа» и народной жизни; отношения между ними оказались дисгармоническими; история пошла по бездуховному пути, который достиг в современности своего кульминационного уровня. В качестве же позитивной программы и выдвигается задача восстановления, возрождения утраченного единства; народная жизнь и «народный дух», история и внеисторическое должны образовать ту целостность, без которой невозможно преодоление современных «мировых событий». Романтическая культура вслед за Савиньи и объявляет важнейшей, основополагающей целью изучение «языков» «народного духа», и если для юриста Савиньи таким языком является право, то для романтиков прежде всего мифология и фольклор. Подчеркнем еще раз, что в контексте тогдашней исторической ситуации собирание и изучение фольклора выходит за рамки чисто научной и художественной деятельности, и становится общественным актом, целью своей имеющим, так сказать, обнародование «народного духа», пробуждение национального сознания; фольклористическая деятельность объявляется своего рода патриотической миротворческой миссией. И в этом отношении романтики в качестве предшественника имели Гердера. Историзм, являющийся конститутивным принципом гердеровского сознания, выдвинул идеи национальной истории, национальной культуры, национального в целом, в том числе и идею народной поэзии, обоснованную прежде всего в статьях «Извлечения из переписки об Оссиане и песнях древних народов» (1773) и «О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии» (1777). «Чем дальше народ от искусственного, ученого образа мыслей, искусственного, учебного языка и книжности, тем меньше мысли его подходят для бумаги, для того чтобы быть мертвыми, книжными виршами: от лирического, полного жизни, как бы плясового начала песни, от присутствия живых образов, от связи и внутренней необходимости содержания, от живых ощущений, от симметрии слов, отдельных слогов, порою даже букв, от движения мелодии и от множества других вещей, связанных с живым миром, составляю-

щих устную песню народа и исчезающих вместе с ней, — от всего этого, именно и только от этого, зависит сущность, назначение этих песен, вся их чудодейственная сила, их свойство — неизменно быть выражением восторга, энергии и радости народной, переходящим от поколения к поколению» (49, 28). Фольклор имеет, по Гердеру, первостепенное значение для философии истории; в нем «мы узнаем дух народа, знакомимся с понятиями его о богах и человеке, о направленности его интересов и склонностей, о любви и ненависти, о земных чаяниях и потусторонних ожиданиях» (48, 535); «это архив народов, сокровищница их науки и религии, их теогонии и космогонии, деяний отцов и событий их истории, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и горе, на брачном ложе и на смертном одре» (49, 68). Отсюда и непрерывное побуждение Гердера к собиранию и изучению фольклора, и особенно немецкого фольклора. «Великая империя, империя десяти народов, Германия! У тебя нет своего Шекспира, но неужели у тебя нет и песен предков, которыми ты могла бы гордиться? Швейцарцы, швабы, франки, баварцы, вестфальцы, саксы, венды, пруссы — неужели у вас всех вместе взятых ничего нет? Неужели глас отцов ваших умолк и затерялся во прахе?» «Итак, принимайтесь за дело, братья мои, и покажите нашей нации, что она собой представляет и чем она является, как она мыслила и чувствовала или как она мыслит и чувствует сейчас» (49, 66, 67). Отсюда и знаменитый гердеровский сборник «Народные песни» (1778–1779), после второго издания (1807) получивший название «Голоса народов в песнях». Фольклористические идеи и призывы Гердера были услышаны практически только гейдельбергскими романтиками; благодаря им фольклор становится общенациональным культурным делом и в некотором смысле общенациональной культурной трибуной.

Начальная страница фольклористической деятельности романтиков — это, бесспорно, «Волшебный рог мальчика» (I т. — 1805; II и III тт. — 1808), ставший событием в истории немецкой поэзии, немецкой культуры в целом¹⁴¹. Демонстрация фольклорного мира не была для Арнима и Брентано самоцелью; в послесловии к I тому, озаглавленном «О народных песнях», Арним прямо связывает «Волшебный рог мальчика» с общественным заданием — пробуждением в современных немцах национального самосознания, «народного духа», духовного единства во имя всенародной «деятельности»¹⁴². Чрезвычайно существенно другое, более позднее признание Арнима, предисловие ко второму изданию «Волшебного рога» (1818): «История в собственном смысле слова была для меня тогда отягощена мраком, который опутал Германию, предмет моего отвращения, я пытался забыть в поэзии и нашел в ней нечто такое, что в сущности своей ничего общего не имеет с датами, а свободно переживает любые времена. Вот эту-то сущность, которая одинаково живо привлекала меня в новых и старых памятниках, я пытался передать другим самыми прозрачными знаками...» (75, 154). В основе суждения Арнима находится противопоставление истории,

т. е. народной жизни, характеризующейся отсутствием «народной деятельности», без которой невозможна и «народная песня», и заключенных в «народной песне» истинных, непреходящих, вечных духовных ценностей — «народного духа». С еще большей определенностью эта идея высказана Й. Герресом в его рецензии на «Волшебный рог мальчика» (1809). «Нация раскрыла свою душу в этих песнях. Что в ее истории кажется запутанным в раздорах и войнах — ведь здесь происходит процесс отделения высокого и чуждого от доброй основы, — объясняется в поэзии, и после того как дикая греховная материя будет отброшена, поэзия сама предстанет просветленной и понятной. Всегда только в обыкновенной жизни ищут правду, а в поэзии только видимость и красивую ложь; как раз, наоборот, хорошая поэзия представляется нам абсолютно верной, а обычный ход вещей — огромным домом лжи и обмана. <...> Отсюда следует полагать, что нация не хуже, чем ее поэзия; было бы печально, если бы немцы не были лучше, чем их история. Поэтому утешительно существование такой звучной, мелодичной и гибкой поэзии в сердце нации, ее внутренняя точность свидетельствует в пользу ее правдивости, и тот факт, что она стала народной поэзией, доказывает, что эта правда относится не только к поэтическим индивидуальностям, но является характерной чертой всей массы, так как поэт сливается с нацией» (75, 156). Скажем здесь и о том, что для Арнима и Брентано «народная поэзия» — это прежде всего древняя поэзия, ибо только в древности была «народная деятельность»; современность ущербна; будущее же — это «народная деятельность», пробужденная с помощью древней «народной поэзии», возрожденный «народный дух». Импульс «Волшебного рога» был чрезвычайно велик: немецкая народная поэзия становится предметом активной собирательной и издательской деятельности (1817: «Altdeutsche Volks- und Meisterlieder» Й. Герреса; 1844: «Старые верхне- и нижненемецкие народные песни» Л. Уланда).

На этой почве возникает беспрецедентная научно-издательская деятельность Якоба и Вильгельма Гриммов; начавшаяся в середине 1800-х годов в круге Савиньи и Арнима, в 1810-е годы она достигла необыкновенного размаха. Братья Гримм издают не только древнегерманские, но и скандинавские, шотландские, испанские и др. народные памятники; основывают журнал «Старонемецкие леса» как некий центр по изучению средневековой поэзии, как народной, так и индивидуальной. Мировое значение обрели «Детские и домашние сказки» («Kinder und Hausmärchen»: I т. — 1812; II т. — 1815), подлинная сокровищница немецкого «народного духа». Одновременно Якоб и Вильгельм Гриммы собирают немецкие предания, которые и издают в 1816–1818 гг. и которые для Германии имели не меньшее значение, чем сказки.

Активная издательская деятельность гейдельбергских романтиков сопровождалась не менее активной научной деятельностью, приведшей к возникновению фольклористики как науки.

В этой атмосфере получает широкое распространение в немецкой литературе, как, впрочем, и в иных литературах, такой жанр, как баллада, ставшая знаком национальной народной традиции¹⁴³.

Особое значение как специфический язык «народного духа» в немецкой романтической культуре обрела мифология. Мифология становится предметом первостепенных забот философов и поэтов, археологов и этнографов. В 1810–1812 гг. Ф. Крейцер издает 4-томную «Символику и мифологию древних народов», которая в 1819–1823 гг. при переиздании становится уже шеститомной. В 1810 г. выходит в свет книга Й. Герреса «История мифов азиатского мира»¹⁴⁴. В эти же годы в «Мировых эпохах», в «Философии мифологии», в ряде других сочинений к мифологии обращается Шеллинг, на долгое время мифология становится предметом его основной работы. В 1835 г. Я. Гримм издает «Немецкую мифологию». Мифология мыслится теперь не как некий эстетический феномен, а как продукт народного сознания; единство народа проявляется в единстве его сознания, которое прежде всего и заявляет о себе в мифологии.

Наконец, скажем еще об одном языке «народного духа», изучение которого обретает общенациональное значение, — о естественном языке, что и определяет высокий уровень развития лингвистики. Ф. Шлегель в лекциях, читанных незадолго до смерти, говорил: «Вся система языков, или весь языковый мир, — это только внешне видимый отпечаток и верное зеркало сознания и внутренней мыслительной способности. Различные эпохи в древнейшем языковом созидании образуют именно различные ступени культуры в процессе развития человеческого духа. И язык вообще как нить воспоминания и традиции, соединяющая все народы друг с другом в их последовательности, это как бы общая память и великий орган воспоминания всего человеческого рода» (93, II, 364). Скажем, для того же Я. Гримма «наш язык — это наша история», а единство немецкого национального сознания неотделимо от единства немецкого языка; цели своей классической «Немецкой грамматики», первый том которой вышел в 1815 г., а четвертый в 1837 г., Гримм определил следующим образом: «Я захвачен мыслью создать историческую грамматику немецкого языка <...> при внимательном чтении древне-немецких источников я ежедневно открывал формы столь совершенные, что они вполне способны соперничать с теми, которые вызывают нашу зависть к грекам и римлянам»¹⁴⁵. «Из всех человеческих изобретений, которые люди тщательно охраняли и по традиции передавали друг другу, которые они создали в согласии с заложенной в них природой, язык, как кажется, является величайшим, благороднейшим и неотъемлемейшим достоянием»¹⁴⁶. Сложившаяся в 1800–1810-х гг. в Германии система воззрений и делает понятными и естественными переходы Я. Гримма от фольклора и средневековой литературы к грамматике и истории, к словарию немецкого языка или к «древностям германского права»; в ко-

нечном итоге, все это — явления одного порядка, конститутивные проявления национального сознания, «народного духа».

Все только что сказанное имеет самое непосредственное отношение к искусству, к художественной практике гейдельбергского романтизма. Мир гейдельбергского романтизма — это преимущественно германский мир, но если это и внациональный мир, то в той или иной степени это мир конечного, мир истории, это внешний по отношению к человеку мир. С другой же стороны, этот конечный мир может быть лишенным духовного начала, духа, может быть замкнут в себе самом — и это, безусловно, мир ущербности и дисгармонии; в этом смысле конечное интерпретировано абсолютно для романтизма традиционно как сфера ложного, злого, безобразного, как сфера практического, материального, телесного интереса; но этот конечный мир может и должен быть пронизан духом, и это воссоединение конечного и бесконечного возможно не благодаря личности, а благодаря народу, нации; на смену субъективизму приходит соборность; личность не замещает коллектив, а растворяется в коллективе, который становится подобным личности, единым, как едина личность.

2.

Классическое воплощение гейдельбергская картина мира получает в романе Арнима «Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес» («Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores», 1810)¹⁴⁷.

«Графиня Долорес» — это прежде всего универсальный роман-полемика; от начала и до конца он представляет собой опровержение раннеромантической культуры как этически и общественно несостоятельной культуры.

Внутренняя, духовная жизнь, в романе Арнима изображенная, прежде всего жизнь графини Долорес и графа Карла, может быть разделена на два периода: 1) «неправедная», ложная жизнь, устремленная к «грехопадению» (ее изображению посвящены три части романа: «Бедность», «Богатство», «Вина»); 2) искупление греха, путь к истинным духовным ценностям (последняя часть романа: «Покаяние»). В центре романа, как о том свидетельствует его название, история жизни графини Долорес, история, имеющая откровенно назидательный характер. История графа Карла введена в контекст истории графини Долорес; от Долорес отличный, граф Карл тем не менее от нее зависим, ею определен. У гейдельбержцев, и прежде всего у Арнима, «вина» возложена на женщину; грех мужчины — это только отражение греха женщины; в системе идей романа идея эта декларируется как безусловная, она неоднократно откорректирована, и прежде всего историей сестры Долорес — Клелии. Но для Арнима, судя по всему, принципиально важен библейский миф о грехопадении прародителей: в Долорес присутствует Ева; Ева — своего рода архетип женщины; грехопадение прародителей — это прежде всего грехопадение Евы; грехопадение Адама

продиктовано грехопадением Евы. Но дело не только в библейском мифе. К библейскому мифу возведена современность, современное, историческое проецируется на экран вечности и в некотором смысле вечностью объясняется. Н. Я. Берковский, используя термин Бальзака, пишет о «сатурналиях», о «французской анархии нравов», получившей небывалый размах в послереволюционной Франции и освещенной культом свободы. «Сатурналии, обуявшие также и левый берег Рейна, зашли дальше всех осмысленных и оправданных целей. Они стали одна за другой сокрушать также положительные ценности, подорвали после официальных брака и семьи также и любовь как таковую, личные чувства, личные отношения, наконец и самую человеческую личность»¹⁴⁸. Современники увидели поэзию «сатурналий» не только в «Ардингелло» Гейнзе, но и в «Люцинде», но и в «Годви», более того, они увидели ее в самом иенском сообществе. В романе Арнима выстроена целая галерея грешниц: от безымянных и «проходных» до широко известных, скажем, таких, как Манон Леско. В. М. Жирмунский тип «прекрасной женщины» и определяет как тип Манон¹⁴⁹; но более, чем Манон, важны библейские грешницы, и прежде всего Ева и особенно Мария Магдалина; если в образной системе романа библейская Ева объясняет «центральность» графини Долорес, то библейская Мария Магдалина объясняет историю графини Долорес, этой современной Магдалины, ее грешную жизнь и ее неслыханное покаяние. Второй, надреальный, прежде всего библейский план чрезвычайно в романе существен. Все реальное окружено символами и мифами и само трансформировано в символ и миф¹⁵⁰. Система реальных оппозиций, являющихся символическими, возникает с первых же строк романа, даже с названия первой главы — «Княжеский замок и дворец графа П...» Дворец и замок — определенные локусы, локусы, в которых происходит действие в начале романа и которые существенны до его конца. Локус дворца при всей его первоначальной красоте есть нечто легковесное, материально-телесное, чужеродное; итальянское происхождение дворца и указывает, с одной стороны, на земное, индивидуалистическое, языческое начало, с другой же стороны, на его чужеродность, неорганичность. В то время как локус замка, на первый взгляд, старый и мрачный, внушающий недоверие, страх, на самом деле оказывается прекрасным, родным. Естественно, идеологии замка и дворца противоположны. Есть идеология, сфокусированная, сконцентрированная в замке, в замке символически выраженная. И есть идеология, знаком которой является дворец. Арним, разумеется, далек от прямолинейного утверждения социума замка как положительного, а дворца — как отрицательного; тем не менее на символическом уровне конфронтация замка и дворца есть идеологическая конфронтация. Более того, дворец итальянского типа, строимый на немецкой земле, раскалывает эту немецкую землю, бросает ей вызов, как бросает вызов замку; в лице дворца в Германию проникла вненациональная, чужая идеология; и то обстоятельство, что дворцу разрешено было воздвигнуться

в Германии, свидетельствует о грехопадении Германии, о заключении ею противоестественного союза. У Тика в Италию брели паломники в поисках истины; у Арнима из Италии в Германию движется порочное, ущербное, разрушительное начало. Замок и дворец — это символические локусы, это ключ не только к идеологии романа, но и к его художественному языку; мир романа — символично-мифологический мир, и соответственно, пространство романа — идеологическое пространство символов; столкновение локусов есть столкновение идей, знаком которых эти локусы являются. Здесь же присутствует и одно существенное указание исторического, временного характера: замок — это прошлое, это утро, это первая любовь, это начало начал, замок — это конститутивное начало человеческой и общенациональной жизни; дворец — это настоящее, которое и сделало замок прошлым. С дворцом связаны не только полдень, но и даже ночь; но и дворец тронут временем, он — есть нечто уходящее («Но при ближайшем рассмотрении все кажется в этом дворце предоставленным воздействию разрушительных сил», I, III, 8). История в романе есть постепенное саморазрушение дворца, в конце концов дворец и гибнет в пожаре, что и означает преодоление двойственности бытия, возможность ликвидации внутренней антитетичности мира, Германии. Как и в любом гейдельбергском романе, прошлое и будущее, являющиеся истоком и целью, сущностью, прародиной, вынесены за пределы художественного мира. Художественный мир как бы освещен гармонией с начальной и конечной стороны, но сам тем не менее погружен в противоречия впавшего в грех мира.

Долорес — дитя дворца, его идея и душа; через Долорес прежде всего расшифрован дворец, расшифрована «языческая» идеология, предъявлены счеты иенской культуре. Суть Долорес — это себялюбие, культ собственного «я». Себялюбие же результатом своим имеет праздность; для Ф. Шлегеля — это «богоподобное искусство ничегонеделания», самосозерцание, духовная гармония; для Арнима праздность ущербна как свидетельство этической неполноценности личности; соответственно, труд для Шлегеля связан с неразвитостью, неустроенностью, неполноценностью, для Арнима — с человеческой подлинностью и совершенством. Праздность выдвигает наслаждение как цель и основу жизни, наслаждение, естественно, не духовное, а физическое. Аморализм, «грех» — оборотная сторона себялюбия; таков один из основных постулатов Арнима.

Замужество Долорес — событие не столько внутренней, сколько внешней жизни, переход из мира бедности в мир богатства; духовное единство с графом Карлом не было основой замужества, не стало и его результатом. Фетишизация собственного «я» превращает другие «я» только в средство удовлетворения собственных потребностей, собственной жажды наслаждения; индивидуализм, по Арниму, агрессивен по отношению к миру, к обществу, к человеку, он нацелен на подавление чужой воли. Графиня Долорес и граф Карл после женитьбы переселяются в деревню, в родовой

замок графа, но жизнь, ими там ведомая, есть жизнь в параллельных пространствах, она соединена лишь в пространстве внешнем. Неприятие графиней Долорес сельской жизни существенно в идеологической системе романа не только потому, что в сельской жизни граф Карл находит смысл жизни, но и прежде всего потому, что в романе Арнима содержится апология сельской жизни как жизни истинной, высоконравственной, в высшей степени национальной.

Третья часть романа, действие в которой происходит снова в городском дворце, посвящена тому событию, которое было предусмотрено с самого начала, которое естественно и закономерно вытекает из логики характера, из логики сознания графини Долорес — ее «вине», «греху», измене; те маленькие измены, которые сопровождали ее в течение всей жизни, трансформируются в измену, обретающую абсолютное значение, имеющую смысл некоего мифологического события. Более того, именно в третьей части жизненная позиция Долорес введена в этико-идеологическую доктрину, в своего рода философию имморализма, глашатаем которой является маркиз Д. Маркиз Д. является в роман как чужеродная сила; его явление в немецкое общество подобно явлению дворца на немецкую землю; Долорес, дворцом сформированная, в маркизе Д. находит не только родственную душу, но и своего рода воспитателя. Маркиз Д. — своего рода философ и практик наслаждения — завершает ее «ученические годы» грешной жизни. Наслаждение и свобода как его основа, как его первопричина утверждаются маркизом как высшая система ценностей, как не только оправдание жизни посюсторонней, но и залог жизни будущей, бессмертия, как своего рода сущность исторического бытия. Измена и вина Долорес потому и обретают всемирно-историческое значение, что здесь соединены целый комплекс измен и преступлений: не только перед графом Карлом, не только перед сыном (что выясняется в будущем), но и перед сестрой (ибо маркиз Д., выдававший себя за двоюродного брата герцога А., мужа Клелии, и есть не кто иной, как герцог А.), не только перед семьей, но и перед родиной (помимо всего прочего, образцом для Долорес становятся французские эмансипированные женщины, поборницы свободы), но и перед Богом. Падение графини Долорес обретает достоинство и смысл грехопадения, библейского акта, определившего отказ Евы и Адама от божественного предназначения, восставших против божественной воли во имя воли индивидуальной, слившейся с сатанинской. Грешный путь графини Долорес и завершает грехопадение, свидетельствующее об абсолютном отказе от этики. Такова, по Арниму, история эмансипированной женщины, воспетой иенским сообществом, в ее истинном освещении; высокая поэзия Люцинды сменяется вульгарной прозой Долорес.

Подобно тому как Долорес таит связь с раннеромантической женщиной, граф Карл до поры до времени связан с раннеромантическим энтузиазмом, героем. В роман он входит как странник, как собрат тиковского Штер-

нбальда. Но странничество ведет графа Карла к дворцу, к Долорес; и уже это обстоятельство ставит странничество под знак сомнения. Не только граф Карл отмечен странничеством, странником является и маркиз Д. — то ли испанец, то ли итальянец, то ли француз, занесенный в Германию. Огромное количество странников фигурирует во «вставных новеллах», и все они в большей или меньшей степени этически ущербны. В иенскую эпоху странничество было объявлено знаком, свидетельством нормативной личности; у Арнима странничество явно переосмыслено, оценено негативно, введено в разряд отрицаемых ценностей; странничество — это отсутствие постоянства, стабильности, твердых устоев, это отсутствие почвы, скольжение по поверхности вещей, сфера видимости без стремления в сферу сущности, в сферу духа. Странничество графа Карла — свидетельство его духовной неустойчивости, именно это и определяет его путь во дворец, его выбор возлюбленной. В связи с характеристикой графа существенен и еще целый ряд его действий, имеющих символическое значение, в частности, приобретение дворца и начало в нем семейной жизни; приобретение дворца — это приобретение всей той суммы значений, которая воплощена во дворце; это освоение дворца как идеологического феномена, это допуск его в свою жизнь, в свое сознание, это построение семьи под знаком дворца, под крышей дворца, что заранее обречено на неудачу.

Но во второй части романа (начиная с четвертой главы, рассказывающей о переселении в родовую замок) облик графа Карла претерпевает изменения, граф Карл как бы выходит из зоны контакта с Долорес, в родовом замке он как бы утрачивает власть дворца, он обретает качества нормативного арнимовского героя. Если первая часть строилась преимущественно как полемическая, то во второй, как и в последующих, возникает некое контрапунктное развитие действия, контрапунктное движение тем: полемической теме противостоит тема утвердительная, позитивная программа (носителем ее и является граф Карл). В этом смысле трудно согласиться с Н. Я. Берковским: «Гейдельбергский романтизм во многом противоположен иенскому, даже откровенно враждебен ему. Духовное имущество Гейдельберга немалой долей составлялось из опровержений, сделанных по поводу романтизма иенского. На очарованность Иены Гейдельберг отвечал своей разочарованностью. Исторические условия были таковы, что Гейдельберг мог только глумиться над мечтаниями ранних романтиков, сам, собственно, ничего не предлагая взамен»¹⁵¹. В словах Н. Я. Берковского содержится истина, но наполовину, касающаяся лишь полемического пафоса Гейдельберга, прежде всего Арнима. Суть же заключена в том, что отрицание Иены совершалось гейдельбержцами во имя созидания; непродуктивной, но авторитетной, по их представлениям, культуре индивидуализма, нуждающейся в силу своей авторитетности в осуждении, в опровержении, они противопоставили, опять же по их представлениям, культуру истинную, культуру, выдвинутую временем, историей;

миростроение, жизнестроение в системе воззрений Гейдельберга занимает не меньшее место, чем в системе воззрений Иены, хотя норма мыслится иначе, чем в Иене, по поводу чего и возникает полемика. В этом плане гораздо более прав автор предисловия к немецкому изданию сочинений Арнима, который пишет: «Арним был тот немецкий романтик, чьи произведения самым сильным образом определены социально-педагогической тенденцией. Его роман «Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес» — первый великий роман о современности (Zeitroman), созданный немецким романтизмом, только через несколько лет последует «Предчувствие и действительность» Эйхендорфа» (1, I, 20)¹⁵².

Что же собой представляет позитивная программа Арнима? Прежде всего раннеромантическому странничеству противопоставлена семья, раннеромантическому локусу дороги — локус дома; семья является первостепенной основой мировой стабильности; граф Карл обретает позитивное лицо после женитьбы, он перестает быть студентом, странником; он становится деятелем, преобразователем, государственным человеком; судьбы государства, судьбы нации становятся предметом его забот, его размышлений; локус дороги, несмотря на его бесконечность, есть локус узости, ограниченности; локус дома, в котором замыкает себя семья, несмотря на замкнутость, ограниченность, есть локус беспредельности, широты и глубины. Существенно в знаковой системе художественного мира переселение после женитьбы в родовой замок. Дом, в данном случае родовой замок, — это локус, который от внешнего обращает человека к внутреннему, замыкая в рамках, в пределах, одухотворяет, стимулирует не внешнюю, а духовную деятельность; дворец потому и ущербен, что, будучи домом, предназначенным для семьи, он располагает к жизни внешней, поверхностно-телесной, легкомысленной; замок же, противопоставленный дворцу, как и родовой замок графа Карла, наоборот, апеллирует к духовному. Для этики Арнима существенна классическая христианская система ценностей: в противовес античному или ренессансному человеку, живущему и действующему на миру, утверждающему себя в пространстве, истинный христианин основную свою деятельность переносит в пространство, невидимое для взора, недоступное для внешнего наблюдения, — в душу, в пустыню, в монастырскую келью. «Древнее понятие добродетели (virtus) означало прежде всего «доблесть», способность *делать* добро, совершать социально значимые *благodeяния*. Добродетель больше касалась самого дела, чем отношения к делу, она должна была обязательно проявляться вовне, становиться зримой для окружающих, сиять, излучаться, эманировать. <...> В понимании же христиан добродетель не рядится в пурпурные тоги, а носит плащ нищенки, не сияет и не блистает, но остается неприметной и даже вовсе невидимой для людей. Она локализуется в самой сокровенной, самой интимной, а потому и в самой подлинной части человеческой личности: там, где в тайне от посторонних

глаз, а иногда и от самого человеческого разума зарождаются и зреют внутренние побуждения и импульсы, симпатии и антипатии, служащие последним основанием человеческих поступков, — в движениях человеческого сердца, полностью прозрачных для одного только бога»¹⁵³. Локус дома для Арнима — локус вершащегося брака, который безусловно свят, который освещен бытом и который быту посвящен. В противовес любви иенцев, в которой явлена свобода человеческой воли, брак гейдельбержцев — это растворение в божественной воле. Семья, пребывающая в родовом замке, — это еще и наследница родовой истории, родовой традиции; здесь сохраняется, свято оберегается от разрушения прошлое; именно поэтому родовой замок, дом есть незыблемая, непререкаемая основа, почва для человеческого существования. Но семья — это и будущее, главнейшая ее функция — дети. В семье, в доме органически связываются прошлое и будущее; семья, дом становятся своего рода мифологическим явлением, явлением, в котором исчезает история, время; впитавшая прошлое, равная прошлому, она по его законам и принципам создает будущее; семья связывает «нить времен». Если раннеромантические странники растворены в истории, то арнимовская семья — рождение внеисторического бытия, бытия традиции, стабильности, постоянства. Параллельное движение тем в романе в том и заключено, что индивидуализм графини Долорес, неизбежно ведущий к катастрофе семьи, проявляется на фоне прокламируемого Арнимом культа семьи; греховные движения Долорес включены в апофеотику семьи как религиозной и общественной святыни. Обратим внимание еще и на то, что распавшиеся в результате индивидуализма семьи не только обрекают на мученичество детей, но и лишают их почвы, выталкивают из дома на дорогу, погружают в странничество; дети перестают быть носителями традиции и созидателями будущего, т. е. перестают выполнять историческую миссию.

Родовой замок графа Карла — замок, находящийся в деревне. Для Арнима принципиально важны все значения слова Land — это и деревня, это и почва, это и страна; все эти значения сливаются в одно значение, согласно которому деревня, сельская местность — это и есть для человека его почва и его страна; именно там им впитывается национальная идеология, «народный дух», именно там он становится гражданином; город же, по Арниму, сомнителен потому, что он продукт и основа индивидуализма; город лишен единой, общекolleктивной идеологии, он не есть «страна», он стенами отъединен от «страны», от соборной жизни. Идеал же Арнима — это именно соборная, общественная жизнь. В противовес индивидуализму утверждается соборность, в противовес городу — деревня, воплощающая, представляющая этот соборный социум. Родство же дома, семьи Арнимом трансформировано в родство нации; семья является микрообразом нации, народа; суть семьи — это есть и суть нации; констатируя ущербность, распад семьи, Арним констатирует и ущербность,

распад нации. Но констатация необходима для построения нового мира, новой семьи, новой нации. Дом, расширенный до масштабов государства; семья, расширенная до масштабов нации, — это и есть позитивная программа Арнима и всей гейдельбергской культуры. Общественно-политические идеи, воплощенные в «Графине Долорес», получили всестороннее обоснование и в социологии, и прежде всего в знаменитой трехтомной книге А. Мюллера «Основы государственного искусства» («Elemente der Staatskunst»), изданной в 1809 г.; книга Мюллера, с одной стороны, явилась результатом осмысления германской действительности, тогдашних общественных традиций, но, с другой стороны, она многое и определила в системе воззрений гейдельбергского романтизма. В чем же суть основных положений учения Мюллера? «Государство есть совокупность всех человеческих дел, их соединение в одно живое целое», «тесный союз всех физических и духовных потребностей, всей внешней и внутренней жизни нации, — соединение в одно великое, деятельное, бесконечно подвижное и живое целое»; государство подобно человеческому телу, которое есть «ближайший и прекраснейший образец всех союзов и братств». Государство — не скопище, не хаос индивидов, друг от друга независимых и друг друга отрицающих (в этом смысле государство есть отрицание индивидуализма), а система, в которой каждый индивид имеет строго определенную функцию; в этом смысле свобода есть не абсолютная воля индивида, а своего рода осознанная необходимость, действие в пределах отведенной системой функции. Без государства, по Мюллеру, невозможна жизнь, ибо человек как абсолют не в состоянии быть созидателем, с другой же стороны, человечество, образованное из людей-абсолютов, есть хаос, а не гармонически устроенное целое, не собор; кроме того, государство есть способ существования, способ исторической жизни нации, ибо человечество не есть нечто вненациональное; человечество — система, образуемая не индивидами, а нациями. Приведем и определение народа, имеющее прямое отношение к пониманию государства. «Народ есть возвышенное соединение и сообщество (*die erhabene Gemeinschaft*) длинного ряда прошедших, ныне живущих и грядущих поколений, которые все участвуют в великом и тесном союзе на жизнь и на смерть, так что каждое отдельное поколение и в нем каждое человеческое существо является ответственным (*verbürgt*) за общий союз и, со своей стороны, этим союзом во всем своем существовании поддерживается; такое прекрасное и бессмертное общение проявляет себя нашим чувствам в общем языке, в общих нравах и законах, в тысячах учреждений, приносящих благословение, во многих семействах, долго цветущих и предназначенных для особенно тесного сцепления времен, наконец, в той единой, бессмертной семье, которая является средоточием государства, и, чтобы яснее обозначить это средоточие, во временном первородном главе (*Majoratsherrn*) этой семье»¹⁵⁴. Исторические задачи, стоявшие перед Германией, требовали под-

чинения личного всеобщему, растворения индивидуального в государственном, общенародном, общенациональном. Именно этот круг идей, исповедуемый в «Графине Долорес», и прежде всего идея — «общее (das Gemeinsame) всегда более ценно, чем единичное»¹⁵⁵ — и является острейшим проявлением «социально-педагогической тенденции».

И здесь необходимо сказать, что «народный дух» есть, с точки зрения гейдельбержцев, прежде всего религиозный, христианский дух. Нация становится нацией, государство государством, т. е. обретают органический, соборный характер, благодаря религии; религия и образует систему, порывая с индивидуализмом. Индивидуализм нерелигиозен, внутренне атеистичен; характерно начальное противопоставление Клелии и Долорес («Клелия молилась и работала, Долорес мечтала и веселилась», I, III, 17); персонажи, исповедующие индивидуализм, как и Долорес, равнодушны к религии, что и определяет их греховность (греховность в чисто христианском смысле), и наоборот, персонажи, утверждающие позитивную идеологию, есть истинные христиане.

Со всем этим комплексом идей теснейшим образом связана пространственная структура художественного мира «Графини Долорес». Если раннеромантический мир преимущественно пантеистичен, то мир «Графини Долорес», как и вообще гейдельбергский мир, преимущественно традиционно христианский мир; центральная пространственная оппозиция — вертикальная оппозиция «небесный, божественный мир — земной мир». Высший мир — мир бесконечного и вечного — и проявлен в системе религиозных ценностей; существенно, что увеличение роли нормативного начала, по сравнению с критическим, связано с увеличением христианского, что и означает приближение земного к божественному. Земной мир — мир, отпавший от небесного, в результате актуализированной в человеке свободы воли, что и привело к примату телесного над духовным, и в этом смысле это грешный мир, точнее, мир вершащегося грехопадения, кульминации своей достигающего в третьей части; но в то же время земной мир не есть абсолютная антитеза миру небесному; наоборот, земной мир введен в контекст небесного; как в классическом христианском сознании, земной мир, как и человек, — создание Бога, божественная природа в них неизбывна, она присутствует в них при всех их отклонениях от божественной воли; на земле есть не столько враждебное Богу, сколько не в полной мере Бога представляющее, есть не зло, а неполнота добра, есть ущербность, извращенность божественного мира, как и божественного в основе своей человека. Поэтому из мира Арнима выведена дьяволиада как сверхреальная сила, своей сверхреальностью бросающая вызов Богу, претендующая на субстанциальность. Как раннеромантический пантеизм, так и гейдельбергская приверженность каноническому христианству определяют идеальный, божественный характер художественного мира, его монистическую структуру (поскольку в нем отсутствуют антагонистические противоречия). Вместе с

тем иенский мир, будучи пантеистическим миром, есть мир непосредственно Бога, мир единства, синтеза конечного и бесконечного; гейдельбергский же мир — это мир, в котором синтез отсутствует. В котором земной мир, будучи божественным по своей природе, тем не менее находится с высшим миром в состоянии определенной конфронтации (опять же, как и в христианской картине мира, согласно которой земной мир, созданный Богом из ничего, заключает в себе божественное начало и начало, идущее от ничто). Последнее обстоятельство и определяет наличие в гейдельберском мире противоречия, носящего острый, драматический характер. Движение от иенской культуры к гейдельбергской и связано с нарастанием противоречия; у иенцев противоречие носит непринципиальный характер, как правило, оно связано с непознанностью заключенного в мире и в человеке божественного содержания; у гейдельбержцев есть не непознанность, а именно отход, отпадение от божественного, нарушение божественного завета; иенский мир лишен греха; для гейдельбергского мира грех существует. Поэтому земной мир у Арнима в некотором смысле двоимирен: в нем есть топос, преданный Богу, духовный, религиозный топос, но в нем есть и топос, отошедший от Бога, греховный, бездуховный топос, объективно атеистический топос; первый из них — топос семьи, народа, соборный топос, второй — индивидуалистический; первый внутренне гармоничен, второй — хаотичен. Но вся суть в том, что эти различные топосы не отъединены непроходимыми границами, наоборот, границы между ними легко проходимы, контакты неизбежны: граф Карл вступает в брак с графиней Долорес, Клелия выходит замуж за герцога А. (маркиза Д.), но, вступая в союз, различные топосы не растворяются друг в друге, а сохраняют свое лицо, что и определяет арнимовский мир как мир конфликтов и противоречий. С другой же стороны, и религиозный топос не есть абсолютно безгрешный топос хотя бы потому, что человеческая тенденция есть тенденция не к самоотречению, а к самоутверждению, т. е. к индивидуализму; хотя бы потому, что религиозное, духовное парадоксально устремлено к нерелигиозному, к бездуховному, склонно вступать с ним в любовные отношения, в брак (нельзя забывать о символической природе романа). Чрезвычайно важно, что в третьей части изображена «вина» не только графини Долорес, но и графа Карла, его «виной» третья часть и завершена: граф Карл предпринимает неудачную попытку покончить жизнь самоубийством, что, согласно христианскому миропредставлению, есть великий грех, ибо человек бросает вызов предопределению, бросает вызов Богу. («У него было такое чувство, будто он совершил чудовищное преступление, уклонившись от божьей воли, вместо того, чтобы выстоять в добродетели и силе, святотатственно разрушил священное творение Бога, его подобие. В бреду представлял он себя покрытым позором Иудой, который покончил самоубийством, после того как предал Господа», I, III, 334). Так «под занавес» третьей части в графе Карле обнаруживается то индивидуалистическое начало, которое существенно

было в нем в первой части и которое было затушено его позитивными, христианскими делами и мыслями. Несмотря на различие, даже антитетичность графа Карла и графини Долорес, их движение есть движение к «вине», к измене не столько себе самим, сколько к измене высшим человеческим предназначениям, к измене Богу.

Итак, первые три части романа («Бедность», «Богатство», «Вина») образуют одну большую часть, которая условно может быть определена как «Грехопадение»; Арним рассказывает историю грехопадения, его истоки, причины, его механизм; история графини Долорес и графа Карла — это своего рода реконструкция истории прародителей — Евы и Адама, реконструкция их сознания, приведшего к столь космогоническому акту, как изгнание из Эдема на Землю. Но первоначальный Эдем, первоначальное гармоническое сознание Арнимом не изображены; Эдем, Золотой век вынесен за пределы художественного мира; роман начат изображением впавшего в грех человечества; грехопадение совершилось, драма отнесена, так сказать, в зароманное прошлое; мир романа — мир после грехопадения, каждодневная земная драма человечества; точнее говоря, это мир после грехопадения до грехопадения, до того заключительного акта, в котором грехопадение сознания воплощается в реальном, зримом грехопадении. Арним мыслит исторически достоверно: жизнь графини Долорес и графа Карла апеллирует к жизни прародителей, но вместе с тем не сливается с их жизнью; графиня Долорес и граф Карл — потомки Адама и Евы, и в этом смысле они, будучи Адамом и Евой, уже изначально несут в себе грех Адама и Евы, который неизбежно проявится в том или ином акте грехопадения. Но само по себе грехопадение, являясь всемирно-историческим событием, согласно христианскому миропредставлению, не есть конец человеческой истории, а только начало; за «потерянным раем» следует «возвращенный рай»; совершается это и во всечеловеческом масштабе, совершается это и в индивидуальном масштабе. Четвертая часть романа («Покаяние») и образует вторую относительно самостоятельную, с точки зрения вопросов, в ней решаемых, часть, в которой речь идет прежде всего о преодолении греха и о восстановлении связи человека с Богом.

С точки зрения христианства, важен не сам по себе грех, а отношение грешника к своему греху, суд над грехом. С. С. Аверинцев пишет: «Грехопадение» (первый акт непослушания богу, совершенный первыми людьми) разрушило богоподобие человека — в этом вся тяжесть вины «первородного греха» <...> Христианство создало развитое искусство усмотрения собственной виновности (ср., напр., «Исповедь» Августина): самые почитаемые христианские святые считали себя великими грешниками, и с точки зрения христианства они были правы. Христос победил силу греха, «искупил» людей, как бы выкупил их из рабства у сатаны, приняв истязания и мучительную смерть (образ этой смерти на кресте — эмоциональный и идейный центр всей христианской символики). Христианство вы-

соко оценивает очистительную роль страдания — не как самоцели (назначение человека — райское блаженство, свободное от страданий), но как самого сильного орудия в войне с мировым злом. Желательное, с точки зрения христианства, состояние человека в этой жизни — не спокойная безболезненность стоического или буддийского мудреца, но «сердце болезнующее», напряжение борьбы с собой и страдания за всех (ср. культ добровольного нищенства, юродства, молчаливчества, затворничества и т. п. в средневековом христианстве); лишь «принимая свой крест», человек, по учению христианства, может побеждать зло в себе и вокруг себя. любая покорность («предстоятелем» в церковной иерархии и т. п.) есть, с т.зр. христианства, аскетическое упражнение, в котором человек «отсекает свою волю» и через это парадоксальным образом становится свободным. Схождение бога к человеку есть одновременно требование восхождения человека к богу: человек должен быть не просто приведен к послушанию богу и исполнению заповедей, как в иудаизме и исламе, но преображен и «oboжен». Если же он не исполнит этого назначения и не оправдает жертвенной смерти Христа, то погибнет на всю вечность: «средины между славой и гибелью нет»¹⁵⁶. Суть четвертой книги выражена в ее названии — это история покаяния, своего рода модель покаяния («Одно только покаяние — высшая сила и отличительный знак человека», 1, III, 332); это превращение грешницы в святую, совершающееся по классическому христианскому образцу; графиня Долорес становится Марией Магдалиной, грешницей, освобожденной от греха, грешницей, обратившейся к Христу. «Грехопадение», являющееся центральным событием в художественном мире романа, — это своего рода катарсис, высшая точка падения и одновременно очищение от прежней идеологии, от прежней жизни, это смерть и рождение, конец и начало. «Сознание зла, страдания и греха, — писал В. М. Жирмунский, — раскрывшегося как реальный факт в переживании романтической любви, приводит романтиков к дуалистическому взгляду на жизнь и к аскетическому отрицанию злого земного существования. Отречение от жизни, от личной воли и личного счастья, тяжелое покаяние и стремление к искушению»¹⁵⁷ и составляет суть арнимовской и в целом гейдельбергской концепции человека, истории человека. Предшествующая жизнь, прежде и мыслимая именно как жизнь, ибо удовлетворение себялюбия являлось источником полноты переживаний и счастья, отныне перестает мыслиться как жизнь, становится «нежизнью»; у Арнима есть отказ не от жизни, а от жизни, руководимой себялюбием, от «внешней» жизни, жизни в предметно-чувственном мире, в котором это предметно-чувственное является единственной ценностью, жизни, в которой не знаем «народный дух». Отметим и то, что универсальное опровержение «жизни» происходит через универсальное опровержение конститутивного, с точки зрения иенцев, начала «жизни» — любви. Если у Ф. Шлегеля физическая любовь, слившаяся с любо-

вью душ (идеологией), являлась миротворческим актом, то подобная же любовь графини Долорес и маркиза Д. объявлена грехопадением, не миротворческим, а мироразрушительным актом. Шлегелевская любовь для Арнима — торжество индивидуализма; Арним и строит модель индивидуалистической любви — показывает ее абсолютную несостоятельность. «Жизнь» — это язычество, подлинная же жизнь — это христианство; языческая этика «счастья» сменяется христианской этикой аскезы, языческая этика индивидуализма сменяется христианской этикой растворения в мировой соборной жизни, растворения в «других». «Путь искупления вины лежит через «покаяние за прошлое» <...> это — мучительный путь «отречения» <...>, ведущий «из жизни» <...> Возможность искупления грехов — в Христе и церкви...»¹⁵⁸, только в Боге и через Бога человек обретает свое «лицо», восстанавливает свою божественную первоприроду. История Долорес — история, распадающаяся на два этапа, между которыми находится космогонический акт грехопадения, амбивалентный по своему содержанию, ибо включает в себе кульминацию «язычества» и абсолютный от него отказ, обретение «христианства». В этом смысле история Долорес — это классическая христианская история, входящая в традицию исповедальной и житийной литературы средневековья; она подобна истории Аврелия Августина, рассказанной в «Исповеди», и многим другим историям христианских «святых». Христианство, как и гейдельбергский романтизм, с ним тесно связанный, говорит о неизбежности греха в мире, возводя эту неизбежность к грехопадению прародителей; истинно христианское начало проявляется не в грехе, а в покаянии и искуплении; «искупление» входит в христианскую картину мира как непрменный компонент; если «искупление» не завершается «чудом», то оно обязано завершиться «покаянием». В четвертой части роман Арнима и вступает всецело в сферу нормативного. Определяя цели «Графини Долорес», Арним писал Я. Гримму: «Я хотел показать в случайных явлениях — десницу божью и спасение человеческой жизни от греха», «постепенное обращение от греха к добру»¹⁵⁹. «Обращение же к добру» заключается в абсолютном самозабвении, в абсолютном отказе от собственной воли, от собственной жизни. В четвертой части Долорес как бы растворяется в окружающем мире, живет жизнью других, прежде всего жизнью детей, семьи, становится матерью двенадцати детей; «Это прекрасное покаяние, — говорится в романе, — материнская любовь» (1, III, 354). Из строительницы сиюминутного наслаждения Долорес превращается в строительницу будущего, она начинает выполнять единственно истинную, с точки зрения Арнима, функцию женщины — функцию матери; материнская любовь поэтому и есть высшая форма любви, что в ней абсолютное самоотречение, абсолютное духовное содержание, в ней нет корыстного интереса. В этом смысле материнская любовь — истинно религиозная любовь. Финал романа — смерть Долорес, это и есть то «искупление»

греха, достигнутое в результате длительного покаяния, самоотречения, страдания, в результате отречения от земной жизни, от «телесных» забот. Смерть Долорес — это воссоединение с Богом, и в этом смысле она представляет собой второй величайший космогонический акт, венчающий земную человеческую историю, — искупление; так земная история замыкается в грехопадении и искуплении. Смерть Долорес переживается как радость, и эта радость смерти утверждается как не субъективное, а объективное, единственно необходимое чувство. Долорес умирает в день и час своего «грехопадения»; на символическом языке арнимовского романа это означает прежде всего единство, неразделимость «грехопадения» и «искупления», снятие в искуплении «вины», преодоление греха, демонстрирует человеческую и мировую историю как процесс, пролегающий между грехопадением и искуплением. Но есть и еще один момент, видимо, не входивший в намерение Арнима, не укладывающийся в его чисто христианскую декларацию, но неизбежно возникающий в сознании читателя; искупление греха происходит только благодаря смерти и в смерти, прижизненное искупление греха невозможно, и в этом смысле смерть есть не только радость воссоединения с Богом, но и наказание; грехопадение и смерть обретают смысл преступления и наказания. Но подчеркнем, что на авансцене идеологии Арнима находится христианская идея.

Важен финал, важна информация, завершающая роман и относящаяся к графу Карлу. Как графиня Долорес преобразуется благодаря материнской любви, так граф Карл — благодаря любви к отечеству; он отказывается от брака с Клелией как от повседневно-земного, ограничивающего жизнь акта, с Клелией, которая становится «любящей матерью» для всех его двенадцати детей, и отправляется на родину: «Он чувствовал в себе новые силы, чтобы по зову своего униженного отечества покинуть могилу любимой Долорес и до конца жизни служить Германии советом и делом, верой и правдой; за ним последовали его сыновья, полные юношеской силы» (1, III, 556). Материнская любовь идентифицируется с любовью к отечеству, это высшие человеческие чувства, в основе своей имеющие религиозное чувство самоотречения. В финале романа вновь сливаются семейная и общественно-политическая темы, семья и государство входят в контекст друг друга.

Нетрудно увидеть, что структура мира в «Графине Долорес» отличается от структуры мира в раннеромантических произведениях. Раннеромантический мир — мир синтеза, мир единства конечного и бесконечного, временного и вечного, и в этом смысле раннеромантический мир — божественный мир (во имя синтеза ранний романтизм и тяготеет к пантеизму); жизнь, в нем вершащаяся, жизнь во всей ее целостности и всеобъемлемости характеризуется неким экстатически-языческим напряжением, экстатически-языческим творчеством; человек универсальный или постигает мироздание в его божественной целокупности, или его творит по своему образу и

подобию, но в том и другом случае он богоподобен, он есть богочеловек; все это и определяло не только синтетическую целостность пространства, но и ставило мир под знак созидания, под знак творчества, выдвигало прогрессивную концепцию истории как единственную концепцию. Гейдельбергский романтизм не только постигает детерминизм реальности, детерминизм истории, но и считает необходимым перевести решение мировых проблем на почву реальности и истории; человек, жизнь и сознание которого в большей или меньшей степени определяются реальностью, перестает быть богочеловеком, лишается господних функций, господнего всеислия; реальность в человеке и мифологизируется через библейский миф о грехопадении, через категорию греха; миф о грехопадении есть объективная необходимость гейдельбергского сознания, гейдельбергской культуры; собственно говоря, Гейдельберг и начинается с осознания греха, грехопадения; более того, иенское Царство Божие, основанное на индивидуализме, на культе личности, Гейдельбергу представляется не только иллюзией, но и греховным царством; индивидуализм не спасает, не строит мир, а наоборот, усугубляет его греховность, не синтезирует, а расщепляет, разъединяет; пространство небесного, божественного отделяется от пространства земного, греховного; если мир Бога — мир вечности, то земной мир — это мир времени; небесный мир, таким образом, продолжает быть антитетичным земному миру, но, в отличие от иенцев, гейдельбержцы его мыслят как отдельное, в себе самом замкнутое пространство, пространство, являющееся источником и целью человеческих, земных устремлений. Постигший власть конечного, истории, Гейдельберг неизбежно погружается в изучение конечного, истории; он несравненно более «прозаичен», чем иенцы, реальность мыслившие чрезвычайно «поэтически», да иначе и быть не могло, ибо реальность заключала в себе Бога. Но как нетрудно увидеть различие в иенской и гейдельбергской структуре мира, так же нетрудно увидеть и их сходство, и это сходство заключается прежде всего в их оптимизме, в оптимистическом характере мировоззрения. Объективной необходимостью Гейдельберга является не только миф о грехопадении, но и миф об искуплении. Гейдельбергский мир — это мир, расположенный между грехопадением и искуплением; между же двумя этими всемирно-историческими актами пролегает покаяние. Для гейдельбергского мира характерна не только христианская образность, но и христианская система воззрений; сохраняя раннеромантический оптимизм, гейдельбержцы обращаются к идее спасения в вере, в Боге; оптимизм богочеловека сменяется оптимизмом послушника, «святого», кающегося, страдающего и верящего в спасение грешника, человека, растворившегося в божественной идее, ибо только через растворение в духе возможно преодоление греха материи. Гейдельберг демонстрирует прежде всего историю, то есть мир между грехопадением и искуплением, но для Гейдельберга, как и для Иены, безусловна «окаймленность» мира царством божием, идеальным, гармоничес-

ким миропорядком, и в этом смысле история, как и в Иене, представляет собой некий единый грандиозный цикл, имеющий начало и завершение.

Немецкая история соотнесена с библейской историей. Но дело не только в том, что библейская история, в романе присутствующая, объявлена архетипом, инвариантом индивидуальных человеческих историй, но в том, что человеческая история есть религиозная, христианская история. Роман Арнима — роман, в котором органически слито историческое и вне-историческое, мифолого-религиозное содержание.

Пространственно-временная структура художественного мира «Графини Долорес» чрезвычайно глубоко и всесторонне демонстрирует гейдельбергскую культуру, она становится классической моделью для гейдельбергского искусства, возникает огромный корпус произведений, ее утверждающих¹⁶⁰.

3.

Эволюция Г. Клейста как художника в высшей степени специфична, этого своего рода «обратная» эволюция. Ранний Клейст, вступивший в литературу в начале века, уже в постиенскую эпоху («Семейство Шроффенштейн», первая трагедия Клейста, начата в 1801 г., опубликована в 1803 г.), классически представляет поздний романтизм¹⁶¹; вершиной позднеромантической системы воззрений становится трагедия «Пентесилея», созданная в 1806–1807 гг., трагедия универсальной катастрофы, апокалиптического мироощущения, трагедия гибели позитивных сил мироздания. Но уже «Кетхен из Гейльброна» (1807–1808) демонстрирует нового Клейста, Клейста, утверждающего прогрессивное движение истории. Линия «Кетхен» будет продолжена и укреплена в «Битве Германа» (1808) и «Принце Гомбургском» (1809–1810); при всем различии этих произведений они образуют единство, рожденное единой пространственно-временной структурой. Хотя Клейст и сохраняет свою художественную независимость, тем не менее последний период его творчества протекает в рамках гейдельбергской культуры. Причина радикального изменения клейстовского мировоззрения заключена в германской исторической ситуации, к 1807 г. сложившейся. «Когда Наполеон I принудил Пруссию в 1807 году к Тильзитскому миру, завоеватель разбил все армии немцев, занял столицу и все крупные города, ввел свою полицию, принудил побежденных давать вспомогательные корпуса для ведения новых грабительских войн завоевателем, раздробил Германию, заключая с одними немецкими государствами союзы против других немецких государств. И тем не менее даже после такого мира немецкий народ устоял, сумел собраться с силами, сумел подняться и завоевать себе право на свободу и самостоятельность»¹⁶². Идеология патриотического движения освободительной борьбы — это, безусловно, оптимистическая идеология. Германия, духовно объединявшаяся в борьбе против Наполеона,

объединилась в надежде, в вере, в оптимизме. Освободительная борьба¹⁶³ и сближает Клейста со всем комплексом духовных и художественных воззрений, утвержденных в Гейдельберге. Существенно, что именно в эти годы и осуществляется поворот Клейста к немецкой национальной тематике.

«Кетхен из Гейльброна» и «Принц Гомбургский» как художественные структуры глубоко различны: «Кетхен», имеющая подзаголовок «Большое историческое представление из рыцарских времен», максимально приближена к структуре шекспировской, усвоенной немцами во времена «бури и натиска»; «Принц Гомбургский» ориентирован на софокловско-расиновскую традицию с ее логической определенностью и симметрией¹⁶⁴. Но эти различные драмы — драмы одной идеологической проблематики. «Кетхен из Гейльброна» проблемам освободительной борьбы непосредственно не посвящена, тематически она связана с «Пентесилеей», которую идеологически отвергает. В отличие от «Пентесилеи» «Кетхен» — это драма свершения, драма построения нормативного мира, драма исторического процесса. Мировой раскол, всеобщее непонимание, господствующие в начале драмы, в финале сменяются гармонией, определенной единством семьи, государства и мироздания. И достигается гармония благодаря любви, воплощением которой является Кетхен, любви, в основе которой находится абсолютное самоотречение; в то время как мировой раскол продиктован самоутверждением.

В центре «Принца Гомбургского» находится конфликт курфюрста Вильгельма и принца Гомбургского¹⁶⁵. Курфюрстом разрабатывается план сражения при Фербеллине, план, который обязаны неукоснительно выполнять все военачальники (план исходит от монарха, владеющего истинной, продиктован высочайшими соображениями). Но план нарушается принцем: не дождавшись дополнительного распоряжения (а дело именно в дополнительном распоряжении), вопреки воле офицеров, принц бросается в атаку и наголову разбивает противника. Курфюрст, оценивший победу как «блестящую», тем не менее принца арестовывает, а затем санкционирует приговор о смертной казни («он непослушанием Заслуживает смерть», «я хочу, чтоб слушались закона», 70, 561). Курфюрст и принц — люди одной цели (победа над шведами, могущество Пруссии), самоотверженное служение которой образует их честь и славу, но вместе с тем они являются центральными идеологическими противниками, носителями антитетичных мировоззрений. Курфюрст представляет философию, идеологию государства, принц — философию, идеологию личности; и в этом смысле центральный конфликт может быть истолкован как конфликт между государством и личностью.

Курфюрст изображен Клейстом как идеал, как норма, политическая и одновременно этическая. Созданный драматургом характер преисполнен романтической величавости, поднят над обстоятельствами, окружен героикой, чудесами, как будто сошел с парадно-патриотических картин, трону-

тых рыцарским миропредставлением; он — нежный супруг, внимательный родственник, глубокий психолог, дальновидный политик и т. д. и т. п. Но все в нем прежде всего подчинено и посвящено долгу, закону, отечеству, он и представляет собой долг, закон, отечество. По убеждению, родившемуся в годы освободительной борьбы, государство лишь тогда жизнеспособно, когда в нем царит единый, непререкаемый закон, растворение в котором есть долг, необходимость всех и каждого; как и у А. Мюллера, идеальное государство у Клейста представляет собой организм, систему, «машину», каждый компонент которой имеет строго определенную функцию; личность настолько сливается с государством, что становится как бы персонификацией государства; долг личности — абсолютное самоотречение во имя государства, сосредоточенного в монархе, в данном случае в курфюрсте; система воззрений Клейста аналогична гейдельбергской системе воззрений, гейдельбергской апологии общего, в результате чего высшей человеческой ценностью и становится самоотречение.

Принц Гомбургский воплощает идеологию, философию личности, утверждающей право на свободу мысли и действия, на свободу воли, личности, посвящающей себя государству, но в государстве не растворяющейся. Подобно Кетхен, принц сомнамбулически предан внутренней жизни, пребывает не во власти обстоятельств, а во власти духа, во власти подсознательных сил; Гомбург не только отгорожен от общества, но грезами, «оцепенением» обществу противостоит. Открывающая драму немая сцена демонстрирует принца как существо странное, взрывающее общепринятые нормы, «сноброда». В этой же первой сцене обнародовано честолюбие Гомбурга, позже неоднократно отмечаемое. Принц явлен на сцену плетущим венки, что справедливо откомментировано: «Бьюсь об заклад — он видит звездочетов, Плетущих для него венец из солнц» (70, 526). В «Принце Гомбургском» более, чем в других произведениях Клейста, духовное овеществлено, метафоры материализованы; материализация метафоры — характерный для романтизма художественный принцип, рожденный его мифологическими устремлениями. В финале первого явления венки, принцем сплетенный, оказывается в руках Наталии, постепенно отступающей в замок. Принц, все так же во власти внутреннего порыва, устремляется за венком — за славой и величием; и эта устремленность к славе соединена с устремленностью к Наталии; поведение принца — своего рода модель рыцарского (и романтического) поведения; подобно Кетхен, Гомбург движим любовью, что обретает общественный смысл; слава продиктована любовью, любовь продиктована славой; они неразделимы; апофеозом Кетхен становится ее финальное провозглашение Катариной Швабской; апофеоз Гомбурга — победа при Фербеллине: «Итак, о Цезарь, Я ставлю лестницу к твоей звезде!» (70, 560). Принц, руководствующийся духовными импульсами, курфюрстов план битвы не воспринимает; язык курфюрста непонятен принцу; курфюрст и принц — разные миры и разные языки. Победа

при Фербеллине — это бессознательная демонстрация независимого, свободного «я». Во время битвы принцем всецело правит интуиция, внутренний голос, «сердце». Комплекс идей, воплощенный в Гомбурге, связан с той концепцией интеллектуальной интуиции, которую исповедовали Фихте и особенно Шеллинг и которая принципиально важна была для раннеромантической теории познания; познание, по Шеллингу, возникает «из опыта, созданного нами самими и независимого от какой бы то ни было объективной причинности», «когда мы перестаем быть для самих себя объектом, когда, обратившись внутрь себя, созерцающее я тождественно с созерцаемым»¹⁶⁶. Интеллектуальной интуицией, по Шеллингу, обладают лишь избранные, в то время как большинство мыслит традиционно, стандартно — с помощью рассудка. Категория интуиции, «сердца» — определяющая в мышлении Гомбурга, доминанта его сознания; взятый под арест и приговоренный к казни, он в казнь не верит, непрерывно апеллирует к человечности, к «сердцу» («Князь поступил, как заставляет долг. Теперь черед за повелем сердца», 70, 567–568); решения, диктуемые разумом, но не «сердцем», кажутся ему непонятными, жестокими и неприемлемыми. Через второй, третий, четвертый акты проходят монологи принца во славу «сердца», гимны чувству и интуиции. Благодаря «сердцу» и интуиции принц выламывается за рамки установлений, за пределы узаконенных доктрин, демонстрирует себя как избранный, как личность. Итак, интуиция и «сердце» как средства достижения цели, которой являются любовь и слава, и образуют идеологию личности.

Гомбург подобен Кетхен, но далеко не во всем; Гомбурга и Кетхен сближает любовь, чувство как доминанта внутреннего мира. Но Кетхен является личностью лишь в том смысле, что противостоит окружающему ее бездуховному бытию. Но Кетхен не является личностью в том смысле, что она растворена в предопределении, что ею руководит не ее воля, а вне ее находящаяся воля, подсознательно ею усвоенная. Гомбург же утверждает именно свою индивидуальную волю как высшую; суть в том, что его воля не есть Божья воля, ибо Божьей волей руководствуется курфюрст; и вступая в конфликт с курфюрстом, Гомбург вступает в конфликт с Богом, с объективной необходимостью, с истиной, в Боге сосредоточенной. Сомнамбулизм Кетхен — погружение в Бога; сомнамбулизм Гомбурга — погружение в самого себя. С этим связано и переосмысление любви, чувства; в Кетхен — любовь есть свидетельство связи с небесным миром, в Гомбурге — любовь становится способом изоляции от небесного мира, ибо в лице курфюрста небесное существует на земле. Появление в «Принце Гомбургском» такой субстанции, как государство, сосредоточенное в курфюрсте и являющееся центром преломления Божьей воли, и имеет результатом своим переосмысление таких внешне родственных персонажей, как Гомбург и Кетхен, проявляющееся в торжестве Кетхен и в катастрофе принца. Битва при Фербеллине, результат философии принца, им самим обозначенная как кульмина-

ция, как торжество, как достижение славы и любви, оказывается катастрофой. Самоутверждение, тщеславие, жажда славы обернулись бесславием, чреватые позорной смертью. Драма Клейста исповедует не чувство, но долг, не сердце, но разум, не тщеславие, а самоотречение, не личность, но государство. Именно поэтому Гомбург и дискредитируется как личность, ставится по ту сторону общечеловеческих этических представлений; казнь, осознанная им как реальный факт, приводит его в ужас, разрушает как человека; им руководит уже не страсть к подвигу, но столь же могущественная (и слепая) страсть к жизни; он цепляется за жизнь, пренебрегая достоинством, честью, утрачивая романтический орел; и этот Гомбург не трагичен, а жалок. «Унижение» Гомбурга Клейсту и необходимо для безусловного унижения философии «сердца», философии личности.

Идеология личности чревата для государства трагическими последствиями. Дворянство во главе с принцессой Наталией Оранской не только устраивает противозаконное собрание, не только обращается с требованием освободить Гомбурга, но и вводит в Фербеллин войска; движение дворянства воспринимается как «восстание», а командир полка — как «дерзкий бунтовщик»; так оно и есть: выступление в пользу принца — вопреки суду и князю — выступление против «закона» и «отечества». Защищая Гомбурга, дворянство защищает право личности на свободу, защищает право быть личностью. Курфюрст требует абсолютного повиновения, растворения личности в приказе, в долге, в законе, что означает растворение в отечестве и в Божьей воле. Государство, призванное быть организмом, системой, в результате усвоения идеологии личности, перестает быть организмом, системой, утрачивает жизнеспособность. Самоутверждение личности результатом имеет самоликвидацию государства. В кризисной ситуации курфюрст решение конфликта отдает в руки Гомбурга. Личность как будто объявляется суверенной, единственной властительницей своей судьбы; на самом же деле драма круто разворачивается от конфронтации принца и курфюрста к их согласию, к усвоению принцем всех уроков государя. Воззвав к рыцарской чести, курфюрст добивается от Гомбурга абсолютного повиновения, абсолютного растворения в законе («Ботфорт с ноги к дверям тюрьмы поставлю. И будь покоен, узник будет цел», 70, 597); прошедший через искушение свободой и от свободы отрекшийся, принц объявляется курфюрстом идеальным носителем долга; зная дворянства, он отныне противопоставляется бунтующему дворянству. Но тем не менее ломку Гомбурга курфюрст доводит до крайней точки: принца выводят в сад, с завязанными глазами, будто на расстрел, барабаны бьют похоронный марш. Прежний Гомбург — человек «сердца» и свободы — испытание смертью не выдерживает; Гомбург же, отрекшийся от «сердца» и свободы, перешедший на позиции разума, долга, закона, готовится к смерти, как герой. Драма завершается апофеозом. Гомбург, в сущности, переставший быть Гомбургом, усвоивший философию курфюрста, вознаграждается жизнью, любовью Наталии,

всенародно объявляется героем; существенно, что в двух заключающих драму явлениях действие происходит в том же саду, что и в начале драмы; мир финала уподоблен миру начала; греза принца свершается, Наталия Оранская возлагает на него лавровый венок, обвитый золотой цепью; звучит «Слава!» и «Да здравствует наш фербеллинский вождь!» (70, 613). Принц, растворившийся в курфюрсте, снимает, в свою очередь, конфликт между курфюрстом и дворянством; происходит превращение разомкнутых индивидов в единое целое, объединение нации; поэтому в последнем явлении одно и то же слово получают все; возгласом всех («В поле! В бой!», 70, 614) и завершается драма; все стали одно, и только благодаря этому государство становится государством, способным противостоять врагу. Безусловно, «Принц Гомбургский» продиктован военно-политической ситуацией в Германии. Залогом победоносной борьбы против наполеоновского господства Клейст, как и все гейдельбержцы, объявляет абсолютный отказ от личного во имя общего, добровольное растворение индивида в общегосударственной задаче. Итак, продемонстрировав катастрофическое состояние мира, Клейст демонстрирует и исторический процесс, результатом своим имеющий гармонию, Золотой век, установившийся в результате слияния человека, государства, мироздания в единое целое, в единый организм, в результате усвоения всем частным и индивидуальным общей, Божьей задачи¹⁶⁷.

Общественно-политическая задача, стоявшая перед Германией, и изменила мировоззрение Клейста коренным образом: позднеромантическая пессимистическая концепция сменяется гейдельбергской концепцией оптимизма.

Романтизм, сформировавшийся в эпоху грандиозных социально-общественных и культурных взрывов, чрезвычайно долго сохранял оптимизм как основу основ мировоззрения и мироощущения; оптимизм был некоей первоосновой, неким родовым качеством романтического сознания; даже тогда, когда реальность коверкала, а то и совсем уничтожала надежды, даже тогда романтизм мучительно искал оптимистическое решение мировых проблем, как о том свидетельствует гейдельбергская культура. Но и в более поздние времена, в 10-е и 20-е годы, в эпоху позднего романтизма, в эпоху преодоленных иллюзий, в эпоху трагического и пессимистического мироощущения, раннеромантическая вера в прекрасное, раннеромантическая концепция истории периодически заявляла о себе во весь голос, хотя в некотором смысле и являлась уже анахронизмом. Немецкая романтическая культура за 10–12 лет претерпела значительные изменения. Эволюция романтизма была стремительной. Раннеромантический мир, каким он явлен в иенской школе, — это мир, лишенный исторической конкретики, вневременной, внеисторический мир; он погружается в сферу нормы, в сферу идеала, практически не покидая их, а если и покидает, то эти выпадки мгновенны, легко преодолимы, как это происходит, например, в комедиях Л. Тика; иенское жизнеутверждение — не что иное, как вечностеутверждение. Все

это определяет и особый характер иенских героев: все они поэты, художники, все они — посланцы Бога, посланцы бесконечного; более того, все они вмещают в себя бесконечное, в каждом из них растворен Бог. Язык иенской культуры — это язык знаков, всегда таинственных, ибо каждый из них скрывает бесконечное, которое и постигается человеческим духом, которое вторгается в бытие, всегда это бытие преобразовывая. Гейдельбергский романтизм в качестве основополагающих категорий бытия сохраняет категории «бесконечное — конечное», но если у иенцев они носили умозрительно-философский характер, то теперь они устремлены в сторону конкретно-исторического бытия, в сторону земных, посюсторонних отношений; художественный мир из вневременного превращается в исторический; гейдельбержцы — апологеты истории, исторической конкретики, проявившейся прежде всего в исповедуемом ими национальном, историческом, этнографическом колорите; история для гейдельбержцев — не экзотика, а реальность; естественно, исторический мир у них откорректирован миром внеисторическим, метафизическим; для гейдельбержцев бесконечное — это сфера Бога, и Бога прежде всего, бесконечное и вечное христианизировано. Но существенно, что бесконечное не отделено от конечного, а включает в себя семейное и национально-государственное образования: Бог — государство — семья образуют ту ценностную триаду, которые, входя друг в друга, и образуют ту сферу, которая является исходом и целью истории, т. е. структура универсума обретает иное, чем у иенцев, содержание. Вместе с тем Гейдельберг при всей его тяге к истории, как и весь романтизм в целом, сохраняет мышление образами-символами, образами-мифами; художественный мир гейдельбержцев — мир мифологизированных предметно-чувственных образов, мифологизированных абстракций; именно поэтому едва ли не все персонажи укладываются в систему определенных мифологических или историко-культурных архетипов. Гейдельбергское мышление значительно отличается как от раннеромантического, так и от позднеромантического мышления; но Гейдельберг оказался крайне существенным этапом в развитии художественного сознания, художественной культуры как переходная эпоха от раннего к позднему романтизму. Если к раннему романтизму Гейдельберг тяготеет своим историческим оптимизмом, то с поздним романтизмом он связан пристальным рассмотрением истории; в его рамках и пределах была познана реальность, реальность как субстанция, не только подвластная сознанию, духу, но и не подвластная сознанию, духу.

III. Поздний романтизм

1.

История романтического сознания — история постепенного снятия индетерминизма; по мере того как французская революция отодвигалась в

прошлое, падал энтузиазм, вызванный иллюзиями о миротворческой сущности личности; главное же, во весь голос заявили о себе «мировые события» (А. В. Шлегель), не поддающиеся волевым преобразованиям, заявляла о себе реальность, не только не преодолеваемая в духовном акте, но и подчиняющая себе личность, ее биографию, ее сознание; мировоззрение, утверждавшее абсолютную свободу человеческого духа, уступает место мировоззрению, утверждающему не менее абсолютную зависимость духа от объективной реальности, от текущей истории. Романтизм в равной степени является продуктом как революции, так и послереволюционного опыта. Абсолютная свобода личности, провозглашаемая как норма, и абсолютная несвобода личности, провозглашаемая как антинорма, есть крайние фазы романтического сознания, романтической идеологии¹⁶⁸. Мироощущение ранних и поздних романтиков не только различно, но и противоположно (на смену естественному оптимизму приходит не менее естественный пессимизм, чувство катастрофы); не только различны, но противоположны раннеромантическая и позднеромантическая картины мира. Тем не менее ранний и поздний романтизм, как и гейдельбергский, между ними расположенный, — не разные культуры, а единая романтическая культура, утверждающая духовное, определенным образом понимаемое (как бесконечное), как высшую этическую и эстетическую ценность, отказывая в этом конечному, реальности, историческому бытию; несмотря на весьма напряженные споры, которые вели романтики, это были споры внутри движения, внутри культуры, утверждающей и защищающей «дух» как доминантную субстанцию, как единственную ценность.

Поздний романтизм как особая стадия романтической культуры возникает с осознания реальности как объективной, вне человеческого сознания существующей и, главное, человеческим сознанием не «сняемой» субстанции. Возникший практически одновременно с гейдельбергским романтизмом, поздний романтизм в отличие от Гейдельберга не видит путей преобразования реальности; реальность для Гейдельберга столь же значима и столь же духу враждебна, как и для поздних романтиков, но тем не менее она подвержена преобразованию; Гейдельберг использует последний шанс духовного преображения бытия — религиозный, христианский; поздний романтизм каких-либо действенных способов и методов в своем арсенале не содержит, ни духовных, ни, тем более, реальных. В этом смысле история романтизма есть история исчерпания духовных, волевых способов и методов построения идеального мира, построения бесконечного, есть история катастрофы духа. В позднеромантической картине мира бесконечное, прекрасное, идеальное столь же значимо, столь же непременно, сколь и в раннеромантической картине мира, в некотором смысле оно еще более актуализировано, доведено до предельной субстанциональной чистоты; бесконечное у поздних романтиков не «нечто», не цель, расположенная за горизонтом, а то представляемое с предельной отчетливостью и мифологи-

ческой конкретностью «Божье Царство» или «царство духа», которое определяет совершенство личности, ее идеальную, божественную первоприроду (будучи продуктом сознания и одновременно его характеристикой, бесконечное объективируется, обретает статус особого типа реальности — реальности идеала, нормы; если это не объективное, вне сознания существующее, но в сознании отраженное «Царство Божие»). В плане актуализации бесконечного поздний романтизм идет в ногу с гейдельбергским романтизмом, так же как и в плане актуализации конечного; первая реакция на ранний романтизм заключалась именно в развитии конечного и бесконечного как антитетичных пространственно-ценностных субстанций. Как говорилось, раннеромантический мир — мир синтеза, существующего благодаря пантеистической слиянности конечного и бесконечного. В позднеромантическом сознании конечное выходит из зоны контакта с бесконечным, конечное объявляет себя самостоятельной субстанцией, самостоятельной ценностью, противоположной бесконечному, существующей вне бесконечного. Утратив духовное, запредельное, божественное содержание, конечное обретает статус «чистой» материи, как и бесконечное, в свою очередь, «чистого» духа; в результате конечное в сознание поздних романтиков входит как зло, как безобразие, как ложный мир; будучи этической и эстетической антинормой, реальность абсолютно не приемлется, пронизывается пафосом безусловного отрицания, но одновременно осознается непреодолимость реальности через сознание, благодаря сознанию. Раннеромантический мир был единым миром, божественным в своей основе, по своей первоприроде. Позднеромантический мир раскалывается, распадается на два мира, друг другу противостоящих, друг друга пытающихся «снять», уничтожить, — на мир конечного и мир бесконечного. Но, противопоставляя конечное и бесконечное как норму и антинорму, поздний романтизм мыслит мир как нерасторжимое единство конечного и бесконечного; будучи миром абсолютной разорванности, абсолютного разъединения, он един как структура; позднеромантический мир — мир единства антитез, единства этических и эстетических полюсов, друг без друга невозможных, но друг с другом не сливающихся. Мир, в котором конфликт между духовным и материальным, бесконечным и конечным как этически и эстетически неравноценными, но равными, так сказать, по «силе» субстанциями обретает абсолютный характер, не может быть преодолен в гармонии, в согласии, в слиянии, оформляется как двоемирие, существует как мир двоемирия. Но двоемирие распространено не только на земной мир, не есть только структура земного пространства; подобного типа двоемирие характерно и для гейдельбержцев. Двоемирие у поздних романтиков распространено и на высший, сверхреальный мир. И именно это обстоятельство радикально меняет картину мира, радикально «разводит» гейдельбергский и поздний романтизм. Небесный мир у гейдельбержцев — постоянно и непременно божественный мир и как таковой он — мир абсолютных

позитивных ценностей, абсолютной истины и абсолютной власти, что и определяет движение земного мира к своеобразному с ним воссоединению, во всяком случае, к созданию земного мироустройства по небесной модели. Сверхреальный мир, будучи миром вечным, надисторическим, у поздних романтиков становится ареной борьбы между добром и злом, красотой и безобразием, истиной и ложью; позитивный ряд ценностей нередко оформляется в мифологическом образе Бога, негативный ряд — в образе Сатаны; Сатана объявляется субстанцией, равной Богу по власти и могуществу, но антибожественной по сущности, по цели и характеру деятельности; бесконечное воплощается в Боге; конечное — в Сатане; при этом существенно, что конечное выходит из-под власти времени, становится вечным. Строго говоря, с точки зрения канонического христианства поздний романтизм демонстрирует не христианскую, а еретическую, именно манихейскую картину мира, согласно которой Бог и Сатана равновелики как субстанции. Суть сверхреального мира, суть вечности и составляет, с точки зрения позднего романтизма, абсолютный неразрешимый конфликт между добром и злом. Поздний романтизм, усомнившись в миротворческих возможностях личности и осознавший беспредельные возможности обстоятельств, в отличие от Гейдельберга, земные человеческие конфликты проецирует на вечность; сфера вечности перестает быть антитезой сфере времени, истории; вечность «временизируется», не обретая времени, истории, она усваивает содержание времени, истории; время и личность входят в контекст друг друга, становятся «равносодержательными» мирами. Переосмысление небесного мира, явившееся результатом глубоких мировоззренческих сдвигов, вызванных падением раннеромантического индивидуализма и осознанием детерминизма, и постулировало пессимизм как центральную философско-этическую доктрину эпохи. Расширяя в картине мира сферу текущей истории и предоставляя ей неограниченные права, поздний романтизм, в сущности, мифологизирует историю, вводит ее в определенный канон, имеющий абсолютный смысл; если вечность «временизируется», то время, история, наоборот, мифологизируется. Позднеромантическая культура — это во многих отношениях культура дедукции: реальность, история вводятся в прокрустово ложе созданной мышлением схемы, созданного мышлением канона, провозглашенного в мифе о сверхреальном мире как поединке Бога и Сатаны. Но вечность и время, хотя и вошли в контекст друг друга, сохраняют статус антитез, полюсов. Только антитетичность вечности и времени проявляется в безусловной власти вечности над временем, над историей. Сфера вечности — это сфера инварианта, архетипа, который во времени, истории проявляется в бесчисленных вариантах; вечность становится сферой мировых архетипов.

Историю позднего романтизма открывают «Ночные дозоры» Бонавентуры, изданные в самом конце 1804 года, одно из блистательных произведений немецкой литературы¹⁶⁹. «Ночные дозоры» — это книга-полемика,

книга, безоговорочно опровергающая культуру раннего романтизма. Естественно, полемичная, «отрицательная» функция не определяет содержание «Ночных дозоров», как она не определяет и содержание «Графини Долорес». Но полемика, ведомая на самых разных уровнях (от отдельных изречений, введенных в гротескно-комический контекст, до построенных по иенской модели действий, событий, до персонажей, до мира в целом, в котором иенское начало и воспроизведено и вывернуто наизнанку), чрезвычайно существенна как свидетельство идеологической, мировоззренческой борьбы, как свидетельство радикального сдвига, происшедшего как в мироощущении немецкого общества, так и в немецком культуре. Но полемика не определяет все содержание романа; на развалинах осмеянной, дискредитированной концепции возводится оригинальная концепция мира, чело- века. «Ночные дозоры» состоят из шестнадцати событийно друг с другом не связанных «дозоров», соединенных образом повествователя, бывшего поэта, а ныне ночного сторожа Кройцганга. Мир «Ночных дозоров» — это ночной мир, но ночь Бонавентуры — не тиковская и не новалисовская ночь, это ночь «готических» романов, царство нечисти, это абсолютно чужой мир, построенный как опровержение родного мира ранних романтиков; совершается универсальное «отчуждение» мира, его универсальное преодоление. Как позже у Гофмана, дьяволиада соединена с комикой, с гротеском; собственно говоря, столь свойственная позднему романтизму, от Гофмана до Бодлера, апелляция к средневековому гротеску, к Калло, к Босху, к «пляскам мертвецов», к «искушениям», а из непосредственных предшественников к Хогарту, к Гойе с его «Капричос» начинается именно в «Ночных дозорах». «Готика» и гротеск как основные средства построения мира и необходимы для демонстрации ужаса и смеха как основных чувств, рождаемых миром, ужаса, замешанного на смехе. Истории, Кройцгангом рассказываемые, сами по себе настолько невероятны, настолько дискредитируют современный мир, социум, что мысль о «последних днях», о кануне мировой катастрофы, о Страшном суде возникает сама по себе, без подсказки повествователя, а подсказка повествователя, Кройцганга, чрезвычайно значительна. В «последний час уходящего столетия» Кройцгангу «вздумалось разыграть Страшный суд и вместо времени возвестить вечность» (42, 57). Мысль о Страшном суде живет не только в сознании Кройцганга, но и в сознании «горожан», которые все до единого откликнулись на «спектакль» ночного сторожа. «О, надо было видеть, какой поднялся переполох и какая сумятица среди несчастных детей человеческих, как пуливно сбежалась аристократия, и перед лицом Господа Бога стараюсь не нарушать иерархии; некоторые судейские и прочие волки лезли из кожи вон, отчаянно пытаюсь напоследок превратиться в овец, назначали высокие пенсии вдовам и сиротам, тут же мечущимся в жгучем страхе, во всеуслышанье отменяли несправедливые приговоры, обаяясь тотчас же, по исходе Страшного суда, возвратить награбленные суммы, которые они вымогали, так что не один

бедняга вынужден был просить подавания. Иные кровососы и вампиры признавали сами себя достойными виселицы и плахи, требуя, чтобы приговор был возможно скорее приведен в исполнение в здешней юдоли, лишь бы предотвратить кару горней десницы. Самый гордый человек в государстве впервые стоял смиренно и почти раболепно с короной в руке, готовый любезно уступить первенство какому-то оборванцу, так как ему мерещилось уже наступающее всеобщее равенство». «О, когда бы я мог описать, как народ на сцене сбегался, разбегался, молился в страхе, проклинал, вопил, выл, и все приглашенные трубным гласом на этот великий бал роняли со своих лиц личины, так что в нищенских отрепьях обнаруживались короли, в рыцарских доспехах — заморыши, и почти всегда выявлялась разительная противоположность между платьем и человеком» (42, 58–59). Сцена Страшного суда имеет множество смыслов, но прежде всего она ставит человеческую историю под знак финитности, Апокалипсиса. «...Творцу придется по возможности скорее перечеркнуть и уничтожить мир как неудавшуюся систему» (42, 57). Что же собой представляет мир, нуждающийся в Страшном суде? «Театр и сумасшедший дом — две главные ипостаси человеческого бытия»¹⁷⁰. Через весь роман проходят, пересекаясь и сливаясь, тема марионеток, лицедейства, марионеточного театра и тема безумцев, сумасшедшего дома (в девятом «дозоре-бдении» действие и происходит в сумасшедшем доме); безумие и лицедейство — два облика, два лица одного и того же явления, трагический и комический облик человеческого отказа от сущности, от подлинности; мир, бытие — это игра, игра, ведомая лицедеями-безумцами. Сквозь «Ночные дозоры» проглядывает тиковско-шлегелевская универсальная ирония; как и в «Коте в сапогах», в «Ночных дозорах» строится хаос, но хаос Тика — хаос созидания и радости, хаос Бонавентуры — хаос разрушения и гибели; Иена создала миф о богочеловеке, творце Золотого века, герои «Ночных дозоров» — выученики Иены — тоже порождают миры, но их миры — фантасмагория лицедеев, безумцев, лишенных подлинности, своего «я». Что же касается Кройцганга, повествователя, то и он неоднозначен: Господь, ставший ночным сторожем, и как ночной сторож, заключаемый в сумасшедший дом, способный на спектакль Страшного суда, но не способный на спектакль сотворения; трагический и комический, высокий и жалкий, «амбивалентный» Господь, Господь театра — сумасшедшего дома; в отличие от людей, сознающий действительное положение вещей и стремящийся мир воспитать и исправить, что и делает его Господом, но добивающийся заключения в сумасшедший дом, что и делает его ночным сторожем. «О фальшивый мир! <...> Мир, где все поддельно», мир, в котором нет сущности, «бессмысленное, пошлое столпотворение шутов и масок» (42, 125). Так возникает в романе тема сущности, и сущностью мира, жизни, человека объявляется Ничто. «...жизнь — лишь наряд с бубенчиками, облекающий Мечту, и бубенчики звенят, пока их не сорвут и не отбросят в гнев. Все лишь Ничто, и оно

удушает само себя, жадно само себя оплетает, и это самооплетание есть лукавая видимость, как будто существует Нечто, однако если бы удушение замедлилось, отчетливо проявилось бы Ничто, перед которым нельзя не ужаснуться; глупцы усматривают в таком замедлении вечность, однако это и есть доподлинное Ничто, абсолютная смерть...» (42, 89–90). Что же касается человека, то «человек никуда не годится, поэтому я вычеркиваю его» из книги жизни (42, 83). Роман и заканчивается неоднократно повторенным «Ничто»: «Я рассеиваю в воздухе эту горстку отцовского праха, и остается — Ничто!»

«Там стоит на могиле духовидец и обнимает Ничто!»

«И в склепе напоследок слышен отголосок Ничто!» (42, 170).

«Ничто» как сущность мира и человечества не может не перечеркнуть мир и человечество, их историю: «После Адама минул длинный ряд годов, если даже не принимать китайского летоисчисления за более точное, — что мы создали за это время? Я утверждаю: ровным счетом ничего» (42, 60–61); все это и делает необходимым Страшный суд, «завершение всемирной истории» (42, 60). Картина мира в «Ночных дозорах» радикально противоположна картине мира раннего романтизма. Если иенцы создавали грандиозные утопии Золотого века, то Бонавентура, пользуясь современной терминологией, создает грандиозную антиутопию. Мир «Ночных дозоров» — мир отнятых иллюзий, «снятых» раннеромантических культов — культа миротворческой личности, культа духа, культа иронии, культа радости, оптимизма. Бонавентура реконструирует не духовный мир, а мир реальности, порождающий трагическое, пессимистическое мировоззрение. Как у гейдельбержцев, он переключает литературу с духа на реальность, но гейдельбержцы находят в реальности позитивные ценности, находят «народный дух», порожденный божественным духом, заключающий в себе божественный дух; гейдельбержцы ищут на земле Бога и Бога находят, находят в лице его достойных представителей, своего рода апостолов, искупающих мир от греха. Радикализм Бонавентуры в том и заключен, что в изображаемом им мире божественные ценности отсутствуют, да и само небо, сам Господь ставятся под сомнение, ибо созданный им мир есть «неудавшаяся система»; Господь представляет собой творца-неудачника, что и ставит небесный мир в контекст земного мира, что и смыкает концепцию Бонавентуры с концепциями небесного мира как слепой и враждебной человеку судьбы.

Пространственная структура позднего романтизма существует в двух ярко выраженных типах: 1) как двоемирие и 2) как пространство, конститутивным принципом которого является судьба, человеку враждебная и человеком правящая. Рассмотрим первоначально двоемирие. Двоемирие, возникшее как результат распада иенского «пантеистического» синтеза, как результат сформировавшегося антагонизма духа и материи, конечного и бесконечного, воплощается в многочисленных формах, в многочисленных

вариативных структурах. Своеобразная энциклопедия пространственных структур, в основе которых находится двоемирие, создана Э. Т. А. Гофманом (1776–1822); более того, творчество Гофмана — это и не менее своеобразная история двоемирия, история пространственно-ценностной концепции бытия, история, имеющая определенную закономерность.

Начальная форма двоемирия явлена Гофманом в его первом сборнике «Фантазии в манере Калло» (1814), включающем произведения 1809–1814 годов. Мир «Фантазий» — это мир, в котором оппозиция бесконечное — конечное воплощена как оппозиция художник — филистер и в целом искусство — филистерство; в этом смысле земное пространство может быть разделено на два противоположных по своей значимости топоса: топос художника и топос филистера, топос социума. Художник («музыкант», «поэт», «энтузиаст» и т. д.) — главный нормативный герой Гофмана, как таковой он заявляет о себе уже в «Кавалере Глюке» (1809), первом произведении писателя, он становится предметом всестороннего изображения в «Крейслериане» (1810–1814), а затем в «Житейских воззрениях Кота Мурра» (1819–1821). Мир искусства у Гофмана генетически связан с раннеромантическими концепциями искусства, прежде всего музыки; в свою очередь и в гофмановском художнике узнаваемы художники Ваккенродера, Тика, Новалиса; опыт раннего романтизма, видимо, важен для Гофмана в большей степени, чем для других поздних романтиков. Музыка для Гофмана, как и для иенцев, как для Шеллинга, — это онтологическая основа бытия, это дух природы, дух предметно-чувственных явлений, это то бесконечное, то божественное, что заключено в мироздании; через музыку совершается прорыв из сферы материальной замкнутости в сферу духовной разомкнутости; благодаря музыке «постигает человек песнь песней деревьев, цветов, животных, камней и вод», постигает «таинственный, выраженный в звуках, праязык природы» (55, III, 25). В статье «Старинная и новая церковная музыка» (1814) сущность музыки определена еще более категорично: «Раздается звук музыки, и в нем ясно расслышим мы, что предчувствуется и что выговаривается — высшее, священное, духовная мощь, возжигающая искры жизни в целой природе... — и тогда музыка, пение выражают величайшую полноту бытия — славят Творца!» (76, II, 10). «Теперь можно уже говорить о музыке в глубочайшем значении ее своеобразнейшего существа, теперь, когда она входит в жизнь как религиозный культ...» (76, II, 9–10). Подобного рода суждений у раннего Гофмана — бесчисленное множество, и это неизбежно, ибо концепция музыки — это отправная точка для всей системы идеологических построений Гофмана. Естественно, художник, музыкант — отражение «царства духов», бесконечного и одновременно его вместилище; слышащий «царство духов», он это «царство духов» хранит в своей душе и воспроизводит в музыке; он представляет в мире бесконечное, избранник, наделенный чертами духовного величия, совершенства; это не тип Штерн-бальда или Генриха фон Офтердингена, совершающих ученическое стран-

ствие к величию, к синтезу; это тип Дюрера, владеющего истиной, синтезом. Ранний романтизм демонстрировал художника в родном мире, основная же задача сводилась к постижению Золотого века, к его обретению, что и выдвигало в центр событийной системы странничество, а в центр системы персонажей — «ученика». Поздний романтизм, разъединивший конечное и бесконечное, прежде всего демонстрирует их антагонизм, что и вынуждает в центр мира ставить персонажи, демонстрирующие эти антагонистические миры в исчерпывающих, в чистых формах. Кавалер Глюк в результате совмещения в нем различных исторических эпох утверждается не только как композитор, живший с 1714 г. по 1787 г., а «музыкант» вообще, обобщенный, внеисторический образ художника. Особенное (Глюк) трансформировано в общее («музыкант»). А. И. Герцен справедливо утверждал: «Читайте Гофмановы повести: они вам представляют самое полное развитие жизни художника по всех фазах ее. Возьмем его Глюка, например: разве это не тип художника, кто бы он ни был — Буонарроти или Бетховен, Дант или Шиллер?»¹⁷¹ Образ Глюка — это образ-идея, образ-символ, образ-миф.

Необходимо вернуться к шеллинговой теории мифа, как она изложена в «Философии искусства». В мифе, как и в символе, которые у Шеллинга идентичны, конститутивным принципом является «изображение под знаком полной *неразличимости*, т. е. именно такое, чтобы общее всецело *было* особенным, а особенное, в свою очередь, всецело *было* общим, а не только обозначало его» (91, 110). Мифология, являющаяся, с точки зрения Шеллинга, непременным условием искусства, демонстрирует универсум, в котором «прошлое и будущее суть одно» (91, 113); «мифология должна не только изображать настоящее или прошедшее, но также и охватывать будущее» (91, 113). Но универсум в разные исторические эпохи созерцается по-разному, а так как новый мир отличен, например, от античного, то «использование древней мифологии в новом искусстве» — «не более как формализм» (91, 146). Отсюда следует чрезвычайно важная мысль о том, «что всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию» (91, 147). Исходя из этого положения, Шеллинг дантовские, шекспировские, сервантесовские образы рассматривает как «вечные мифы»; «Фауст» Гете объявляется «подлинно мифологическим произведением» (91, 148). Концепция Шеллинга дает ключ не только к гофмановскому, но и ко всему романтическому искусству. Создавая тот или иной образ, в данном случае образ Глюка, как образ, в котором особенное одновременно есть всеобщее, историческое есть универсальное, внеисторическое, Гофман создает образ-миф; и каждое произведение осуществляется как «мифологическое», с точки зрения Шеллинга, произведение, оно действительно изображает универсум, исходя из позднеромантической его интерпретации. Таким образом, земной исторический мир пред-

ставлен прежде всего Глюком, являющимся символично-мифологическим воплощением музыки, искусства, судьбы художника; топос Глюка — символично-мифологический топос нормы.

В земном пространстве кавалеру Глюку противостоят берлинцы; оппозиция Глюк — берлинцы — центральная оппозиция новеллы. Обывательский мир Берлина, эскизно зарисованный, нерасчлененный, введен в экспозиции: это — шеголи, бюргеры, духовные особы, референдарии, гуляющие девицы, ученые, модистки, танцоры, военные; авторская оценка, на первый взгляд отсутствующая, тем не менее совершенно откровенна, она содержится именно в перечислении, обнаруживается в синтактико-композиционном монтаже, ибо столкновение в одном лексическом ряду столь неоднородных явлений, как ученые и модистки, гуляющие девицы и судейские особы, и включает в себе комический эффект. Подобный прием, восходящий к Стерну, строящему повествование на противоречии, несоответствии двух моментов¹⁷², — один из излюбленных приемов Гофмана-стилиста. Глюк отторгнут от берлинцев (мироощущением, поведением, характером, судьбой им противоположен), они враждебны музыке, составляющей его сущность, они не слышат музыки, они изъяты из «царства грез». Берлинцы, живущие в конечном, в конечном и замкнуты. Глюк, живущий в конечном, открыт для бесконечного. Берлинцы — это мир внешних утилитарных интересов, активно демонстрируемых, мир банальных разговоров и банальных действий. Глюк — это мир духа, мир бесед, ведомых с запредельным, с «царством грез». Так земное пространство поделено на два топоса, как и у Арнима: топос Глюка и топос берлинцев; так же, как и в новеллах Арнима, например, в «Изабелле Египетской», топос нормы включен в топос антиномы; Глюк, Берлину враждебный, обречен на Берлин, житейски, биографически замкнут в Берлине, «музыкант» замкнут в чужом мире.

Высший, «небесный» мир, так же, как и земной, разграничен на два топоса. Прежде всего это «царство грез», «царство духов», это запредельное, сверхреальное, божественное, это «музыка сфер»; Глюк — это и есть человек из «царства грез», он — единственный, «царство грез» постигший, в нем находящийся, его представляющий. Подобно тому, как Изабелла Египетская или Кетхен из Гейльброна представляют систему божественных ценностей, «Царство Божие», Глюк представляет «царство грез». Но суть в том, что в высшем мире «царство грез» — не единственное царство, здесь и кончаются контакты Гофмана с Арнимом и Клейстом. «Царству грез» противопоставлено «царство» ночи, непосредственно изображенное. Осенний день переходит в вечер; в сумерках рассказчик встречается с Глюком; в финале абсолютное господство тьмы. Действие в новелле — постепенное раскрытие трагедии искусства и трагедии художника в мире берлинцев, но одновременно это и процесс наступления ночи, тьмы; функция берлинцев («поглощение», уничтожение искусства) сближена с функцией ночи («поглощение» человека, мира). Отметим, по ходу дела, и исторический про-

цесс, Гофманом изображенный: от дня, света, праздника к ночи, охватывающей Берлин, охватывающей мир. Особенное (берлинцы) на глазах читателя возводится в общее; берлинцы «расширяются» до их сущности (ночь). Подобно тому, как Глюк изображен как символ «музыки», ночь изображена как символ материи, как символ «материализованного» социума. Но ночь в «Кавалере Глюке» — это не только сущность бездуховного бытия, ночь — это высшее, внечеловеческое, небесное бытие. Земная пространственная оппозиция художник — берлинцы трансформирована в сверхреальную, «небесную» пространственную оппозицию «царство грез» — ночь. И движение в художественном мире новеллы — это не только горизонтальное, но и вертикальное движение: из сферы реального бытия в сферу бытия ирреального. Между «царством грез» и ночью проложена граница, граница безусловная, ибо это граница между антитетичными ценностями. Но существенно, что «царство грез», будучи универсальным, всеохватным, вселенским, — незримое царство, и как незримое в мире материи, зримости оно исчезло из картины мира, оно как бы перестало существовать, его отстает лишь одиночка, «музыкант»; парадокс современного мира заключен в том, что он посягнул на небесный мир духа; вселенский мир духа как бы сжался до масштабов отдельной человеческой души, души «музыканта». Царство же ночи — зримое, себя активно демонстрирующее царство; в мире стало царить видимое, конечное, оно обрело статус непреложной космогонической силы. Царство ночи затмило «царство грез», берлинцы затмили Глюка, но не растворили в себе, не подчинили себе; идет великое противостояние, противоборство субстанций, в котором моральный перевес на стороне субстанции духа, «материальный» — на стороне субстанции материи. «Кавалер Глюк», как и «Ночные дозоры», как и иные произведения этого времени и не только позднеромантические, но гейдельбергские, вводят один из центральных образов-мифов позднеромантической культуры — образ ночи. Позднеромантическая культура, открывшая реальность как основополагающую субстанцию мироздания, — «ночная» культура; ночь как вневременное бытие хозяйничает в произведениях Гофмана (и название второго сборника — «Ночные произведения» — весьма значимо), ночь определяет картину мир в поэмах и трагедиях Байрона, в ранних романах Гюго; становится героиней Леопарди, Мюссе, Бодлера. Ночь Гофмана, как и других поздних романтиков, — роковая ночь; ночь демонстрирует и выражает власть объекта, власть мира, непреодолимого в духе, в сознании, власть внедуховного мира. И существенно, что при всей антитетичности духа и реальности доминантой гофмановского мира является ночь; художник заброшен в ночь; из ночи он пророчит «царство грез», в ночи незримое. Лишенный миротворческих функций, человек вводится в контекст реальности, что и определяет судьбу позднеромантического художника как трагическую судьбу. Победительный оптимизм раннего романтизма сменяется трагизмом, а то и пессимизмом романтизма позднего¹⁷³.

Итак, структура пространства претерпевает существенные изменения по сравнению не только с иенским, но и гейдельбергским романтизмом. Земное двоемирие Гофмана, подобное земному двоемирию Арнима, есть не только единство антитетичных топосов: топоса музыки, откровения, своеобразного пантеистического топоса, в котором слышат за предметно-чувственными формами природы ее «праязык», и топоса предметно-чувственной стихии, топоса, лишенного «праязыка», его не слышащего и не знающего, топоса духа и топоса материи, которые одновременно есть топос индивида и топос массы, толпы, безличной и бездуховной, всецело погруженной в тривиальный быт, в тривиальные отношения. Но у гейдельбержцев топос индивида (Изабеллы, Кетхен), замкнутый первоначально в топосе массы, преобразовывал этот последний, индивид преобразовывал массу, его топос становился единственным пространством мира, социума, ибо он представлял божественный мир, его действие носило характер мирового, общечеловеческого, сверхреального действия; через индивида свершалось движение мира к Господу; сверхреальное единомирие диктовало движение земного мира от двоемирия к единомирию. У Гофмана в «Кавалере Глюке», как и во многих иных произведениях, христианская, религиозная картина мира снята, высший мир — некий светский, натурфилософский мир («царство грез», «царство духов», «царство Изида» и т. д.); и в этом своем качестве этот мир духа, будучи высшим, утрачивает могущество, которое имел высший мир Бога; за Глюком не стоит столь могучая и авторитарная сила, как Бог, сила, которая и определяла торжество Изабеллы или Кетхен; более того, сами эти категории «царство грез», «царство духов» таят в себе в высшей степени субъективный характер, мыслятся как продукты духа, сознания художника, что делает их безусловными ценностями, но не все-сильными, как природная, космогоническая ночь; относительность могущества духа, постигнутая поздним романтизмом, делает относительным и могущество «царства грез» по сравнению с природным, космогоническим могуществом ночи. Подобно тому как в земном пространстве этически значимый мир Глюка ущемляется этически незначимым миром берлинцев, так и в небесном, высшем, метафизическом пространстве этически значимое «царство грез» ущемляется этически незначимым «царством» ночи.

В произведениях, последовавших за «Кавалером Глюком», Гофман широко и всесторонне разрабатывает двоемирие, и прежде всего, мир филистерства, в первой новелле только намеченный. Филистерство начинает рассматриваться не только в целом, «панорамно», но и «крупным планом», через развернутую систему персонажей; своеобразным эпосом филистерского мира становятся «Житейские воззрения Кота Мурра»¹⁷⁴. Филистерский мир, которому предоставлено Гофманом весьма пространное слово, исповедующийся мир, издагающий свою систему воззрений, пишущий свою историю, — это прежде всего комический мир; гофмановское творчество — это не только апофеоз комикки, но и ее энциклопедия, компендиум всех ее

форм, от иронии и юмора до сарказма и сатиры¹⁷⁵. Отметим и то, что у Гофмана есть движение от юмора к сатире, соединяющей смех с негодованием, с негодующим, безусловным отрицанием. Привилегия юмора в ранних произведениях определяется некой недооценкой реальности, верой в ее неизбежную преодолимость, в ее очевидную несостоятельность; то, что несостоятельно и при этом для всех очевидно, заключает в себе свою гибель; мерой смеха для него служит ирония, юмор; господство реальности воспринимается как невероятный, но устранимый парадокс. Ирония, юмор проводят границу между нормой и антинормой, но полагают смех как достаточную форму отрицания. Поздний Гофман убежден в непреодолимости реальности, что и рождает сатиру, сарказм, смех, замешанный на негодовании; сатира, сарказм разводят норму и антинорму до положения антитетичных субстанций; предмет сатирического отрицания предстает как отвратительно-смешной, более того, смех едва ли не теряется в негодовании, в отращивании; цель сатиры — «устрашать, оскорбляя»¹⁷⁶ (А. Бергсон). Движение от раннеромантической универсальной иронии, которая, отрицая, созидает, к иронии саркастической, к иронии отрицания, являющейся формой самоутверждения, но не преобразования бытия, от юмора к сатире есть закономерность романтической культуры; в этом смысле на одном полюсе романтической комики находятся Ф. Шлегель, Тик, на другом — Гофман, Гейне. Противоречие, несоответствие, отклонение от нормы, лежащие в основе комического¹⁷⁷, демонстрируются Гофманом всевозможными путями — от чисто словесных до персонификаций, до предметно-чувственных воплощений. Гофман, изображающий реальность, — это удивительная игра словом, это триумф словесно-композиционного монтажа, в основе которого находится столкновение традиционно высокого, нормативного и традиционно низкого, антинормативного, своего рода соединение несоединимого, в результате чего антитетичные явления впитывают значения друг друга, вокруг традиционно высокого рождается комический ореол, высокое снимается низким, между высоким и низким возникает некое ироническое напряжение. Приведем пример из «Золотого горшка»: «и прежде чем простыл принесенный суп, формальная помолвка была заключена» (55, I, 155); решая вопрос о браке (а браки, как известно, заключаются «на небесах»), не забывают о супе, на него ориентируются, торопятся решить проблему высокую, духовную, чтобы не пострадало материальное, брак вводится в контекст супа как наивысшей ценности. В «Фантазиях в манере Калло» подобного рода ирония нередко соединена с фарсом, ставящим персонажи в откровенно унижительное положение; фарсовая, внешняя комика как бы переводит интеллектуальную иронию на язык зрительных образов.

Но гофмановский филистерский мир, поставленный под знак словесной иронической игры, — это мир, в котором «несоответствия» не только названы, но и персонифицированы. «Чаще всего в юмористической и сатирической литературе, — писал В. Я. Пропп, — а также в изобразитель-

ном искусстве человек сопоставляется либо с животными, либо с предметами, и такое сопоставление вызывает смех»¹⁷⁸. Идентификация человека и животного, человека и автомата у Гофмана неоднократно осуществляется не на уровне речевого сравнения, а на уровне персонификации, воплощения. Так в творчество Гофмана входят связанные друг с другом тема зверей (возникает в «Крейслериане» и эпически разворачивается в «Житейских воззрениях Кота Мурра») и тема автоматов («Песочный человек»). Но звери и автоматы существенны не сами по себе, существенна их неотличимость от общества; они действуют в родном социуме; социум тем самым есть социум зверей и автоматов; звери и автоматы и демонстрируют сущность социума, являются персонификацией сущности; явление (человек) и сущность (зверь, автомат) помещены в пределы одного топоса; идентификация, рождающая комик, и есть идентификация, с одной стороны, людей и нелюдей, с другой стороны, явления и сущности. Филистер, по Гофману, — это человекообразное животное или человекообразный автомат; человеческое в филистере — это мнимость, видимость, кажимость, сущность же — звериное, механистическое. Зверь — это прежде всего инстинкт, это торжество тела, плоти; современный мир — это мир интеллектуализированного инстинкта, инстинкта в маске интеллекта. Автомат же — это бездуховность, это материя, замкнутая в себе самой. Филистерский мир — это мир плоти, освобожденной от души, таков вывод Гофмана. Существенно и еще одно обстоятельство: бездуховность, по Гофману, есть неизбежный продукт современного государственного устройства, продукт современной идеологической системы. С точки зрения государственных интересов, «настоящая цель <...> существования — быть хорошим зубчатым колесом в государственной машине» (55, III, 22), быть «колесиком» и «винтиком», «зубчатым колесом» государственного механизма. Нетрудно увидеть, что система воззрений Гофмана в этом плане абсолютно отлична от системы воззрений гейдельбержцев, прежде всего Арнима и Клейста последних драм. Как говорилось, у гейдельбержцев отречение от «лица», от собственного «я», абсолютное растворение в государственном интересе есть свидетельство величия человека, свидетельство его божественной первоприроды. У Гофмана отречение от собственного «я» есть величайшее зло, ничего кроме гневного смеха не вызывающее. Забота гейдельбержцев — государство; забота Гофмана — личность. Государство, нуждающееся в автоматах, по Гофману, лжегосударство; современное государство — это поставленный под знак закона филистерский социум¹⁷⁹. Трагедия художника тем более велика, что он, будучи личностью, погружен в мир безличного, в мир «колесиков» и «винтиков», утвержденных нравственным и государственным правом в качестве единственных личностей. Гегель писал о первопричинах сатиры, и его утверждения как нельзя более относимы к Гофману и всему позднему романтизму: «Однако так как истинно духовное ушло из нее» («конечной дей-

ствительности». — Ф. Ф.) во внутреннюю жизнь и уже не хочет и не может снова обрести себя в ней, то она предстает как действительность, лишенная божественного начала, и как развращенное состояние. Таким путем искусство создает на этой ступени враждебное отношение мыслящего духа-субъекта, основывающегося на самом себе как субъекте с его абстрактной мудростью, знанием и желанием добра и добродетели, и испорченности современной ему жизни» (46, II, 224).

Но гофмановский филистерский мир — не только комический топос, но и инфернальный. По мере того, как нарастает сатирическое начало, нарастает и начало инфернальное, «готическое»; триумф гофмановской «готики» — 1813–1817 гг. (последние из произведений «Фантазии в манере Калло», «Ночные произведения», «Эликсиры дьявола»); подобно тому, как в филистерском топосе конечного в качестве сущностей действуют звери и автоматы, в качестве же сущностей в нем действуют и инфернальные силы; топос ночи, явленный в «Кавалере Глюке», начинает мыслиться как инфернальный; ночь, как и в фольклорно-христианском мире, становится временем нечисти, дьяволиадой; дьяволиада утверждается как начало столь же объективное, как и ресторация Вебера в Берлине. Инфернализация реальности и была порождена осознанием ее могущества и всевластности, в результате чего и происходит разрушение духовных ценностей, разрушение мира, представляемого художником. Инфернальное, будучи явлением запредельного мира, есть нечто непреодолимое в мире «предельном», оно недоступно для комического опровержения, над ним не властен смех, оно внушает не смех, но страх, ужас. Дьяволиада утверждает, что филистерское, безличное, бездуховное есть неизбежность, закономерность, что господство зверей и автоматов продиктовано вне социума расположенными силами. Гофмановский топос реального строится на пересечении смеха и ужаса; продуктом комики является смех, продуктом дьяволиады — ужас, страх, отчаяние; сознание «духа-субъекта» в этом смысле есть сознание, в котором торжество над конечным, в смехе выражаемое, то и дело сменяется чувством бессилия и катастрофы; более того, смех и ужас нередко соединяются, становятся неразделимым единством, единовременным фактом, состоянием, но это единство не есть нечто амбивалентное, в одном явлении открывающее различные перспективы; это смех ужаса или ужас смеха¹⁸⁰; в том и другом случае это разрушение человеческой целостности.

Единство зверя (автомата) и инфернального явления и определяет гофмановский, как и вообще позднеромантический, гротеск. Филистерский топос — это гротескный топос. Сущность же позднеромантического гротеска превосходно определена М. М. Бахтиным: «Мир романтического гротеска — этой в той или иной степени страшный и чуждый человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным

человеку. Свой мир вдруг превращается в *чужой* мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное»¹⁸¹. Страшное и чуждое заключено уже в зверях и автоматах, вошедших в социум наряду с человеком и человека потеснивших; гротескна автоматизация и «анимализация» человека; но вхождение в человека-автомата, в человека-зверя дьяволиады делает мир абсолютно чужим, абсолютно враждебным и абсолютно непреодолимым для «духа-субъекта». Пафос гофмановского гротеска — пафос не только абсолютного лишения реальности этико-эстетической ценности; конечное для Гофмана, как и для всего раннеромантического сознания, несостоятельно; отрицание конечного — закон романтизма; пафос гофмановской дьяблерии, гофмановского гротеска — это пафос определенной мифологизации конечного, это обнаружение в конечном не «ничто», как у Бонавентуры, но обнаружение духа, но духа злого, разрушительного, ночного; реставрируется некий пантеизм навыворот, наизнанку; все предельное, конечное таит в себе запредельное, бесконечное, но это дьявольское запредельное, дьявольское бесконечное.

Гофман, мифологизирующий конечное, не есть в позднеромантической культуре явление исключительное. В конце 800-х — в начале 810-х годов широчайшее внимание приобретает магнетизм; магнетизм становится предметом не только научной или псевдонаучной мысли, но и превращается в нечто, для тогдашнего немца совершенно привычное, составляющее некую бытовую или деловую часть его существования. Магнетизер становится популярнейшей личностью в салонах и гостиных, спиритические сеансы проводятся едва ли не в каждом доме¹⁸². «Ночная сторона» реальности и обнажается, по Гофману, через «магнетическую силу», магнетическая сила — сила дьявольская, человеку враждебная, подавляющая человеческую волю, разрушающая индивидуальность. Герой новеллы «Магнетизер» интерпретируется как «враждебный демон», «злостный дьявол». Духовидчество эпохи — не только и, может быть, не столько свидетельство растерянности и подавленности тогдашнего сознания, сколько самоутверждение реальности в качестве высшей ценности, возведение реальности в статус метафизического, сверхреального бытия, введение бытовой повседневности в вечный топос духов, но духов сомнительных, мелких, неопределенных, причастных к дьяволиаде. То, что с обывательской точки зрения утверждало, с точки зрения Гофмана развенчивало; дьяволиада — не что иное, как «ночная» душа реальности.

Гофмановский топос конечного — это не только гротескный топос, топос комик и дьяволиады, это и мифологический топос. «Открытая романтизмом, — пишет С. С. Аверинцев, — возможность не книжного, жизненного отношения к мифологическим символам, реализуясь в обстановке прогресса и натуралистических форм искусства, выливается в опыты мифологизации быта, при которых «архетипы» мифомышления выявляются на самом прозаическом материале; эта линия идет от Э. Т. А. Гофмана»¹⁸³.

В мире конечного Гофманом строится персонажный ряд, характеризующийся неким иерархическим возведением от особенного к всеобщему, от реального к сверхреальному: филистер (система филистеров), изображенный как явление-автомат, зверь (сущность филистеров) — инфернальный образ, переводящий земными структурами определенную сущность в сверхреальное, внеисторическое бытие — в некоторых произведениях Сатана, дьявол как квинтэссенция конечного и как его первопричина. Отметим и то, что восхождение от филистера к дьяволу демонстрирует процесс мифологизации конечного. Аналогичным образом строится и система персонажей в топосе бесконечного: «ученик» (не во всех произведениях, но часто) — «учитель», художник (Глюк, например) — волшебник, маг, святой, связанный со сверхреальным миром и его представляющий.

Итак, в процессе расширения, «эпизации» топоса конечного конфликт между конечным и бесконечным обретает всесторонний характер; земное двоемирие утверждается во всей полноте и разнообразии проявлений; в неизбежном антагонизме предстают мир конечного и мир бесконечного. Но суть еще и в том, что изображение реальности, осуществляемое столь тщательным образом, в историко-литературном отношении являлось чрезвычайно значимым как своеобразный этап на пути переключения искусства из сферы нормы в сферу сущего.

Помимо филистерского мира заботой Гофмана становится мир бесконечного, но не земной, представленный художником, а высший. Как уже говорилось, «царство грез», «царство духов» в «Кавалере Глюке», в «Крейслериане» колеблется на грани мифа и метафоры, скорее есть метафорический образ души художника, чем реальность. В «Золотом горшке», а затем и в «Крошке Цахесе» Гофман изображает Джиннистан и Атлантиду, фантастически прекрасные страны, в которых властвуют волшебники Линдгорст и Проспер Альпанус и которые являются целью начинающих энтузиастов; «царство грез» становится реальностью, границы Дрездена неожиданно отодвигаются до неведомой Атлантиды, населенной волшебниками, но столь же реальной, как и Дрезден. Но Атлантида, будучи как пространство антитезой Дрездену, находится не около Дрездена и не над Дрезденом, а в самом Дрездене, в некотором смысле Атлантида и есть Дрезден. Дифференциация антитетичных топосов производится через сознание воспринимающего субъекта, через характер его зрения. Атлантида строится Гофманом через систему «поэтизмов»; «поэтизмы» утверждают «царство грез» как особый поэтический мир, как особую поэтическую структуру, как мир особого языка. Но высший мир материализованной поэзии может на глазах преобразовываться в мир прозы, вульгарной повседневности. Под влиянием ведьменных чар студент Ансельм, только что видевший Атлантиду как «царство грез», видит ее как Дрезден, как царство быта. Сознание индивида (Ансельма) поворачивает мир то Дрезденом, то Атлантидой, но индивид (Ансельм) менее всего миротворец, подобный раннероманти-

ческим героям; под влиянием любви и поэзии он видит в мире, в Дрездене запредельное, подобно тому, как его видел Штернбальд; лишенный любви и поэзии, попавший во власть реальности, он погружается в предметно-чувственную сферу, полагая ее как единственную. Гофман демонстрирует мир одновременно с двух точек зрения — «художнической» и филистерской; Гофман играет двумя этими точками зрения, двумя топосами; он их монтирует, сталкивает друг с другом, в одной плоскости изображает плоскости разные, несоединимые. «Существенный характер поэзии Гофмана, — писал В. С. Соловьев, — выразившийся в этой сказке с особенной ясностью и цельностью, состоит в постоянной внутренней связи и взаимном проникновении фантастического и реального элементов»¹⁸⁴. Если личность не видит Атлантиды, то она видит Дрезден; вся суть в структуре сознания — поэтическое оно или прозаическое, филистерское, но сами по себе Дрезден и Атлантида как реальности несомненны.

Но возникшее в 1813 году в творчестве Гофмана ведьменно-сатанинское, inferнальное начало как начало, мифологизирующее реальность конечного, явилось тенденцией, ведущей к пространственной структуре «Эликсиров дьявола» и некоторых «Ночных произведений». Некой высшей формой позднеромантического двоемирия является двоемирие, абсолютизированное, благодаря введению христианской оппозиции Бог — Сатана; добро — зло, красота — безобразие, истина — ложь, существующие в посястороннем мире, интерпретируются как вариации, как отражения, как продукты потустороннего конфликта между Богом и Сатаной; универсум объявлен полем битвы между антитетичными силами мироздания, персонифицированными в образе Бога и Сатаны; естественно, полем этой битвы становится и каждый компонент мироздания, в том числе и человек; предельно актуализируется как «двоемирное» не только земное, но и «небесное» пространство; как говорилось, небо и земля, верх и низ перестают быть антитетичными, а становятся одноструктурными пространствами, различие между которыми сводится к различию между инвариантом и вариантом. Художественный мир произведений этого типа утрачивает светский характер, он становится под знак христианства; христианская доктрина мира становится для него некоей безусловной моделью. Вместе с тем концепция Бога и Сатаны как едва ли не равных по могуществу субстанций, как уже говорилось, не есть каноническая христианская концепция, а концепция еретическая, восходящая к одной из могущественных раннесредневековых ересей — к манихейству, согласно которому материя, трактуемая как тьма, «выступала в качестве начала, столь же вечного и неистребимого, как и свет», что вело к утверждению «о неистребимости зла в окружающем мире»¹⁸⁵. Именно здесь и коренится принципиальное различие между Гейдельбергом, для которого Бог есть единственная субстанция, миром правящая, единственная сверхреальная сила, и поздним романтизмом, между Арнимом и Гофманом. Отметим и еще одно важное обстоя-

тельство. История романтизма — это история постепенного воплощения бесконечного, воплощения, завершающегося своего рода персонификацией бесконечного в образе Бога; подобная эволюция характерна и для Гофмана: от невоплощенного «царства грез» Гофман движется к Атлантиде, а через нее к Царству Божьему, представленному если не самим Богом, то его подданными. В условиях торжествующего конечного воплощение бесконечного означало его канонизацию, возведение в ранг абсолютных, освещенных религиозным авторитетом истин. С другой же стороны, объективация бесконечного возникает как результат общеромантического движения к конечному, романтизм не только констатирует трагическую власть реальности, но и начинает мыслить предметно-чувственными структурами, правда, высокого мифологического плана.

Христианизированная позднеромантическая структура пространства получает классическое воплощение в романе Гофмана «Эликсиры дьявола».

2.

Не завершив разговор о пространственной структуре художественного мира позднего романтизма, мы вынуждены его прервать, чтобы рассмотреть одно чрезвычайно важное явление романтической культуры. Суть в том, что гейдельбергский и поздний романтизм, создавшие оригинальные, друг от друга отличные картины мира, демонстрируют одновременно и некую переходную, промежуточную структуру, связанную как с гейдельбергской, так и с позднеромантической структурой. Гейдельбергский и поздний романтизм, существующие одновременно, влияют друг на друга; иногда это влияние становится настолько существенным, что пространственно-временная модель претерпевает изменения. Одно из конститутивных отличий гейдельбергской и позднеромантической картины мира связано со структурой сверхреального мира, для них неперменного. Если, как говорилось, сверхреальный мир в Гейдельберге есть мир Бога, то в позднем романтизме он представляет собой борьбу Бога и Сатаны как равновеликих субстанций, поздний романтизм ущемляет власть Бога, делает его господство безусловным; выдвижение Сатаны как достойного партнера Бога означало выдвижение реальности, как мира, способного противостоять духу, ущемлять дух. «Готика» реальности перестает быть временным явлением; торжество духа становится проблематичным, исторические исходы ненадежными. У Бога отнимается всемогущество, власть; Бог утрачивает свою субстанциальную силу, свою безусловную авторитарность. Интерпретация сверхреального пространства как пространства Бог — Сатана свидетельствует о мировоззрении, утратившем перспективу, сбившемся на неопределенность, на неустойчивость; безусловность прежних верований сменяется смятением сознания. Еще раз подчеркнем, что скачок от сверхреального пространства как пространства

Бога к сверхреальному пространству как пространству Бога и Сатаны свидетельствует о радикальном скачке в сознании. Гейдельберг был безусловно привержен христианству; поздний романтизм веру в христианские догматы утрачивает; он мыслит христианскими категориями, но внутренне глубоко атеистичен, хотя атеизм этот вынужденный и переживается как трагедия. Но концепция высшего пространства как пространства Бога и Сатаны может быть соединена и с чисто христианским и чисто гейдельбергским оптимизмом, с утверждением исторического прогресса. Так позднеромантическая пространственная структура входит в систему гейдельбергских временных, исторических представлений. Так возникает переходная, промежуточная пространственно-временная структура, совмещающая элементы Гейдельберга и позднего романтизма.

«Эликсиры дьявола» (т. 1 — 1815; т. 2 — 1816), выдающееся произведение немецкой романтической прозы¹⁸⁶, классическое произведение подобного типа структуры, входит в контекст «ночных» произведений, в большинстве которых в центр художественного мира и поставлена борьба между Богом и Сатаной, борьба, которой охвачены и каждая отдельная личность, и человечество в целом. роман задуман и осуществлен как универсальный по пространственной и временной всеохватности. Каждая глава демонстрирует ту или иную сферу мира: первая глава — монастырь близ Б., вторая — замок, третья — крестьянство и имперский город, лесничество, четвертая глава первого тома и первая глава второго тома — герцогскую резиденцию, вторая и третья главы — итальянский монастырь, Рим, высшее духовенство и снова монастырь близ Б. Общественные сферы, за исключением монастыря и лесничества — сферы дьявола; но дьявольское, мирское обрамлено божественным; рамочная, кольцевая композиция и демонстрирует божественное как начальную и конечную точку мирового движения, как исход и цель истории, что и свидетельствует, скажем сразу, о связи идеологии «Эликсиров дьявола» с гейдельбергской идеологией. Каждая глава, в полном соответствии с принципом местного колорита изображающая ту или иную сферу бытия, является относительно законченным целым; разнообразные сферы бытия, топосы, объединены центральным героем — Медардом; крайними вехами в системе событий являются рождение и смерть Медарда; история жизни Медарда представляет историю смертной жизни человека, историю смертной жизни человечества; как и история Долорес, так и история Медарда, — модель грехопадения и искупления, модель жизни. Гофман менее всего демонстрирует процесс формирования личности в результате ее непрерывного «общения» с миром, каждый последующий этап действия включает в себе не открытие, а подтверждение греховной сущности человека и светского мира. Прохождение Медарда через жизнь и через мир есть изображение все новых и новых способов борьбы между божественным и сатанинским; борьба совершается в различных пространственных сферах; вариации этой борьбы и слагаются в единый инвариант

борьбы Бога и Сатаны. Граница между божественным и дьявольским определена совершенно однозначно, в полном соответствии с евангельской этикой; то, что соответствует Нагорной проповеди, — божественное, то, что не соответствует, — дьявольское. Подобно гейдельбержцам, реконструировавшим христианские догматы, Гофман рассматривает духовное как божественное, а телесное — как сатанинское. Согласно христианству, Бог творит человека из души и тела, но душа — благо высшего порядка, связывающая человека с Богом, именно поэтому сущность человека проявляется в его душе; как говорил Августин: «Тело не есть то, чем мы являемся сами...»¹⁸⁷, «мы сами» прежде всего явлены в душе, поэтому душа — это «субстанция», «приспособленная к управлению телом»¹⁸⁸. В акте же грехопадения тело «вышло из подчинения душе, а душа, нарушая естественный порядок, превратилась из госпожи в служанку тела». Грехопадение — это и есть бунт смертного тела против бессмертной души¹⁸⁹; люди, нарушившие волю божью, утратили связь с Богом, предалились Сатане. Человек же должен жить по Богу, то есть максимально преодолеть в себе власть физического, телесного; на этой почве и возникает христианское учение об аскезе, одним из проявлений которого и явилось монашество, а монастырь стал формой идеального, божественного общежития, какое только возможно на земле. Монастырь как начальная веха истории Медарда и свидетельствует о его духовной, божественной первооснове; уход же из монастыря — своего рода акт грехопадения, погружение в мирскую, бездуховную жизнь, растворение в ней; основным предметом забот Медарда становится его тело; тело, вышедшее из-под власти души, правит Медардом и тем самым отвращает его от Бога, ибо «не телесная, а духовная природа выступает в человеке как определяющая, главенствующая: не от тела, а от души зависит подлинное благополучие или неблагополучие человеческой личности; носителем добра и зла служит в человеческом существе не тело, а душа»¹⁹⁰.

С этим комплексом христианских идей, продиктовавших структуру и идеологию «Эликсиров дьявола», связана и концепция любви, в романе исповедуемая и опять же до Гофмана провозглашенная Гейдельбергом. Христианство в лице Аврелия Августина в качестве важнейших этических категорий выдвинуло категории «наслаждения» (*frui*) и «пользования» (*uti*). «Блаженства может достигнуть лишь тот, кто делает объектом своего последнего стремления, целью, достойное человека (*honestum*) — то, что отвечает его высокому предназначению, а все остальное рассматривает не более как средство для достижения этой цели <...> Блаженство есть наслаждение, плод (*fructus*) любви, но оно есть плод любви к достойному, к высшему, к благу. Наслаждаться (*frui*) следует только этим безусловным благом, всеми же иными, меньшими и относительными, благами следует только пользоваться (*uti*)»¹⁹¹. «Вся человеческая испорченность, — говорит Августин, — которую мы называем также грехом, состоит в желании

пользоваться (*uti*) предметами, которые предназначены для наслаждения, и наслаждаться (*frui*) предметами, предназначенными для пользования»¹⁹². «Наслаждаться — значит любить нечто ради него самого; пользоваться — значит любить его ради чего-то другого»¹⁹³. Этическая доктрина «наслаждения» и «пользования» теснейшим образом связана с учением о любви. Телесная природа влечет человека «ко всему телесному, чувственному; природа души влечет его к духовному и в конце концов к Богу. Отсюда две формы любви: любовь чувственная (*cupiditas*) и любовь духовная (*caritas*). Когда в человеке первая перевешивает вторую, — он удаляется от Бога», предается греху, Сатане; «когда вторая перевешивает первую, устремляется к Богу»¹⁹⁴. Гейдельбержцы, отвергая раннеромантическое «язычество» и утверждая христианскую систему ценностей, разделили любовь на физическую — греховную и духовную — божественную; конфликт между духовной и физической любовью является тем самым не чем иным, как конфликтом между Богом и Сатаной. В «Эликсирах дьявола» христианско-гейдельбергская концепция любви, воплощенная в проходящей через весь роман истории взаимоотношений главных героев Аврелии и Медарда, и является центральной пружиной действия. Скажем сразу же, что антитеза *caritas* — *cupiditas* доводится Гофманом до абсолюта. Гейдельбержцы не посягают на брак, божественный по своей первоприроде. Гофман же и брак объявляет греховным, сатанинским актом, разрушающим человеческое стремление к духу, к Богу; через брак у Гофмана и совершается выпад человека из бесконечного. Гофман, много внимания уделяющий реальности, конечному, еще в большей степени, чем гейдельбержцы, «разводит» дух и материю, выводит их из зоны контакта, решительно друг другу противопоставляет. Тело в «Эликсирах дьявола», как и в некоторых других сопутствующих произведениях, мыслится как некое средоточие мировой материи, как ее апофеоз; через тело вершится не только забвение духовных ценностей, но и зло, преступления; тело Гофманом инфернализировано; через тело разрываются все духовные, все родственные связи, уничтожаются этические нормы цивилизации, поэтому власть тела и осуществляется в романе как власть инцеста. Роман Гофмана — символический роман, и любовь тела, в романе эпически изображенная как доминанта человеческих помыслов и человеческих отношений, есть символическое изображение «любви» человека материи, реальности; телесная любовь есть символический знак детерминизма, подвластности духа материи. Естественно, актуализация тела требовала и актуализации духа, актуализация физической любви требовала актуализации любви духовной, любви как абсолютно духовного порыва; в этом смысле гофмановская концепция любви — антитеза шлегелевской концепции. Гофман, в сущности, задолго до Достоевского исповедует знаменитую идею Достоевского об «идеале Мадонны и идеале Содомском».

История Медарда, происходящая в XVIII столетии, сопряжена с историями XV и последующих столетий; время действия в романе может быть

определено как XV—XVIII века; в этом плане первостепенное значение имеет «Пергамент престарелого Художника», помещенный во второй главе второго тома; благодаря «Пергаменту» и разрушается линейное, хронологически последовательное изложение событий; благодаря ретроспективному «Пергаменту» повествование с истории монаха Медарда переключается на предысторию — историю его рода, историю предшествующих поколений¹⁹⁵; тем самым действие в романе охватывает не только пространство, но и время, не только настоящее, но и прошлое; художественный мир обретает универсальный характер, соответствующий универсальному характеру центрального конфликта Бог — Сатана. История Медарда введена в историю рода князя Камилло, точнее, его сына, художника Франческо; во имя искусства, во имя высших духовных наслаждений Франческо отказался от трона, от мирской власти, но из-за непомерной гордыни и чувственности он оказывается во власти греховного, дьявольского, что выражено в его преклонении перед физическим, телесным, античным, оно же результатом своим имеет его брак с ведьмой. Потомки Франческо — это и потомки inferнального существа, они не только наследуют родительский грех, но все более и более погружаются в имморализм, что прежде всего проявляется в кровосмесительных связях. Борьбой между Богом и Сатаной, между божественным и дьявольским охвачено, таким образом, и настоящее (Медард — Аврелия), и прошлое. Благодаря родовой, так сказать, наследственной власти, судьба каждого представителя рода заранее предопределена, каждый представитель рода князя Камилло обречен на грех еще до рождения; как сказано о Медарде, «грех отца кипит и бурлит у него в крови» (57, 10). Эликсиры дьявола, созданные в эпоху святого Антония и для его искушения (этим тоже раздвигаются временные границы действия, его начальной стадией тем самым становится III век) и им отвергнутые, но выпитые художником Франческо, а затем и Медардом, становятся знаком, символом человеческой греховности, подчиненности inferнальному миру, свидетельством грехопадения; человеческая история и поставлена Гофманом под знак эликсиров дьявола. Медард, бегущий из монастыря (сферы Бога) и погружающийся в светскую жизнь (сферу Сатаны), «отравлен» выпитым им эликсиром дьявола, но существенно, что в данном случае эликсир является не причиной, а следствием, проявлением родового предназначения. Судьба Медарда предопределена, запрограммирована, творится помимо его воли; и в этом смысле эликсиры дьявола — символ человеческой несвободы. Родовое, биологическое предопределение, постоянно в романе акцентируемое, есть своего рода судьба, таинственная и человеку враждебная. Если первый том конструирует трагическую загадку мироздания, то второй том, благодаря вставному «Пергаменту престарелого Художника», сообщает разгадку. Медард действует не в чуждом и поэтому страшном мире, а в мире родовом, родственном, родном; создавая родовой мир, Гофман демонстрирует всеобщую взаимосвязанность, взаимозависимость, взаимодействен-

ность социума; из мира рода нет исхода; родовой же мир объявлен греховным, находящимся во власти Сатаны; родовой социум — это социум, в отличие от святого Антония, не выдержавший дьявольского искушения; человек замкнут в роде и одновременно роду враждебен, от рода отторгнут; образован некий фантазмагорический социум, в котором все связаны родственными связями и все эти родственные связи уничтожают, над ними надругаются, исходя из интересов своего «я»; родовой социум составлен из индивидов, пренебрегающих общностью, родством; есть доведенный до предела эгоцентризм личности, эгоцентризм, ставший сатанинским. «Настоящее предусловие всех коллизий этого романа, — пишет Н. Я. Берковский, — распад органического мира. Нет единого братского человечества, есть разные враги, по временам надевающие дружеские личины, тогда как жизненный принцип их — взаимное насильствие»¹⁹⁶. Родовой социум Гофманом расширен до беспредельности, опрокинут едва ли не на все человечество; в него включены едва ли не все общественные сферы (монастыри, феодальные замки, герцогские резиденции, имперские города, Ватикан). Благодаря генеалогическому дереву история отдельной личности (Медарда) введена в историю рода и, шире, в историю человечества, частное превращено во всеобщее, в универсальное, историческое объявлено мифологическим. Генеалогическая таблица есть символическое изображение детерминизма, власти над человеческим духом не только современной реальности, но и реальности исторической. Скажем здесь кстати, что эликсир дьявола функционально равен балзаковской шагреновой коже, правящей человеческой жизнью; вместе с тем содержание шагреновой кожи как знака, как символа несколько отлично от содержания эликсиров дьявола, отлично социальным началом, в самом же романе продемонстрированном и на уровне особенного. Символический детерминизм в историко-культурном процессе вплотную приближен к детерминизму реалистическому; этико-религиозный детерминизм — к детерминизму социальному.

Итак, земной мир, Гофманом изображенный, есть мир, охваченный дьявольским воздействием, мир, выпивший эликсиры дьявола, мир растленного родства; земной мир — мир телесных отношений, «готический», инфернальный мир. Зло здесь действительно «не является некоей отдельной провинцией, которую постигла эпидемия»¹⁹⁷, эпидемия постигла едва ли не весь мир, как светский, так и церковный (Рим). Но монастырь в Б., начинающий и завершающий роман, — оазис духа, сообщество людей, объединенных в духе, преодолевших власть материи, преодолевших эгоцентризм, на почве материи и формирующийся (эгоцентризм личности, по Гофману, и есть абсолютизация ее телесного интереса); в этом смысле вступление в монастырь означает вступление в мир духа. Мысль о «демонизме монастыря»¹⁹⁸ не имеет под собой основания; эликсиры дьявола, хранящиеся в монастыре, есть нечто внешнее по отношению к монастырю, монастырем от мира изолируемое, монастырь — сейф для эликсиров.

Так же и драмы, в монастыре происходящие, — результат проникновения в монастырь чуждых ему телесных сил, сил зла, но эти силы, произведя катастрофу, не разрушают монастырской жизни, ее духовных устоев, не демонизируют ее; монастырская жизнь в Б. субстанциально остается божественной жизнью. С другой стороны, эликсиры дьявола, как и иные силы зла, проникающие в монастырь, — это своего рода искушение человека, монастыря, божественного мира (в романе в этой связи сказано: «И вот в чем проявляется всемогущество господне: как в мире природы яд поддерживает жизнь, так в мире нравственном добро обуславливается существованием зла», 57, 218). Тема искушения — одна из главнейших тем романа, на уровень мифа она возведена благодаря теме искушения святого Антония, в романе существенной. Святость заключена не столько в изначальной неслиянности со злом, сколько в победе духа над плотью, над злом, в преодолении тех дьявольских чар, той дьявольской любви, которые постигают едва ли не всех людей и победа над которыми делает человека истинным приверженцем духа. Монастырь в Б. — это и есть сообщество людей, прошедших искушение, победивших дьявола, искупивших «вину» и тем самым ставших истинными детьми Бога; по Гофману, ад или уничтожает человека, или ведет к лицезнению божества; в этом смысле путь Медарда, как и иных героев романа, — вариация человеческого пути, как он засвидетельствован в «Божественной комедии» Данте. Но хотя монастырь в Б. — оазис духа, добра в безбрежном пространстве материи, зла, тем не менее именно монастырь открывает и завершает роман, ему как высшей инстанции принадлежит последнее слово.

В картине мира, Гофманом созданной, сверхреальный мир не менее определен, чем мир земной. Земной мир — игрище мира высшего; не только Медард, но и остальные персонажи — объекты его непрерывного воздействия. Бог непосредственно не изображен, но изображена всеми персонажами, всем миром владеющая идея Бога как высшей силы, сосредоточившей в себе мировое добро, мировую духовность. В земном мире Бог действует через своих представителей — св. Розалию и св. Антония, чьи образы, чьи судьбы введены в художественный мир как модели человеческого поведения, как архетипы святости, достигнутой в результате победы над искушением, в результате праведной, беспорочной, духовной жизни. Аналогичным образом и дьявол лишь введен как персонаж легенд, преданий, рассказов, дьявол действует через свои эликсиры, от имени дьявола они представляют в мире, но, как и в случае с Богом, существенна идея дьявола, присутствующая в человеческом сознании, растворенная в бытие, в материи. Мир, людей окружающий, мир людей непосредственно — это мир божественных и дьявольских функций. Что же собой представляет сверхреальный мир Гофмана, какова его природа, структура? В письме к издателю от 24 марта 1814 г. Гофман писал, что он хотел «на примере причудливой и удивительной жизни одного человека, на которого

с самого начала воздействовали небесные и демонские силы, отчетливо и с полной ясностью показать загадочные связи духа человеческого с теми высшими началами, что скрываются повсюду в природе и лишь время от времени кое-где проглядывают в виде проблеска, который мы тогда называем случаем» (57, 245). Исходя из подобных соображений Гофмана, А. Г. Левинтон выделяет в художественном мире «Эликсиров дьявола» два «асpekта»: «шеллингианский» («высшие начала» как фактор, воздействующий на человека) и «традиционно католический» (небесные и демонские силы как фактор, воздействующий на человека); «первый аспект дает реальное объяснение развивающимся событиям, тогда как другой дает кажущееся, поверхностное объяснение, не подтверждающееся при более глубоком анализе» (57, 246); второй аспект связывается с позицией рассказчика (Медарда), первый аспект — с позицией автора, самого Гофмана; шеллингианская (светская) позиция автора тем самым противопоставляется религиозной, христианской позиции рассказчика. И делается вывод: «Главная линия романа развивается независимо от бога и дьявола»; тем не менее жизнью Медарда командует некое таинственное начало, именуемое в романе то «роком», то «загадочной силой», то «связью событий»: «Гофман рассматривает «рок» как некую объективную реальность, существующую вне человека», «как реальную власть «внешнего мира» над миром внутренним, как сумму естественнонаучных и социальных факторов, среди которых особенно подчеркиваются такие факторы, как наследственность и борьба материальных интересов» (57, 252). А. Г. Левинтон, бесспорно, прав, разграничивая точку зрения Медарда и точку зрения автора, «издателя», Гофмана, но А. Г. Левинтон, бесспорно, не прав, вычленив их как два аспекта, не прав, вводя «Эликсиры» в контекст культуры, посвящающей себя реальности и объявляющей реальность единственным критерием истины. «Эликсиры дьявола» — это не реализм, так же, как «Эликсиры дьявола» — это не католицизм. Для Медарда, как и для иных персонажей, Бог и дьявол — это действительно категории религиозного сознания; для Гофмана Бог — это мистифицированное средоточие мирового добра, мировой духовности, дьявол — мистифицированное средоточие мирового зла, мировой антидуховности; Бог — бесконечное, дьявол — конечное, но бесконечное и конечное, обретшие статус, достоинство мифов, мифологических образов; в этом смысле «шеллингианское» и «католическое» у Гофмана не разбужены, а образуют единство, целостность; христианская образность — это образность, необходимая для абсолютизации конфликта между духом и материей, для той абсолютизации, которая является последним аргументом духа в деле сохранения им своей автономии¹⁹⁹. Гофман воспроизводит не христианский миф, он создает вполне светский миф, освещенный авторитетом христианской безусловности; по этой причине рассказчиком и является истинный католик. Но вместе с тем нельзя не отметить, что при всей наполненности гофмановских категорий романтическим

содержанием, они хранят в себе и канонически христианское содержание; если для христианства земной мир есть проекция сверхреального мира, то для Гофмана сверхреальный мир есть проекция земного; земной мир в результате своей непознанности мистифицирован, возведен в ранг самостоятельной субстанции, субстанции сверхреального, высшего; сознание же, мифологизирующее реальность, в большей или меньшей степени есть сознание религиозное, в контексте же европейской исторической памяти и романтического противопоставления конечного и бесконечного — не столько христианское, сколько христианизированное. Борьба двух антитетичных субстанций (Бога и Сатаны) универсальна, она есть свойство, качество как мироздания в целом, так и каждого явления мироздания; это и предполагает интерпретацию сверхреального мира не только как высшего, реальный мир определяющего, но и как модели, как архетипа (или системы архетипов) для этого последнего, как той идеологической нормы, которой обязан следовать человек (так, св. Розалия есть модель, норма поведения для Аврелии, в результате следования этой норме Аврелия и «растворяется» в св. Розалии).

Двоемирие естественно и закономерно выдвигает идею противоречивости человека. Двоемирие же, освещенное авторитетом Бога и Сатаны, абсолютизированное явление, абсолютизирует и противоречивость, которая достигает кульминации в теории и практике двойничества, получившее широчайшее распространение в позднеромантической культуре²⁰⁰.

Суть Медарда и Аврелии, главных героев романа, — борьба духа и эроса, небесного и дьявольского; это же и суть их рода. По образу жизни, по сущности характеров и мировоззрения Медард равен каждому из его предков; каждый из его предков есть Медард. История делится едва ли не на равные отрезки — циклы; в каждом из циклов действуют разные люди, выполняющие одну и ту же функцию; в каждом из циклов разыгрываются одни и те же конфликты. Настоящее (Медард) постоянно глядится в прошлое (его род), прошлое неизбежно в настоящем, прошлое равно настоящему. История, по Гофману, есть история одной постоянно разыгрывающейся драмы; движение сводится только к смене статистов; в «Эликсирах дьявола» изображено пять абсолютно идентичных циклов мировой истории; тщательно и подробно изображенный последний цикл характеризует и все предшествующие циклы. Идея циклизма введена в роман благодаря «Пергаменту престарелого Художника»; циклы, предшествующие последнему, повествующему о Медарде, рассмотрены хроникально; вместе с тем каждый из них обладает «лица необщим выраженьем»; действующие лица, прежде всего, центральные персонажи, наделены ярко выраженными своеобразными характерами; эпохи, по Гофману, неповторимы; но меняются лишь формы, внешности эпох, сущность же эпох остается неизменной; время движется — не меняясь. Это хождение человечества по кругу делает человеческую историю бессмысленной, грешной, трагической. Аврелий

Августин в трактате «О граде Божием» писал: «По кругу блуждают нечестивцы, не потому, что по кругу, как полагают они, будет возвращаться их жизнь, но потому, что таков путь заблуждения их, сиречь ложное учение»²⁰¹. Циклизм и определяет inferнальный характер истории. Концепция циклизма теснейшим образом связана у Гофмана с концепцией архетипов; действие происходит не только во времени, но и в вечности; центральной мировой архетипической оппозицией является Бог — Сатана, более низкий иерархический уровень представляют св. Антоний и св. Розалия, представляющие Бога, но испытываемые дьяволом и испытание выдерживающие, потому и вознесенные в статут святых, т. е. нормативных личностей. Архетипы воплощены в многочисленных исторических типах, вариантах; но в «Эликсирах дьявола» это воплощение не прямое, а откорректированное по принципу должное — сущее: Медард — это сущее по отношению к архетипической норме св. Антония, также и Аврелия — сущее по отношению к архетипической норме св. Розалии.

Существенно историческое движение внутри цикла, имеющее строго определенный характер; история начинается бесконечным, затем вступает в фазу конечного, сатанинского, а завершается возвращением в бесконечное; борьба в человеке Бога и Сатаны завершается торжеством Бога; каждый цикл по временной структуре подобен как раннеромантической, так и — особенно — гейдельбергской временной структуре. Особый смысл имеет история Медарда и Аврелии. «Эликсиры дьявола» завершаются торжеством Аврелии, победившей греховную страсть к Медарду, и Медарда, преодолевшего плотское вожделение к Аврелии; роковое предназначение впервые не было осуществлено. Медард и Аврелия совершают подвиг искупления и спасения, выводят историю из циклизма на то ее линейное движение, которое ведет к бесконечному, к гармонии, к Богу. Циклизм, по Гофману, согласному с христианством, с Аврелием Августином, в частности, — свидетельство дьяволиады; прорыв из циклизма есть прорыв к Богу, к истине, к добру, к красоте.

Итак, мир «Эликсиров дьявола» — мир классического позднеромантического пространства, но историческая концепция, концепция времени, безусловно, восходит к исторической концепции Гейдельберга. Картина мира, созданная Гофманом, в основе своей имеет противоречие, противоречие между структурой пространства и структурой времени; она находится на стыке позднеромантического и гейдельбергского мировидения. Вместе с тем исторический оптимизм, мощно заявляющий о себе в «Эликсирах дьявола», свидетельствует о романе как о самом гейдельбергском произведении Гофмана. «Эликсиры дьявола» позволяют глубже понять и «Фантазии в манере Калло» — первый сборник Гофмана, понять принципиальную важность для Гофмана бесконечного, исторической перспективы; ранний Гофман, повествующий о ночи, о фантасмагории, глубоко привержен надежде; для него существенно не только «зна-

комое», т. е. конечное, но и «странное», т. е. бесконечное²⁰². «Ночные произведения», идущие на смену «Эликсирам дьявола», — книга, отмеченная глубочайшим внутренним конфликтом, ибо в ряде произведений Гофман продолжает линию «Эликсиров», линию надежды, оптимизма, строимого на христианской, на гейдельбергской основе, в другом же ряде произведений он утверждает ночь, конечное, дьявольское как окончательную стадию мирового развития. «Ночные произведения» совмещают в себе гейдельбергскую и позднеромантическую идеологию.

3.

Одна из существеннейших категорий, выдвигаемых поздним романтизмом, — категория судьбы. Сверхреальное пространство перестает быть не только пространством Бога, как у гейдельбержцев, не только пространством Бога и Сатаны, как в «Эликсирах дьявола», но становится пространством судьбы, темной, безликой, безусловной в своей враждебности человеку, социуму. Земное пространство, каким бы оно первоначально ни было, вводится в контекст пространства небесного; единомирие сверхреального определяет и движение земного мира как движение от двоemiрия к единомирию, к ликвидации в нем идеального, прекрасного, бесконечного. В свете концепции судьбы структура «Бог — Сатана» предстает как начальная стадия позднеромантической структуры сознания. Категория судьбы как одна из доминантных категорий позднего романтизма продиктована общественными, идеологическими сдвигами, происходящими в Германии 1800–1810-х годов; суть этих сдвигов прекрасно объясняет Н. Я. Берковским: «Как все революционное поколение, приученное к мысли, что они сами делают историю, они (романтики. — Ф. Ф.) сейчас должны были претерпевать действие истории на них и над ними. На них обрушилась неуправляемая стихия социальных отношений, они переживали некое нашествие «объекта», рабство перед социальными силами — это и есть судьба»²⁰³. Человек, ощутивший бессилие перед реальностью, тем более острое, что этот человек считал себя творцом истории, Господом, это бессилие и объясняет с помощью судьбы; субъект мира, почувствовавший себя объектом мира, естественно и закономерно эту зависимость мистифицирует, мифологизирует. Человеком, утверждает поздний романтизм, играет судьба, играет безрассудно и слепо, всецело управляет человеческой биографией, лишает человека свободы воли, свободы действий, свободы совести²⁰⁴. Социум становится игрищем судьбы, что и выдвигает концепцию земного мира как театра, а человека как марионетки, продемонстрированную в «Ночных дозорах» Бонавентуры.

Категория судьбы как доминанты пространственно-временной структуры в романтическом искусстве ранее всего явлена в творчестве Г. Клейста, в самом начале 1800-х годов; первые образцы произведений судьбы —

ранние драмы Клейста «Семейство Шроффенштейн» (1801–1802) и «Робер Гискар» (1803); и все «догейдельбергское» творчество Клейста в большей или меньшей степени есть универсальная разработка концепции мира, управляемого судьбой. Мир «Робера Гискара» — мир энергичного социума, социума, поставившего перед собой грандиозную задачу: овладение Константинополем. Но у стен города норманское войско неожиданно поражается чумой. Войско требует возвращения на родину. В трагедии чрезвычайно существенную роль играет народ; от начала и до конца он не покидает сцену; это историческая сила, изображенная и крупным, и общим планом, через отдельных и различных по точке зрения его представлений и как единая масса²⁰⁵. Величие Гискара, его могущество — в согласии с народом, в его постоянной к нему апелляции. С другой стороны, исторической силой народ становится под руководством незаурядной личности; личность — мозг, разум народа, его организатор и вожатый; личностью народ приводится к единству. Чума же не только губит войско, не только поражает Гискара, чума разрушает единство народа и вождя, то единство, благодаря которому и было возможно достижение цели — взятие Константинополя; народ и вождь исповедуют отныне разновекторные цели (Гискар: «Я лишь в Константинополе уймусь», 70, 183; народ: «В Италию. В Италию. Веди нас! На родину, на родину верни!», 70, 186). Гармония в результате эпидемии сменяется в социуме дисгармонией. Чума — это и есть судьба, заявившая о себе в социуме, произведшая в нем катастрофу, его преобразившая. Диктат судьбы, слепой и враждебной человеку силы, безусловен и универсален. Центральный конфликт фрагмента — конфликт человека и судьбы. Явление Гискара перед народом, демонстрирующее величие его духа, — это преодоление судьбы, торжество человека над враждебными и непознанными обстоятельствами, то величие воли, которое превращает человека в верховное существо; битва с судьбой — битва за народ, за восстановление былого единства. Гискар, сражающийся с судьбой, преисполнен величия, поставлен высоко над миром, над людьми, сломленными судьбой. Отметим здесь и то, что симпатии Клейста, знающего о силе и мощи народа, на стороне личности; личность во всем своем титанизме и вырастает благодаря сопоставлению с народом; по справедливым словам Л. Я. Гинзбург, «самая суть романтической личности в ее отличии от «толпы»²⁰⁶. Добавим только, позднеромантической личности. Финал трагедии неизвестен, неизвестно завершение конфликта; Клейст чаще всего изображал торжество судьбы. И в сохранившемся фрагменте показано наступление судьбы: дух Гискара не сломлен, но сломлено тело; судьба, Гискару враждебная, входит в Гискара через то, над чем он не властен, — через тело. Враждебная судьба глаголет устами народа, требующего возвращения в Италию, народа, сломленного не только физически, но и духовно, народа, не способного более на деяние: «Но твой народ, кость от кости твоей, Истлел и к делу больше не способен» (70, 186). Но трагедия углублена еще и

тем, что Гискар не может уйти от Константинополя, не может, потому что, как и народ, поражен чумой, поражен судьбой; судьба препятствует достижению цели, но судьба не позволяет и уйти от цели; судьба — не только внешнее, но и внутреннее обстоятельство Гискара; трагедия Гискара — в непредвиденной остановке, в невозможности, в отнятой цели, более того, в отнятом будущем («друг» и кумир народа завоевывает «проклятье» народных «чад»); величие Гискара — в стремлении преодолеть остановку, добиться цели, подчинить невозможное. Итог «Робера Гискара» можно определить как бессилие великой личности. Жизнь, история социума определяется некоей высшей, внесоциумной, природной силой (чумой в данном случае). Судьба правит человеком, социумом, миром. В некотором смысле и человек раннеромантической культуры находился во власти судьбы, толкавшей его на скитальчество, на вечное движение, выведившей на дорогу, ведущую в бесконечное, но это была судьба внутренняя, судьба, диктуемая духом, судьба, согласуемая с объективной необходимостью. Теперь же судьба отделилась от личности, стала ей враждебна; субъективная жизнь и объективная необходимость вступили в стадию конфликта; протест личности против зависимости от реальности и вынудил личность эту реальность мифологизировать. Заметим и то, что судьба как высшая, как вторая реальность существует у Клейста, так сказать, в пределах, в формах реальности первой, земной, в форме или чумы, или любви и т. д. Но это реальное событие противоречит реальным обстоятельствам, устоявшимся закономерностям бытия; оно, новеллистически вторгающееся в жизнь, круто ее меняет, жизнь попадает во власть этого реального события, тем самым оно обретает статус события надреального, сверхреального; Клейст сверхреальное выдвигает из недр самой реальности, изображает ирреальность реального. Клейстовское пространство — пространство трагических коллизий, коллизий, разыгрывающихся в сверхпредельных формах, на грани безумия, коллизий, определяемых и диктуемых судьбой. Пространство Клейста, монументальное пространство, пространство судьбы, сталкивающейся с социумом, с личностью, ей противостоящей, бросающей ей вызов и тем самым становящейся с ней вровень, гибнущей, но не сломленной в своем порыве к безмерной цели.

Во второй половине 1800-х годов формируется «трагедия рока», с Клейстом связанная и в то же время от Клейста отличная, характеризующаяся особым типом пространственной структуры, особым набором знаков-символов²⁰⁷. Одним из создателей и самых крупных представителей «трагедии рока» был З. Вернер (1768–1823); его одноактная трагедия «24 февраля» (1810), принадлежащая, по словам Г. Гейне, «к самым ценным созданиям нашей драматургической литературы» (47, VI, 250), с предельной обнаженностью демонстрирует идеологию и структуру трагедии рока. 24 февраля крестьянин Кунц Курут едва не убивает своего отца, который тем не менее умирает от испуга, перед смертью проклиная сына и его жену. Проклятье

не преминуло пасть на семилетнего сына Курута, который, играя, смертельно ранил ножом младшую сестру и был за то в свою очередь проклят отцом. Через много лет странствий сын Курута возвращается домой, но, неузнанный, был убит отцом, который решил воспользоваться его деньгами, чтобы рассчитаться с кредиторами и не попасть в тюрьму; произошло это тоже 24 февраля. Круг замкнулся: Кунц Курут, 24 февраля едва не убивший отца, через много лет в тот же день убивает собственного сына. В драме и изображен, так сказать, последний акт трагедии; предыстория, чрезвычайно для идеологии драмы важная, введена как ретроспекция. События, происходящие в семье Курутов, продиктованы судьбой, роком. Атрибутика (одна и та же дата, один и тот же нож), приобретающая символический смысл, свидетельствует о, так сказать, сознательных, целенаправленных актах рока. Что же собой представляет рок? Рок у Вернера, как и в подавляющем большинстве «трагедий рока», амбивалентен. В ужасных велениях судьбы есть возмездие, есть наказание за грех, за нарушение евангельских заповедей и прежде всего заповеди «чти отца своего». Курут — грешник в христианском смысле слова, он — человек, покинувший христианскую этику, христианскую систему отношений и т. д. Но грех Курутом не искупляется, Курут — человек неразвитой души; искупление, самоосуждение ему чуждо. Поэтому его история есть история не самонаказания, а наказания, совершаемого высшими силами. Грех, декларирует Вернер, наказуем. Человек, лишившийся души, вступает на путь греха, за который непременно следует наказание. Но христианское начало в судьбе связано с началом античным, с идеей наказания, распространяемого не только на преступника, но и на его род. Жертвой греха Кунца Курута становятся и его дети, и дети прежде всего; и по отношению к детям рок представляет собой не возмездие, а страшную, враждебную силу, силу, преследующую субъективно невинных. В эпоху торжествующей реальности, бездуховности «трагедия рока» устрашает человека, устрашает за грех бездуховной жизни; ее основной функцией и становится функция устрашения; совершая грешные деяния, человек должен помнить о судьбе детей, о судьбе рода, должен помнить о неизбежности наказания.

«Трагедия рока», ставшая в 1810-е годы массовым литературно-театральным явлением²⁰⁸, генетически связана с «готическим» романом, в сущности, она является продолжательницей «готического» романа в новой культурно-исторической ситуации; литературная линия, начатая «готическим» романом, продолжена «трагедией рока». «Готический» роман, возникший в последнюю треть XVIII столетия, демонстрирует кризис рационалистического сознания, рационалистической культуры, более того, «готический» роман выводит культуру за пределы Просвещения, чем и отличается от сентиментализма, также являющегося реакцией на рационализм. Мир «готического» романа — мир средневековья, что прежде всего и утверждает его антирационалистический пафос, это мир, в котором господствует ужасное,

таинственное, непознанное, иррационально-сверхъестественное; под знак сверхъестественного, рокового поставлены коллизии, персонажи, события, всевозможная бытовая атрибутика. «Готический» роман по своей структуре был весьма многообразен²⁰⁹, для «трагедии рока», как и для всей немецкой позднеромантической литературы, наибольшее значение имела его английская линия, начатая «Замком Отранто» (1764) Г. Уолпола, продолженная Э. Рэдклифф, прежде всего в «Удольфских тайнах» (1794), и «Монахом» (1795) М. Г. Льюиса и завершенная знаменитым романом Ч. Мэтьюрина «Мельмот-скиталец» (1820). Культура позднего романтизма созвучна мироощущению, идеологии «готического» романа, что и предполагало, с одной стороны, его длительную жизнь в Европе (будучи явлением неромантической культуры, он сопровождает романтическую культуру на протяжении всей ее истории), а с другой стороны, его непереносимое присутствие в романтической литературе, активное использование ею его тем, мотивов, образов, повествовательных принципов. «Трагедия рока» — в некотором смысле «готическая» трагедия, только «романтизированная», усвоившая систему романтических ценностей и прежде всего оппозицию «конечное — бесконечное» (и «готический» роман в 1800–1810-е годы рассматривается сквозь призму позднеромантического сознания). В пространственной структуре «трагедии рока» непереносима помимо посюсторонней реальности реальность потусторонняя, сверхъестественная; земной мир поставлен во всеобщую зависимость от мира неземного; сверхъестественная реальность определяет и исход земных конфликтов, всегда трагический, ужасный. Высший мир, будучи миром судьбы, однозначной в своем отношении к людям, определяет и земной мир как мир единомирия, как мир, отмеченный печатью греха и грех не искупивший, из греха не вышедший. Но вместе с тем земной мир может быть миром относительного двоимирия, характеризующего не столько современное бытие, сколько прошлое (греховное) бытие и бытие современное (само по себе, вне прошлого, безгрешное), что значительно усиливает трагический эффект. Сверхъестественная реальность, заявившая о себе в результате человеческого грехопадения и возложившая на себя функцию возмездия, эту функцию возмездия идентифицирует с временем, историей (история становится возмездием, сливается с возмездием), в результате чего человек, не имеющий непосредственной вины, по-прежнему является объектом возмездия, что и объявляет эту сверхъестественную реальность жестокой, беспощадной судьбой, судьбой, устремляющей человека к гибели.

Вершинным достижением «трагедии рока», видимо, является «Праматерь» (1817), трагедия великого австрийского драматурга Ф. Грильпарцера (1791–1872), тесно связанного с немецкой культурой, с немецким литературно-театральным движением. Действие в «Праматери» происходит в древнем готическом замке, «на одной из передних кулис висит заржавленный кинжал в ножнах» (59, 298), своего рода орудие рока (кинжал

Грильпарцера столь же символичен, как и нож у Вернера). Картина мира продемонстрирована уже в начале трагедии в пространных монологах героев; действие и вводится в обобщенную картину, созданную в начале, и подтверждает ее через систему событий и всевозможных движений; особенное подтверждает общее и делает его безусловным. Есть хаос мертвой природы (ночь, воюющие ветры, зимний холод):

Как мертвец, земля недвижна
В снежном саване зимы;
И глазами пустыми
Небосвод глядит беззвездный
В необъятную могилу! (59, 299)

Хаос природы сочленен с хаосом социума (вокруг замка хозяйничают разбойники, в замке бродит привидение) и с хаосом человеческого сознания (страх, смятение, мрачные предчувствия). В трагедии изображены последние часы рода Боротинов; по словам старого графа, «сама судьба решила по всему лицу земному Истребить мой древний род» (59, 306). Изложены и первопричины происходящих событий, нынешнего состояния мира: «последние дни» есть результат «дней начальных». Основательница рода (Праматерь), насильственно выданная замуж, изменяет мужу, ее единственный сын — плод незаконной любви; муж, заставший ее с возлюбленным, убил ее кинжалом, с тех пор прикованным к стене «В память древнего злодейства, В память древнего греха».

Нет Праматери покоя,
И блуждать осуждена
До поры, пока не вымрет
Весь ваш род, зачатый ею,
И покуда ни один
Отпрыск свежий, сильный, ярый
Не останется на старом
Древе рода Боротин» (59, 314–315).

История рода в «Праматери» — классическая история «трагедии рока», классический набор ее мотивов. Грехопадение Праматери ставит род Боротинов под знак вины, греха, проклятья; это род, в грехе основанный и в грехе живущий. Примечательно физиологическое обоснование греховности, стандартное для «трагедии рока» и использованное Гофманом в «Эликсирах дьявола»: в результате измены Праматери и рождения «незаконного» сына, являющегося тем не менее связующим звеном рода, грех входит в плоть и кровь всех членов рода, всех его поколений и не может быть побежден духовно, изжит; иного исхода, кроме гибели, самоистребления

для рода нет. Каждый компонент художественного мира — конфликты, события, персонажи — поставлен под знак роковой необходимости, закономерности, развернута целая система «греховных», характерных для трагедии рока мотивов. Старый граф фон Боротин, имевший сына и дочь Берту, уверен, что сын утонул в трехлетнем возрасте; в ходе же действия выясняется, что ребенок был украден разбойниками и стал их предводителем — Яромиром. Выдающий себя за «потомка знатных предков» Яромир и Берта любят друг друга; любовь брата и сестры только подчеркивает роковую греховность рода. Старый граф, преследующий разбойников, гибнет от руки сына, убитый тем же кинжалом, что и Праматерь. Наконец, Берта похожа на Праматерь, которую тоже звали Бертой; и суть не столько в том, что в Берте заключено прародительское, праматеринское начало, сколько в том, что благодаря одноименности персонажей демонстрируются начало и конец рода. Трагедия завершается гибелью рода; Праматерь находит успокоение в гробнице.

Земное пространство Грильпарцера, как и пространство Клейста, — пространство ночи, дисгармонии, хаоса; но если у Клейста есть противостояние хаосу, бунт против хаоса (клейстовский Гискар как бы хранит в себе память раннеромантического миротворчества, что и делает трагедию трагедией обреченного бунта), то у Грильпарцера хаос абсолютен, человек в хаосе растворен, а сознание обреченности исключает бунт. «Праматерь», — писал А. А. Блок, — есть современница тех произведений, где изображается неумолимая покорность слепому року; все живые и страстные герои трагедии находятся во власти «странных шепотов», проносащихся по залам родового замка. Они скованы холодом зимней вьюги, которая голосит за окнами, в полях» (59, 294–295). В «Праматери», как и в «трагедии рока» вообще, зона контакта двух пространств — реального и сверхреального — определена как причина-следствие; первоначально реальность «выдвигает» сверхреальное пространство судьбы, оно актуализируется в результате земного имморализма; потом же земное пространство всецело организуется пространством сверхреальным. «Трагедия рока», изображая грех как некий фермент человеческого бытия, грех абсолютизирует, возводит в ранг непостижимой, непреодолимой субстанции; генеалогия, неперемнная в «трагедии рока», замыкает род, человечество в грехе; поколения, еще не родившиеся, уже «втянуты» в грех, уже обречены на грех; жизнь и грех неразделимы; покаяние, искупление, освобождение от греха невозможны, исключены; человек освобождается от греха только через гибель; «трагедия рока» есть трагедия греха и гибели.

«Трагедия рока» есть трагедия греха и гибели, греховности и гибельности. Однако «Праматери» присуще не только устрашение, но и пронзительное сострадание человеку. Судьба вершит возмездие над людьми, вина которых не в них самих, а в принадлежности к проклятому роду, это не индивидуальная вина, а вина былых поколений, теряющаяся во мгле ис-

тории. Яромир и особенно Берта наказаны за грех Праматери, что и делает их в некотором смысле безвинно виноватыми. Власть мира настолько велика, что человек лишился свободы воли, стал объектом истории, судьбы, марионеткой, «маленьким» человеком. Высшая, метафизическая реальность в «трагедии рока» есть реальность антинормы, инвариант; высший мир — проекция греховной реальности, что демонстрируется едва ли не непосредственно (его актуализация совершается в результате земного грехопадения). Справедливость возмездия трансформируется в грех по отношению к человеку.

Власть мира настолько велика, что человек лишился свободы и воли, человек стал объектом реальности, объектом истории, объектом судьбы, человек стал марионеткой, «маленьким» человеком. Высшая, метафизическая реальность в «трагедии рока» есть реальность антинормы, инвариант вариативного; высший мир — проекция греховной реальности, что демонстрируется едва ли не непосредственно (его актуализация совершается в результате земного грехопадения), справедливость возмездия трансформируется в грех по отношению к человеку.

Пространственная структура, воплощенная в «трагедии рока», не есть индивидуальное качество, индивидуальная примета драмы; хотя «трагедия рока» создает весьма специфический структурно-семантический канон, подобная структура характеризует особый тип сознания и тем самым становится внежанровой, точнее, наджанровой категорией. В 1816–1817 гг. Гофман создает «Ночные произведения», открывающиеся новеллой «Песочный человек» и тем самым обретающей статус программного произведения. И у Гофмана, и в «трагедии рока» рок утверждается как ирреальная реальность, как некая высшая сфера бытия, человеку, человеческому миру враждебная, но у Вернера или Грильпарцера человеческий мир в той или иной степени виновен, рок при всей его беспощадности выполняет миссию возмездия, уничтожая греховное, он объективно гармонизирует мир; рок фигурирует в неких амбивалентных качествах — как зло, но и как добро, и это последнее делает концепцию рока не только неоднозначной, но и двусмысленной: если рок есть возмездие, наказание, то и реальность есть абсолютное зло; но, с другой стороны, гибель невинных людей (например, у Грильпарцера), расплачивающихся за чужие грехи, вряд ли может быть признана актом справедливости и милосердия. У Гофмана рок преследует то, что в большей или меньшей степени не согласовано с реальностью, не вошло в ее контекст, не растворилось в ней, рок преследует поэтов, энтузиастов, их учеников; рок перемалывает жизнь; история Натанаэля — история постепенной гибели жизни, постепенного иссякания жизни в человеке, происходящее в результате непрерывного преследования роком (Песочным человеком). Рок у Гофмана — это наделенная абсолютной властью реальность. И конечное потому и объявлено абсолютным злом, что оно так или иначе разру-

шает сознание, душу, бесконечное. Гофман и продемонстрировал в «Ночных произведениях» страшную и неотвратимую власть конечного над бесконечным, конечного, обретшего статус рока.

Таким образом, действительность, утратившая перспективу и властвуящая над человеком, мистифицируется в образе, в идее судьбы. Категория судьбы как безликой и враждебной человеку силы становится существенной категорией позднеромантического сознания; судьба становится той единственной высшей субстанцией, которая правит конечным, которая правит заключенным в конечное человеком; образ противоречивой вечности трансформируется в образ «вечности бессмысленной» (Е. А. Баратынский: 39, 182). Философско-идеологическое осмысление концепция судьбы получает в книге А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (т. 1 — 1819; т. 2 — 1844), в которой кантовская и гегелевская системы откорректированы системой позднеромантического мировидения. Оставив в стороне шопенгауэровскую концепцию мира как представления, коснемся его концепции мира как воли. По Шопенгауэру, физический, материальный мир, мир явлений, являющийся «совокупностью чувственно-интуитивных представлений субъектов — людей»²¹⁰, «вторичен по отношению к миру вещей в себе, не физическому, не материальному, а метафизическому»²¹¹, мир вещей в себе именуется Шопенгауэром мировой волей, или волей к жизни («*вещь в себе*, этот субстрат всех явлений и, значит, всей природы, представляет собой не что иное <...> как волю... Эта воля, как единственная вещь в себе, как единственная истинная реальность, единственное первоосновное и метафизическое начало в таком мире, где все остальное — только явления, т. е. не более как представление...»²¹²). Приведем несколько шопенгауэровских определений мировой воли, позволяющих постигнуть ее отношение с миром явлений. «*Воля*, как вещь в себе, совершенно отлична от своего явления и вполне свободна от всех его форм, которые она принимает лишь тогда, когда она проявляется, и которые поэтому относятся только к ее объективности, а ей самой чужды» (95, I, 117). «...воля не только свободна, но и всемогуща: из нее вытекают не только ее деятельность, но и ее мир, — и какова она, такой является ее деятельность, таким является ее мир; ее самопознание — вот что такое эта деятельность и этот мир, и больше ничего; она определяет себя и этим определяет их, ибо вне ее нет ничего, и мир и деятельность — это она сама: лишь в таком смысле она истинно автономна, со всех же других точек зрения — гетерономна» (95, I, 280). «Так как воля — вещь в себе, внутреннее содержание, существенное мира, а жизнь, видимый мир, явление — только зеркало воли, то мир так же неразлучно должен сопровождать волю, как тень — свое тело; и если есть воля, то будет и жизнь, мир» (95, I, 283). Таким образом, мир явлений представляет собой не что иное, как бесчисленное множество «объективаций» мировой воли. Нетрудно увидеть, что картина мира, излагаемая Шопенгауэром, в конститутивных принципах идентична картине мира позднего ро-

мантизма, для которого метафизический, вечный мир есть не что иное, как инвариант временного посюстороннего мира, мира, в котором инвариант существует в бесчисленных вариациях. В некотором смысле картина мира позднего романтизма представляет собой картину мира раннего романтизма, но с отрицательным знаком: если для раннего романтизма конечное — знаку божественного, то для позднего романтизма конечное — знак сатанинского. И не только структура шопенгауэровского мира подобна поздне-романтической, но и содержание. Мировая Воля — «свободная, могучая, бессознательная, слепая и дикая, а значит, иррациональная сила, устремленная к утверждению жизни и заставляющая людей желать и действовать в этом направлении, но сама не имеющая ни плана, ни конечной цели»²¹³. Мировая Воля — воля жестокая, кровавая, «голодная», «вынужденная пожирать самое себя, так как кроме нее ничего нет», что и определяет как ее основное содержание «травлю, боязнь и страдание» (95, I, 159). «Высшая ступень к ряду объективаций воли — человек, существо, наделенное разумным познанием. Каждый познающий индивид сознает себя всей волей к жизни, все прочие индивиды существуют в его представлении как нечто зависящее от его существа, что служит источником беспредельного эгоизма человека»²¹⁴. «Главная и основная пружина в человеке, — пишет Шопенгауэр, — как и в животном, есть эгоизм»²¹⁵. «Я и эгоизм — это одно: если исчезнет последний, то, собственно, нет уже больше и первого»²¹⁶. Все это и определяет шопенгауэровское понимание мира, жизни как бесконечного хаоса, как трагедии. «Самая жизнь — это море, полное водоворотов и подводных камней, которых человек избегает с величайшей осторожностью и усердием, хотя он и знает, что если ему даже удастся, при всем напряжении и искусстве, пробиться через них, то это и приближает его с каждым шагом к величайшему, полному, неизбежному и непоправимому кораблекрушению — смерти; он знает, что прямо на нее держит он свой путь, что она — конечная цель томительного плаванья и страшнее для него, чем все утесы, которых он миновал» (95, I, 323). «Что же касается жизни отдельной личности, то история каждой жизни — это история страданий, ибо жизненный путь каждого обыкновенно представляет собой сплошной ряд крупных и мелких невзгод...» (95, I, 335). «Жизнь каждого отдельного лица, взятая в целом и общем, в самых ее существенных очертаниях, всегда представляет собой трагедию; но в своих подробностях она имеет характер комедии» (95, I, 333). Человеческая жизнь, существующая, по Шопенгауэру, на пересечении трагедии и комедии, не что иное, как гротескная жизнь, что одновременно с Шопенгауэром утверждали и такие художники позднего романтизма, как Гофман и Гейне. Концепция, возникшая в начале XIX века как противовес раннеромантическому оптимизму, к концу 10-х годов приходит к утверждению пессимизма как основы основ мировоззрения. Шопенгауэр утверждал: «Не могу здесь удержаться от заявления, что *оптимизм*, если только он не бессмысленное словоизвержение таких людей, за

плоскими лбами которых не обитает ничего, кроме слов, представляется мне не только нелепым, но и поистине бессовестным воззрением, горькой насмешкой над невыразимыми страданиями человечества. И пусть не думают, будто христианское вероучение благоприятствует оптимизму: наоборот, в Европе мир и зло употребляются почти как синонимы» (95, I, 337). Нет необходимости отвергать пессимизм Шопенгауэра потому, что это пессимизм; в определенные исторические эпохи, а таковой была эпоха Священного Союза, пессимизм становится едва ли не единственной формой протеста против текущей истории; и в этой своей функции он был свойственен и Гофману, и многим другим поздним романтикам. Но что делает шопенгауэровскую картину мира безусловно кризисной, так это отсутствующее у Гофмана чувство смирения перед враждебной Судьбой, перед враждебной мировой волей, своего рода воля к смерти. По справедливым словам А. Швейцера, «этика Шопенгауэра выступает в трех формах: как этика смирения, как этика универсального сострадания, и как этика мироотречения»²¹⁷. Концепция враждебной человеку мировой воли возвращена поздним романтизмом и является его крайним, кульминационным воплощением.

4.

Вторая половина 1810-х годов в Германии — это кульминация позднеромантической идеологии, позднеромантической культуры. Но именно в это время в недрах позднего романтизма происходит чрезвычайно важное мировоззренческое движение. Одновременно с декларацией безусловной зависимости земного мира от враждебного человеку сверхреального мира (судьбы), с абсолютизацией этой зависимости (вакханалии судьбы) возникает тенденция к снятию, преодолению этого сверхреального мира, к ликвидации высшего мира в пространственной структуре. Совершается коренная перестройка сознания, чреватая для культуры последствиями принципиального характера. И здесь необходимо отметить несколько этапов этой перестройки, как они воплощены в пространственной структуре позднеромантического художественного мира. Концепция судьбы как враждебной человеку стихии была результатом трагического земного бытия, очевидного торжества материального интереса, крушения личности и т. д.; земное бытие трансформировалось в сознании в судьбу, но трансформация подобного типа была продиктована непознанностью социума, его закономерностей, характера его конфликтов, его движущих сил. Судьба принималась как некая данность, как замкнутая в себе стихия, как субстанция, враждебная людям; ибо сознание, сформированное многовековым опытом индивидуализма и миротворчества, кульминации своей достигших в идеологии раннего романтизма, получивших, как казалось, реальное обоснование в практике французской революции, в ее итогах, сознание это не могло постигнуть возможность власти реальнос-

ти над собой, оно и видело и понимало эту власть, но объясняло ее мистифицированным образом, как диктат сверхреального мира, судьбы. Но именно тогда, когда идея судьбы обретает как будто безусловный авторитет, именно тогда предпринимаются попытки осмыслить взаимосвязь, взаимодействие судьбы и реальности, высшего и земного миров. Судьба сохраняет свой пространственно-ценностный статус, но судьба непосредственно выводится из реальности, реальностью объясняется, судьба как сверхреальная сила вводится в границы реального топоса. Судьба сохраняется в картине мира, но одновременно и снимается. И это есть первый этап отмеченного мировоззренческого сдвига.

Чрезвычайный интерес представляет в этом смысле новелла Гофмана «Майорат» (1817). Написанная через год после «Песочного человека», она как бы возвращается к его проблеме, но вносит существенные коррективы в ее истолкование. «Майорат», как, впрочем, и иные гофмановские произведения, изображающие германский мир, — новелла поразительной конкретности, географической, бытовой, психологической. Новелла открывается изображением Р...зиттена, родового замка баронов фон Р. Внешний облик замка с его суровостью, мрачностью, ущербностью демонстрирует его внутреннее, духовное содержание. В первую же ночь пребывания рассказчика в замке он становится свидетелем как бы ожившей, воплощенной в реальности сцены из шиллеровского «Духовидца». «Я дошел до захватывающего своей жуткой силой рассказа о свадебном празднестве у графа фон В. И вот как раз когда появляется кровавый призрак Джеронимо — со странным грохотом растворилась дверь, которая вела в залу. В ужасе я вскакиваю, книга валится у меня из рук, но в тот же миг все стихло, и я устыдился своего ребяческого испуга! Быть может, двери распахнулись от сквозного ветра или по другой какой причине. Тут нет ничего — только мое разгоряченное воображение преображает всякое естественное явление в призрак. Успокоив себя, я подымаю книгу с полу и снова бросаюсь в кресло, но вдруг кто-то тихо и медленно, мерными шагами проходит через залу, и вздыхает, и стонет, и в этом вздохе, в этом стоне заключено глубочайшее человеческое страдание, безутешная скорбь» (55, I, 275). Сцена эта существенна в нескольких отношениях. Во-первых, Гофман строит ее на своего рода эффекте достоверности, который возникает благодаря подробному описанию всей действий призрака, благодаря недоверию рассказчика, не склонного к мистицизму, благодаря сопоставлению с «Духовидцем»; эффект достоверности необходим для утверждения, что призрак — это реальность Р...зиттена, реальность, таящая в себе всю его сущность. Во-вторых, происходит усложнение структуры мира; помимо реального в мироздании обнаруживается сверхреальный, «готический» по своему характеру мир. Наконец, реальность объявлена критерием истинности искусства, с другой же стороны, искусство — некоей моделью реальности. Действие строится как постепенный процесс узнавания тайны, продекларированной в начале но-

веллы: как познание непознаваемого, превращение судьбы из «вещи в себе» в «вещь для нас». Р...зиттен — это вакханалия кровавого имморализма. Гибнет старый барон, основатель майората; между его сыновьями разыгрывается кровавая ссора, завершающаяся гибелью одного из них; вражда переносится и на следующее поколение: наконец, Даниэль — верный слуга — не кто иной, как убийца, его призрак и бродит по замку. Р...зиттен — это враждебная человеку судьба, подобная Песочному человеку. «Майорат» тем не менее резко отличен от «Песочного человека», отличен прежде всего истолкованием рока. В «Песочном человеке» рок декларируется как нечто бесспорное и по своей природе человеку враждебное. «Майорат» — это анализ рока, его рациональное объяснение, снятие его непостижимости, введение его в пределы исторического бытия. Р...зиттен становится роком, враждебным человеку сверхреальным миром в тот момент, когда провозглашается майоратом. Не Р...зиттен сам по себе, а Р...зиттен, превращенный в майорат, в сущности, майорат, обеспечивающий богатство и власть, и есть рок; майорат уничтожает родственные связи, рождает кровавую борьбу между наследниками; майорат рождает призрак, бродящий по Р...зиттену. В «Майорате» впервые в творчестве Гофмана явлена тема денежных отношений, активно поддержанная в ряде произведений 1818 года («Мадемуазель де Скюдери», «Крошка Цахес», «Счастье игрока» и т. д.). Тема денежных отношений, тема золота как средоточия человеческого интереса проходит через всю новеллу, постепенно превращаясь в центральную тему. Анализ, предпринятый во имя разгадки сверхреальной, «готической» действительности Р...зиттена, выводит к золоту, к майорату. Начатое декларацией рока, явлением призрака завершается декларацией майората; золото оказывается таинственной и страшной судьбой Р...зиттена, как и всего человеческого мира. Золото отчуждается от человека, начинает жить собственной жизнью, будучи предметом материального мира, куском металла, оно превращается в ирреальную силу, правящую миром. В социуме совершена грандиозная мистификация вещи; нижайшее в системе ценностей объявлено высочайшим, но возведенное в достоинство абсолюта нижайшее посеяло в человеке, в социуме хаос имморализма. В мире «Майората», как и в мире «Песочного человека», правит рок, но рок в «Майорате» не есть иррациональное, сверхъестественное бытие, это бытие, сотворенное людьми и вышедшее из-под человеческого контроля; рок введен в контекст посюсторонней человеческой жизни, посюсторонней истории, получает не абстрактно-этическое, а конкретно-этическое, граничащее с социальным объяснение. Вывод новеллы, ее идея, заключенная в названии и названием актуализированная, — майорат, золото, денежные отношения и есть ирреальная судьба реального мира.

Важна структура повествования, важна потому, что она демонстрирует процесс познания, процесс постижения истины²¹⁸. Повествование ведется от имени рассказчика, являющегося свидетелем и участником со-

бытий, происходящих в Р...зиттене, но время повествования и изображенное время отдалены: зрелый, много переживший человек, рассказывает о юности. Время, прошедшее между прошлым и настоящим, — это и есть время познания. В результате судьба с небес опускается на землю, судьбой социума объявлен сам социум, сформированные им денежные отношения, провозглашенный им культ золота. Непознанное есть судьба, познанное есть реальность. Таким образом, в позднеромантической культуре наряду с предельной актуализацией судьбы происходит и ее деактуализация. В картине мира, в основе своей имеющей двусферное пространство (реальное и сверхреальное), происходит сдвиг от двусферности к односферности. «Майорат», как и ряд других произведений подобного рода, произведение перехода, произведение, в котором есть две пространственные сферы, но сфера сверхреального существует в снятом виде, как опрокинутая в реальную сферу.

Следующий этап в изменении позднеромантической пространственной структуры связан с ликвидацией сверхреального мира; сверхреальный мир как важнейший компонент картины мира перестает существовать; на смену пространственной двусферности приходит пространственная односферность. За видимым больше нет невидимого, за реальным нет сверхреального. Земной мир, социум — это гротескный или готический мир, мир актуализированного порока или мир актуализированного двоемирия (добра — зла, красоты — безобразия), но в картине мира эти земная готика или земной гротеск не сопрягаются с высшим миром; в принципе земной мир остается таким же, каким он был прежде, в системе двусферных пространственных отношений; но высшая сфера при этом оказалась как бы «отброшенной». Реальность оказывается всемогущей не в результате сверхреальной, высшей воли, а в результате своей собственной силы и власти. Роком объявляется посюсторонняя реальность, но рок перестает быть мифом, а трансформируется в метафору. Земной мир замыкается в себе самом и требует объяснения, исходя из себя самого. «Счастье игрока» (1818), одно из самых значительных произведений Гофмана, примыкает к «Майорату» и в то же время «Майорат» корректирует. «Песочный человек», «Майорат», «Счастье игрока» — три типа пространственной модели мира, три этапа развития гофмановского мировоззрения. В «Счастье игрока» не только в немецкую, но европейскую культуру введена тема карточной игры как чрезвычайно существенного культурного феномена; по словам Ю. М. Лотмана, «карты и карточная игра приобретают в конце XVIII — начале XIX вв. черты универсальной модели — Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи»²¹⁹. Карточная игра, как она мыслится эпохой, — это игра со слухом, с судьбой, это некая ирреальная, сверхъестественная, не подлежащая осмыслению и упорядочению стихия. Рок, бывший высшей, но не воплощенной субстанцией, от социума отделенной, хотя и социум опре-

деляющей, воплощается в предметно-чувственном мире, в социуме, обретая то облик майората, то карточной игры, то какой-либо иной облик. Карточная игра особенно важна; она проявляет многообразные тенденции человека и социума, существует на пересечении различных человеческих устремлений. С одной стороны, карточная игра воспринимается как поединок человека с роком, с иррациональной стихией, человеку предоставлена иллюзия контакта, иллюзия непосредственного общения с умонепостижимым; личность испытывает свое человеческое достоинство, определяет свое место, свою роль в мироздании, отношение мироздания к себе самому; выигрыш или проигрыш являются для играющего субъекта только знаками, только словами о благосклонности или неблагосклонности высшего мира; цель карточной игры в этом смысле философско-религиозная, этико-религиозная цель. Но, с другой стороны, карточная игра необходима как возможность удовлетворения материального интереса, как возможность завоевания социума; основной здесь является утилитарно-практическая функция карточной игры. Гофманом показано движение мира, в котором игроки-философы вытесняются игроками-прагматиками, игроками, в сознании которых нет ни идентификации карточной игры и человеческого бытия, ни жажды постижения «взаимной связи» вещей и событий, ни драматического переживания некоей борьбы с роком. Карточная игра у Гофмана — это торжество вульгарно-материального, денежного интереса, полное преодоление человеком духовного начала; происходит своего рода материализация духовных ценностей, точкой отсчета в системе ценностей становится «дукат»: Менар, исповедь которого образует семантический центр новеллы, проигрывает жену, денежным эквивалентом которой является сначала десять тысяч, а потом двадцать тысяч дукатов. Система отношений, которыми характеризуется карточная игра у Гофмана, — это система экономических, товарных отношений. Игра утратила свой запредельный смысл, игра стала средством. Само по себе воплощение судьбы в картах явилось ее банализацией, превращение же судьбы в средство, в способ удовлетворения материального, денежного интереса окончательно ввело ее в контекст посюсторонней реальности; карты стали знаком реальности, точнее, знаком бедуховной реальности, овладеть которой намерена личность; выигрыш в карточной игре означал победу над реальностью, жизненный выигрыш, проигрыш, в свою очередь, жизненную атмосферу, поражение в битве за место под солнцем. Жизнь, мыслимая как карточная игра, непредсказуема, иррациональна, непостижима, но это именно непредсказуемость, иррациональность, непостижимость посюсторонней реальности. Итак, в «Счастье игрока» карточная игра есть компонент реальности и одновременно ее символическое обозначение, ее модель. Но игра с реальностью означает не что иное, как игру реальности, в этом трагическая ирония, заключенная в названии гофмановского произведения. Человек, устремленный к выигрышу, к торжеству над реальностью, неизбежно завершает свою

жизненную игру проигрышем; для европейского сознания второй половины 1810-х годов неким архетипом, моделью становится история торжества и катастрофы Наполеона. Система событий в подавляющем большинстве произведений о карточной игре «строится как приближение героя к цели, за которым следует неожиданная катастрофа»²²⁰. Ю. М. Лотман на примере пушкинской «Пиковой дамы» превосходно эту «катастрофу» объясняет: «Обладая неисчерпаемым запасом времени и неограниченной возможностью возобновлять игру, внешний мир неизбежно переигрывает каждого отдельного человека. В ту минуту, когда Германну кажется, что он играет (причем — наверняка), оказывается, что им играют»²²¹. Заметим, что у Пушкина человеком играют inferнальные силы, у Гофмана силы реальные, «взаимная связь событий».

Наконец, последний тип пространственной структуры позднего романтизма примыкает к предыдущему (типа «Счастья игрока», «Житейских воззрений Кота Мурра»), но он лишен как «готики», так и гротеска, всегда содержащего некий «готический» подтекст; земной мир изображен в его не «пересозданных», а «воссозданных» формах; сверхреальное отсутствует не только как реальность, но и как метафора. Тем не менее «воссозданный» мир представляет собой классическое, инвариантное двоимирие, мир расколот на два антитетичных мира, один из которых есть духовный мир, другой — мир антидуховный, филистерский; борьба, идущая между этими мирами, безусловно завершается победой антидуховного, ибо духовное в мире торжествующей реальности иллюзорно, утопично, а значит, обречено.

В знаменитой балладе Г. Гейне «Гренадеры» (1820) доминантное пространство — трагическое пространство «плена», «поражения», «позора». Гренадеры Гейне — позднеромантические странники; их путь — из русского плена, но освобождение из плена не означает обретение свободы. «Und als sie kamen ins deutschen Quartier, / Sie ließen die Köpfe hangen» («И оба душой приуныли, Дойдя до немецкой земли»²²²). «Немецкая земля» — земля «печальных вестей». Преданные Франции и императору, гренадеры, хотя и освобождены из плена, тем не менее повсеместно в плену; их мир более не существует, что и рождает тему смерти, гроба. Пространству тотального плена противостоит иное пространство — пространство свободы, походов, французского торжества, пространство «победно шумящих «знамен», «конского ржания», «пушечного грома». Это пространство свободы — пространство прошлого; только в прошлом оно существует как объективная реальность. Принципиально значима проблема будущего, по сути дела, вторая часть стихотворения посвящена теме будущего, теме, достигающей кульминации в двух заключительных строфах:

So will ich liegen un horchen still,
Wie eine Schildwach, im Grabe,

Bis einst ich höre Kanongebrüll
Und wiehernder Rosse Getrabe.

Dann reitet mein Kaiser über mein Grab,
Viel Schwerter klirren und blitzen;
Dann steig ich gewaffnet hervor aus dem Grab —
Den Kaiser, den Kaiser zu schützen (13, 36–37)

Но будущее как воскресшее прошлое, как обретенная свобода — это только субъективная реальность, мечта, надежда гренадеров, не изменивших Франции и императору, оставшихся верными в эпоху «плена», «поражения», позора. Свобода из объективной реальности в прошлом трансформирована в субъективную реальность в будущем. Их же объективное будущее — «гроб», смерть; исторический, внетекстовый контекст делает судьбу гренадеров высокой, но безнадежно трагической.

В еще большей степени торжеством реальных отношений характеризуется художественный мир стихотворения А. Шамиссо «Инвалид в сумасшедшем доме» (1827). Центральная пространственно-временная оппозиция стихотворения «наполеоновская эпоха битв за свободу — сумасшедший дом». В отличие от «Гренадеров» ветеран у Шамиссо не только не имеет будущего, но и лишен иллюзии, он укоренен в бытии «сумасшедшего дома»; его объективное и субъективное будущее неразделимы.

И в «Гренадерах», и в «Инвалиде» пространственно-временной континуум состоит из двух идеологически антитетичных сфер. Но движение культуры к реальности в том и заключено, что эти сферы «воссозданы», но не преобразованы в авторском сознании в условно-поэтические миры.

И, наконец, последнее. В 1822 году Гофман создает «Угловое окно», произведение, подводящее итог эстетическому развитию писателя, его последний эстетический документ; художественный принцип, в произведении исповедуемый, можно назвать принципом «углового окна» в противовес «принципу Калло» в раннем творчестве. Принцип «углового окна» в том же 1822 году будет воплощен в новелле «Мастер Иоганн Вахт». Гофмановская, как и вообще позднеромантическая тенденция к реальности, получает здесь своего рода завершение, обретает достоинство целостной художественной программы. Принцип «углового окна» — это принцип фиксации реальной жизни в ее реальных проявлениях и реальной самоценности. Кузен, герой «Углового окна», не только не уходит от жизни, но к ней устремлен, с ней связан, ею оживлен; благодаря видению жизни кузен обретает жизнь (в прямом смысле слова): «Но вот это окно — утешение для меня; здесь мне снова явилась жизнь во всей своей пестроте, и я чувствую, как мне близка ее никогда не прекращающаяся суетня» (55, II, 490). Жизнь рынка для кузена (и для Гофмана), отмеченная всевозможными конфликтами, — источник творческой и человеческой радости, источник вдохновения; в

«Угловом окне» есть приятие реальности, приятие конечного. Рассказ Гофмана — модель творческого акта, и творческий акт — это фиксация жизни; предмет искусства — реальность в ее реальных формах и границах. Гофман утверждает искусство «глаза, по-настоящему умеющего видеть» (55, II, 490), а это прежде всего необходимо, чтобы создавать «разнообразнейшие сцены городской жизни» (55, II, 490–491); рынок, по словам кузена, «являет правдивую картину вечно изменчивой жизни» (55, II, 512). Декларация Гофмана — декларация искусства, лишённого умозрительного, метафизического канона. Утверждение реальности как субстанции, состоящей из позитивных и комических черт, лишённой однозначности оценки, и произошло в «Мастере Иоганне Вахте», в котором разрушены едва ли не все романтические схемы, а известные мотивы и темы обрели иные, противоречащие романтической функции. Еда — торжество материального, но в «Мастере Иоганне Вахте» еда истолкована с усмешкой, но доброй и снисходительной, как способ проявления идеальности героя; понимающий в еде понимает и в жизни, достоин счастья, гармонии. У Гофмана появляется поэзия телесности, поэзия быта. Основополагающие принципы романтизма рушатся, при этом не превращаясь в реализм. Искусство выходит из романтизма, но не входит в реализм; «Угловое окно» как теоретическая программа, «Мастер Иоганн Вахт» как ее осуществление — это бидермайер. И если говорить о Гофмане, то его путь — путь от романтизма к бидермайеру²²³. В бидермайере и исчерпывает себя окончательно романтическая картина мира; бидермайер — это снятие романтизма; он пользуется романтическими темами, мотивами, но истолковывает их, исходя из приятия конечного как поэтической сферы.

Онтологическое равенство вечности и времени, как и переключение внимания с вечности на время, с метафизической реальности на реальность историческую, чревато было большими последствиями. Как можно было убедиться, в процессе познания времени, истории происходит снятие пространственно-ценностного двоемирия, что и совершает реалистическая культура. Реализм, поклоняющийся времени, истории, исповедующий историю в качестве единственной реальности и единственной ценности, не нуждается в вечности. Реалистическая культура, снявшая дихотомию вечность — время, становится культурой принципиального иного типа, чем романтизм, чем все прежде существовавшие культуры. Совершившееся в позднем романтизме разделение конечного и бесконечного, утрата синтеза, и повлекло за собой не только вытеснение бесконечного конечным, но и постепенное внедрение в европейскую картину мира реальности как единственной сферы мироздания.

5.

Структура пространства неотделима от структуры времени; те существенные сдвиги, которые произошли в позднеромантической культуре,

столь определенно и ярко проявившиеся в пространственной структуре мира, заявили о себе и в структуре временной, исторической. Высший, сверхреальный мир, суть которого составляет или борьба между Богом и Сатаной, или — что еще беспрецедентнее и ужасней — безлика, человеку враждебная Судьба, нередко персонифицированная в образе Сатаны (у Шопенгауэра так и сказано: дьявол — «персонифицированная воля к жизни»²²⁴), в результате чего он перестает быть надеждой и целью, определяет и объясняет как всеобщую, так и индивидуальную человеческую историю, рождает ее дисгармонию, ее трагедию, трагедию, из которой нет исхода, «грядущей жатвы нет» (39, 189), — констатирует Е. А. Баратынский. Ранний романтизм тоже знал трагедию, но трагедия в нем была проходящей, временной; она была освещена грядущим торжеством, верой в неизбежную победу человека и мира; человеческому духу открывался не имеющий границ путь в беспредельное, который проделывался им как лучезарный, «святой», «чудный» путь. Шатобриан в «Гении христианства» писал: «Человек нуждается в чудесном, в будущем, в надеждах, ибо сознает, что создан для бессмертия»²²⁵. Поздний романтизм отнимает у личности ее господнее могущество, отнимает основу и продукт этого могущества — свободу. Странничество, скитальчество по-прежнему свидетельствует о личности, о ее идеальной сущности, о ее романтической первооснове, но странничество обретает теперь трагическое содержание, ибо человек непрерывно встречает непреодолимые границы; странничество было победоносным, оно совершалось в родном мире в контексте божественного бытия, в контексте истории, устремленной к бесконечному и вечному, к синтезу, странничество и проявляло временной, исторический процесс; теперь же странничество состоит в том, что человек мечется в пределах, в границах; то, что он мечется, свидетельствует о его энтузиастической основе, о его идеальной сущности, ибо он — не оставившаяся, не замкнувшаяся в конечном личность, но он мечется бесцельно, у него нет надежды на победу, на грядущее торжество; его трагедия обретает абсолютную временную длительность. Его томление не оптимистическое, не житнетворческое, а безысходное, нетворческое; томление является его счастливой судьбой, но власть реального искажает суть томления; будучи счастливой судьбой по своему первородному содержанию, оно трансформируется в несчастную биографию. Странник, по воле истории ставший печальным, трагическим странником, становится шарманщиком. В. Мюллер, столь полно сказавший о сущности романтизма в своем «Wanderschaft» (1816–1817), не менее полно говорит о сущности позднего романтизма, о сущности позднеромантического движения в стихотворении «Шарманщик» (1822).

Вот стоит шарманщик грустно за селом,
И рукой озябшей он вертит с трудом,

Топчется на месте, жалок, бос и сед.
Тщетно ждет бедняга, — денег в чашке нет!

Люди и не смотрят, слушать не хотят,
Лишь собаки злобно на него ворчат (77, 525).

Странник становится шарманщиком, точнее, странником-шарманщиком, шарманка обретает статус знака, образа, символа романтического идеала. Радостная песнь романтического энтузиаста, будь то Штернбалд или Генрих фон Офтердинген, стала душераздирающей песнью, песнью жалобы, несчастья. Существенно, что шарманщик — не герой одного лишь В. Мюллера, он становится всеобщим позднеромантическим героем; странник чаще всего и ассоциируется с шарманщиком; из странника, скитальца, путешественника едва ли не всегда проглядывает шарманщик. Тема шарманки, вошедшая в позднеромантическую культуру, и явилась выразительницей боли, страдания, бездомности художника, энтузиаста, человека; для человека мир был домом; мир перестал быть домом, стал чужбиной; мироощущение утраченной родины и выражено через образ шарманки; и этот свой смысл шарманка сохраняла в течение всего XIX века; в эпоху реализма тема шарманки слилась с темой «униженных и оскорбленных».

Тема трагического странничества получила полное сконцентрированное воплощение в романе Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра». Крейслер, капельмейстер, «странствующий энтузиаст», противостоящий Мурру как просвещенному филистеру, родиной своей объявившему чердак, именно благодаря верности духу, идеалу обречен на бесконечное странствие; жизненное пространство Крейслера — это странствие по кругам, каждый из которых начинается надеждой, а завершается катастрофой; странствие — это испытание всех форм конечного, поиск земного рая, Эдема, «чудного мгновенья», но все сферы, все топорсы отторгают художника, отторгают дух. Катастрофа Крейслера определена идеальностью его сознания; идеальность сознания, не находящая почвы в реальности, рождает ту невыносимость физического и духовного существования, которая неизбежно должна привести Крейслера, как и байроновского Тассо, к сумасшествию. Позднеромантическое странствие становится странствием к сумасшествию²²⁶.

Поздний романтизм — это культура отнятых целей, уничтоженных иллюзией, культура несостоявшегося будущего. В 1818 году Й. Эйхендорф пишет стихотворение «Голубой цветок» («Die blaue Blume»). Голубой цветок — новалисовский образ, ставший символом бесконечного, целью раннеромантического странствия, в конечном итоге символом раннеромантической культуры²²⁷. Стихотворение Эйхендорфа в основе своей имеет отрицание раннеромантического идеала, раннеромантической

системы ценностей. То, что Новалисом утверждается как бесспорное, Эйхендорфом бесспорно отвергнуто.

Ich suche die blaue Blume,
Ich suche und finde sie nie,
Mir träumt, dass in der Blume
Mein gutes Glück mir blüh.

Ich wandre mit meiner Harfe
Durch Länder, Städt und Au'n,
Ob nirgends in der Runde
Die blaue Blume zu schau'n.

Ich wandre schon seit lange,
Hab lang, gehofft, vertraut,
Doch ach, noch nirgends hab ich
Die blaue Blume geschaut (8, 163).

Стихотворение Эйхендорфа представляет собой абсолютную, по концепции Ю. Н. Тынянова²²⁸, пародию. Реконструируется раннеромантическая система действий — странствие-поиск Голубого цветка, лирический субъект уподоблен Генриху фон Офтердингену; но в отличие от Новалиса, у которого за ожиданием неизбежно следует свершение, у Эйхендорфа свершения не происходит, цель оказывается абсолютно недостижимой. Тройная констатация странствия во имя Голубого цветка сменяется тройной констатацией «ненаходимости» этого цветка, что ставит под сомнение его существование и тем самым делает его как цель бессмысленным. Эйхендорфом снята вся система раннеромантического оптимизма, снята философия, идеология раннего романтизма. В этом смысле стихотворение Эйхендорфа — генеральное испытание раннего романтизма, который пропускается через реальность и этого испытания реальностью не выдерживает. Пафос Эйхендорфа, естественно, прежде всего направлен против раннего романтизма, но косвенно он затрагивает и не менее оптимистическую идеологию Гейдельберга; пафос Эйхендорфа антиоптимистичен.

Мировоззрение Эйхендорфа, в течение десятилетий не претерпевшее существенных изменений (если не считать литературоведческих сочинений, написанных в конце жизни с антиромантических позиций), есть мировоззрение оптимизма, радостного приятия бытия, мировоззрение надежды. Эйхендорф знает печаль, горе, смерть, но он всегда знает, что мир, окружающий человека, — Божий мир, и его поэзия полна деклараций: «Как счастлив, счастлив я, одинокий!» «Голубой цветок» Эйхендорфа — одно из немногих стихотворений, в котором отрицательный опыт провозглашается в качестве основополагающего опыта жизни, истории.

В немецкой культуре не только в 1800-е, но и в 1810-е и в более поздние годы существовала оппозиция «гейдельбергский романтизм — поздний романтизм», носящая многоаспектный характер, но один из существенных ее аспектов заключался в оппозиции «оптимизм — пессимизм», «вера, надежда — безверие, отсутствие надежды». Параллельное существование двух различных идеологий и мироощущений, главное же, историческое бытие, в равной степени выдвигающее обе тенденции, делающее их в равной степени правомерными, не могло не порождать их взаимовлияния, не могло не рождать в системе последовательного гейдельбергского оптимизма производений, отмеченных позднеромантической констатацией тупика, гибели. В этом и заключена первопричина возникновения у Эйхендорфа стихотворений, подобных «Голубому цветку».

В еще большей степени это относимо к Brentano, к художнику невероятной духовной эволюции, провозглашающему ту или иную идеологию в ее исчерпывающих, крайних, экстремальных формах. Один из самых ярких, бескомпромиссных иенцев, он становится и одним из наиболее ярких, бескомпромиссных опровергателей иенской культуры, одним из создателей и провозгласителей гейдельбергской идеологии с ее отказом от раннеромантического гедонизма, «религиозным отречением», с ее культом католической системы ценностей, что проявляется и в творчестве, и в биографии Brentano. В отличие от Эйхендорфа Brentano внутренне предельно драматичен; не печаль, не скорбь, а невероятные катаклизмы разыгрываются в мире Brentano, в сознании его героев. Сквозь эти невероятные катаклизмы прорывается, светит у Brentano историческая перспектива — тем она весомее и аргументированнее. В знаменитой «Истории о славном Касперле и прекрасной Аннерль» («Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annel», 1818) мир, характеризующийся высочайшим драматизмом, устремлен к Страшному Суду. История как отдельного человека, так и социума есть история распада и гибели, о чем и свидетельствуют самоубийство Каспера и Гроссингера и казнь Аннерль. Но одновременно история — это история возрождения, преобразования, воскресения; Страшный Суд у Brentano — амбивалентный по своему характеру Суд: за величайшей катастрофой следует величайшая гармония, воссоединение с Богом.

Доминантная историческая концепция Brentano — гейдельбергская концепция, в основе которой находится признание трагедийного характера общественного развития и неизбежности его изменения, преобразования на духовно-религиозной основе. Но в 1810-е годы Brentano создаются произведения, являющиеся не менее классическим воплощением апокалиптического (катастрофы без воссоединения с Богом) мироощущения позднего романтизма. Одним из ярчайших произведений этого типа является «17 августа 1817». В стихотворении, состоящем из восьми шестистрочных строф, центральной темой является тема «Einsam will ich untergehn» («В одиночестве хочу я умереть»), которой начинается каждая строфа и кото-

рая вариативно («Will ich einsam untergehn») повторяется в пятой строке каждой строфы; «Einsam will ich untergehn» / «Will ich einsam untergehn», таким образом, составляют шестнадцать строк, то есть треть речевого пространства стихотворения, и обретают смысл некоего молитвенного заклинания, молитвенной просьбы о смерти, которая неизбежна. Шестая строка каждой строфы представляет собой развернутое сравнение, состоящее из субъекта и обстоятельства места. Прежде всего, весьма показателен ряд субъекта, ряд, функцией которого является расшифровка лирического субъекта («я»): лирический субъект («я») сопоставляется с пилигримом («ein Pilger»), с нищим («ein Bettler»), с рабом («ein Sklave»), с судном («ein Schiff»), с лебединой песнью («ein Schwanenlied»), с днем («der Tag»), с утешением («der Trost») и, наконец, с сердцем («mein Herz»). «Я» включает в себя все разнообразие человеческого и природного, объективного и субъективного миров, это смирение («пилигрим», «нищий», «раб») «я», равновеликое «сердцу», душе. Обстоятельственный же ряд важен потому, что он демонстрирует ту систему локусов, из которых складывается мировое пространство: пустыня, поле, сумерки, цепи, смерть, дикое море, глухая боль, «твое сердце»; это максимально сжатое и максимально расширенное пространство, субъективное и объективное одновременно. И человек сжат этими локусами, во всех этих локусах человек обречен; субъект замкнут в обстоятельствах места. Частота употребления в число ведущих тем выдвигает тему, заявленную в третьей строке каждой строфы: «der Stern, den ich gesehn» («звезда, которую я видел»). Звезда, к которой обращен лирический субъект, определяет его драму, его трагедию; звезда по отношению к лирическому субъекту совершает последние, финальные действия, за которыми прекращается жизнь; трагедия этого мира продиктована высшим миром, «звездой». Прошедшее в мире стихотворения не актуализировано, но совершенно очевидно, что ход времени, история имеют регрессивный характер; непосредственно изображен самый канун катастрофы, самый канун гибели, тем более безусловный, что смерть, гибель есть не только внешний, но и внутренний акт: «Einsam will ich untergehen». История не знает ни раннеромантического, ни гейдельбергско-христианского исхода. Брентано не только сообщает о разрушении гармонии, но эту разрушенную гармонию и строит. Каждая строфа имеет следующую рифменную структуру: ABABAC; существенно, что рифмующаяся в пределах строфы часть замкнута в рифме «untergehn — gesehn — untergehn», повторяющейся во всех восьми строфах. При всей дисгармонии содержания образуется поразительная структурная гармония, которая резко разрушается шестой строкой, не имеющей рифмы в пределах данной строфы; шестая строка и строит выпадение из гармонии в дисгармонию, а в контексте стихотворения — из жизни в смерть (4, 495).

Мир позднего романтизма — мир ненастья, вечера, тьмы, ночи (этот синонимический ряд можно продолжать беспрестанно); литература вновь

и вновь говорит об исчерпанности жизни, о безысходности страдания, о смерти как единственном итоге бытия. Трагически-пессимистическое мироощущение объединяет художников, которые глубоко различны и по своим общественно-политическим, и художественно-эстетическим воззрениям. В стихотворении Л. Уланда «Безотрадная весна» («Oder Frühling», 1811) изображается распад мирового единства, единства человека и природы. Начальная, отнесенная в прошлое, картина мира — это картина синтеза, взаимопроникновения природы и социума, что и определяет весну как символ пробуждения, воскресения, гармонии, счастья, как символ творческого брожения мировых сил. В финальной же картине мира природный мир весны отторгнут от человеческого сознания, для человеческого сознания весна становится «безотрадной», «пустынной»; «пустынность» весны — это парадоксальное извращение ее первородной сущности и не менее парадоксальное извращение человеческого сознания, разорвавшего единство с природным миром. История человека, история социума, по Уланду, есть катастрофическое движение от радости к скорби, от надежд к разочарованию, от света к тьме, от «отрадной» весны к весне «безотрадной». Поздний романтизм — это культура отнятых целей, уничтоженных иллюзий.

На смену раннеромантической триадной структуре истории, времени (бесконечное — конечное — бесконечное) пришла структура диадная (бесконечное — конечное), предполагающая регрессивный характер движения истории как всеобщей, так и индивидуальной. Идеальное прошедшее сменяется неидеальным настоящим, равным неидеальному будущему. Именно в эпоху позднего романтизма укореняется представление о современности как Железном веке, пришедшем на смену Золотому веку прошлого. Золотой век — век синтеза, век духа; Железный век — век материальной практики, век дела, купли-продажи, утраты духовных ценностей, век торжествующего конечного.

История в большинстве позднеромантических произведений линейна, она движется от гармонии к дисгармонии, от торжества к катастрофе; но во многих произведениях временной процесс рассмотрен как циклический; линейная концепция истории осложнена циклизмом; художественный мир строится по принципу концентрических кругов, каждый из которых не только имеет свое начало и свое завершение, но и равен остальным кругам (циклам) по содержанию конфликта и по его исходу; художественный мир представляет собой серию одноструктурных и однозначных кругов, но при этом круги (циклы) насажены на некое линейное по своему характеру действие, естественно и закономерно влекущее к разрыву циклизма, т. е. к свершению конечного, апокалиптического события. Одно из первых и классических произведений подобной структуры — новелла Г. Клейста «Землетрясение в Чили». У Клейста, как и у Руссо, как и у многих поздних романтиков, природа и цивилизация представляют различные субстанции; природа у Клейста руководствуется разумом и именно в этом своем качестве прояв-

ляет гуманизм и гармонию; природа и целью своей имеет разумное и гуманное, Эдем; природа у Клейста, как и у Руссо, — сфера внесоциальная, внеисторическая, существующая вне времени, вне разрушительного его потока, — сфера вечности. Цивилизация же руководствуется неразумием и антигуманизмом, цель цивилизации — Содом и Гоморра; цивилизация, как и природа, — сфера вневременного, внеисторического; катастрофическое движение в ее пределах — движение, не ведущее к изменению ее сущности. История же, как индивидуальная, так и всеобщая, всечеловеческая, представляет собой конфликт природы и социума, природы и идеологии: природа вводит в мир Эдем, организывает социум на некоей природной основе; социум же Эдем разрушает, восстанавливает Содом и Гоморру, ибо Содом и Гоморра соответствует содержанию цивилизации, ее родовому, исконному началу, ее, так сказать, первопринципу. И в этом смысле как индивидуальная, так и всеобщая история состоит из двух периодов: 1) Эдема и 2) Содома и Гоморры; история движется от Эдема к Содому и Гоморре, Эдем и Содом и Гоморра являются у Клейста «архетипами», мифологическими образованиями. Природа, вторгаясь в человеческую историю, способна приобщить эту историю к вечному, гуманному, но природа тем не менее бессильна перед властью цивилизации. Идеология неизбежно возвращает историю в лоно антигуманизма. (В отличие от Руссо, Клейст ставил под сомнение всеисилие природы). Эдем и сменяющие его Содом и Гоморра неразделимы, они образуют единое структурно-семантическое единство, цикл. Но, с другой стороны, подобно тому, как Эдем снимается Содомом, так и Содом снимается Эдемом; в то мгновение, когда цивилизация достигает предела в своем неразумии и антигуманизме, она подвергается природной коррекции. История, утверждается в «Землетрясении в Чили», как и в «Эликсирах дьявола», откровенно циклична; история — это непрерывное нанизывание друг на друга друг другу равных по своему антигуманистическому исходу циклов. История движется по замкнутому кругу, точнее, по замкнутым кругам. Структура и содержание клейстовского цикла иные, чем структура и содержание раннеромантического, в частности, новалисовского цикла. У Новалиса, как и у Августина Аврелия, цикл образует вся человеческая история: от Золотого века до Золотого века. У Клейста же человеческая история распадается на бесконечную серию равных друг другу кругов-циклов. В «Землетрясении в Чили» сопоставлены два цикла мировой истории, равных по антигуманной сущности, хотя и отличных по форме ее проявления: первый цикл — это цикл государства (закона), второй цикл — цикл толпы (анархии, беззакония). Рубеж между циклами пролегает через событие; событие не просто снимает существующую систему отношений, оно образует систему отношений, противоположную предыдущей как по сущности, так и по формам проявления. Для творчества Клейста существенен опыт Софокла; едва ли не во всех его произведениях в той или иной степени присутствуют философия Софокла, конфлик-

ты Софокла, структура Софокла (естественно, как они понимались романтической эпохой, в частности Клейстом). Структура событий у Клейста восходит к знаменитым софокловским перипетиям, которые Аристотель определил как «перемену делаемого в свою противоположность»²²⁹. «Перипетийное» построение действия и необходимо Клейсту для построения циклической картины мира; переход от одного состояния мира к другому, от одного цикла к другому и происходит через перипетию. Первый цикл истории начат в новелле вынесенным за пределы новеллы, но совершенно очевидным, строящим особую картину мира событием. Хосефа, дочь богатейшего дворянина Сант-Яго, полюбило своего учителя Херонимо (Клейст создает как будто собственную версию рассказанной Руссо истории Юлии и Сен-Пре, восходящей, в свою очередь, к истории Элоизы и Абеляра, что свидетельствует о вневременном, мифологическом характере истории; индивидуальная история обретает статус всеобщей, абсолютной)²³⁰. Любовь Хосефы и Херонимо взрывает сложившуюся систему общественных, этических отношений, что и ставит эту любовь по ту сторону закона; любовь, ее счастье и величие, испытывается обществом, установленным обществом законом. Заключение отцом в монастырь, Хосефа родила ребенка, за что и приговорена была к смертной казни; Херонимо тоже был посажен в тюрьму; в момент казни Хосефы он намерен покончить жизнь самоубийством. Итак, в мире случилась любовь, но именно это событие ставит Хосефу и Херонимо лицом к лицу со смертью; счастье любви результатом своим имеет гибель любящих; жизнь пролегает между счастьем и трагедией. Смерть закономерна, неизбежна, predetermined господствующими среди людей законами, моральным кодексом страны и времени; любовь исключена из мира, признана незаконной; церковь, государство, люди карают любовь.

Но в то мгновенье, когда Хосефа вступила на плаху, а Херонимо приговорил веревку, когда закономерное событие должно осуществиться, происходит небывалое землетрясение; землетрясение является той фантастической неожиданностью, той перипетией, которая разрушает прежнюю систему отношений и создает новый мир, новую систему ценностей, новую эпоху в человеческой истории. Прежде всего землетрясение вырывает из смерти Хосефу и Херонимо; им не только даруется жизнь, они не только освобождаются от наказания, но они остаются невредимыми среди разразившейся вакханалии смерти; невредимым остается и их ребенок. Более того, землетрясение карает их преследователей, прежде всего непосредственных виновников приговора. Землетрясение у Клейста — это Страшный Суд, карающий несправедливость и восстанавливающий истину, это голос природы, неба, Бога; и высшая точка зрения, точка зрения природы, Бога, диаметрально противоположна точке зрения общества. Хосефа и Херонимо, социумом осужденные, высшим судом берутся под свое покровительство; любовь объявлена естественным, природным деянием, ее же уничтожение — злом, достойным жестокой кары. Наконец, землетрясение устанавливает

Эдем; «долина Эдема» — это и счастье обретенной жизни, и счастье обретенной любви, это и счастье обретенной человеческой общности: из отщепенцев Хосефа и Херонимо превращаются в полноправных членов коллектива — семьи дона Фернандо. «Долина Эдема» — одна из руссоистско-романтических версий Клейста, утопия человеческого равенства, вершащегося среди природы, вдали от цивилизации. Землетрясение рождает новую систему отношений и ценностей, основанную на свободе, равенстве, братстве, гуманности; человечество, пережившее землетрясение, устанавливает гармоническое мироустройство, Эдем. Землетрясение, наделенное карательной и созидательной функциями, завершает один цикл человеческой истории и начинает новый цикл. Разрушенное пространство Содомы и Гоморры сменяется пространством Эдема, расположенным вне города, среди природы. Но не Эдему, а Содому и Гоморре принадлежит последнее слово. Как неожиданно Хосефа и Херонимо были вырваны из смерти, так же неожиданно они ввергаются в смерть; ситуация-2 (счастье, гармония героев, мировой Эдем) уничтожается, на смену ей приходит ситуация-3, равная ситуации-1 (дисгармонии, Содому и Гоморре). Второе центральное событие в новелле, ведущее к новой перемене бытия, к новому положению в мире Хосефы и Херонимо, — то же землетрясение, но не как объективный факт, а пропущенное сквозь призму господствующей идеологии, землетрясение, как оно осмыслено церковью, государством, не объективное, а «идеологическое» землетрясение. С точки зрения каноника, «кара постигла город за мерзости, каких не видали в своих стенах Содом и Гоморра». «Но как кинжалом пронзило сердца наших двух несчастных, и без того потрясенных проповедью, когда каноник по этому поводу подробно остановился на преступлении, совершенном в монастырском саду кармелитского монастыря; назвал безбожной ту снисходительность, с которой свет к нему отнесся, и, уклонившись в сторону, среди ужасных проклятий предал души виновников, которых он назвал по имени, всем князьям преисподней» (71, 558–559). Землетрясение и в действительности, и в идеологической интерпретации есть Страшный Суд, но первопричины Страшного Суда с точки зрения господствующей идеологии противоположны истинным причинам: то, что церковь, власть, люди считают преступлением, землетрясением оправдано, помиловано, и наоборот, провозглашаемое ими святым и истинным истреблено как порочное, неистинное; природа (землетрясение) отводит Хосефе и Херонимо Эдем, общество — «преисподнюю». Проповедь разрушает Эдем, ведет к последнему событию, событию, разыгравшемуся в финале, в церкви доминиканского монастыря. Народ из зрителя, из созерцателя, каким он был первоначально, превращается в субъекта действия, в палача; раскаленный проповедью, народ вершит самосуд, описанный Клейстом со свирепым натурализмом. Через финальное событие проходят определения типа «беснующаяся толпа», «разъяренная толпа», «кроважадные тигры», «чудовище», «фанатик-злодей». Людьми руководят не убеждения,

а слепой инстинкт разрушения: гибнут не только Хосефа и Херонимо, но и люди сторонние, с официальной точки зрения абсолютно невиновные: донна Констанца и Хуан — грудной ребенок. Их гибель и свидетельствует о бесчеловечности идеологии, это убийство спровоцировавшей и санкционировавшей. Землетрясение в Чили, поставленное в центр художественного мира новеллы, что подчеркнуто и названием, предстает, таким образом, как объективный факт и одновременно как идеологический феномен; в принципе, в новелле есть два различных землетрясения. И идеология признана Клейстом не только не соответствующей реальности, но и антигуманной силой, активно выступающей против свободы человеческих чувств и поступков, против свободы сознания и совести, против человека во имя некоего всемирного стандарта. Эдем, находящийся в центре новеллы, что и свидетельствует о нем как об основе мира, окружен Содомом и Гоморрой; общество как бы генерирует Содом и Гоморру; уход из Эдема, из природы (а парадокс в том и заключен, что Хосефа и Херонимо добровольно покидают Эдем, добровольно возвращаются в город, люди внутренне покорены цивилизацией, воспринимаемой ими как нечто родное, как дом) ведет в город, в Содом и Гоморру, возвращает власть докатастрофического, досудной идеологии, рождает кровавое убийство. Убийство (преступление, антигуманизм), которым начато и завершено повествование, и есть подлинное лицо цивилизации; в то время как Эдем существует как миг, как идеальная перспектива, как продукт чрезвычайных обстоятельств. Согласно Клейсту, мир замкнут в Содоме и Гоморре, торжество зла — объективная необходимость, всякая попытка преодоления которой бессмысленна, безрезультатна, — тем более бессмысленна и безрезультатна, что людьми правит инстинкт убийства, крови, на этот инстинкт и опирается господствующая в обществе идеология, инстинкт убийства служит идеологии, идеология — инстинкту, они взаимосвязаны. Конфликт природы и цивилизации абсолютен; более того, природа бессильна перед социумом; землетрясение только отодвинуло казнь, но не предотвратило ее, не отменило; человечество, пережив катастрофу, не претерпело изменения, не претерпела изменения его психология; землетрясение завершило один цикл истории — человечество этот цикл мгновенно возродило, реставрировало, но вместе с тем история стала жестче, беспощаднее, иррациональнее; власть толпы кровавей власти закона (первоначально убийство готовилось властями, теперь — толпой). Самый кровавый и беспощадный рок — толпа, ее фанатизм; противостояние этому року бессмысленно. Хосефу и Херонимо пытаются защитить дон Фернандо, но защита оборачивается гибелью его ребенка и едва не оборачивается его собственной гибелью. В мире владычествует толпа, личность бессильна противостоять психологии и философии толпы; исход личности — гибель. Клейст не видит в истории перспектив, как и все поздние романтики, он видит впереди «железный век», торжество хаоса, насилия, антигуманизма.

Итак, мир клейстовской новеллы, изображенный в движении, в противоборстве, в развитии, образуют два едва ли не равных друг другу цикла: 1) Эдем любви — путь на Голгофу; 2) Эдем — Голгофа доминиканского монастыря; история начинается гармонией, а завершается катастрофой, и так до бесконечности. Человеческая история циклична, утверждает Клейст, это и делает ее дьяволиадой, как у Аврелия Августина, как в «Эликсирах дьявола», как у всех поздних романтиков. В мировосприятии Клейста сталкивается вечное, явленное природой, и историческое, временное, явленное человеческим обществом. И суть новеллы — страстный бунт против истории, против времени, во имя вечности. Но одновременно Клейстом осознана катастрофа вечного в его конфликте с движущимся, объятых катастрофами, нечестивым временем. Природа перестала быть всемогущей, человек перестал быть всемогущим, он не способен, подобно Генриху фон Офтердингену у Новалиса, преобразовать мир в соответствии с идеалом. Сфера цивилизации — это сфера времени, но непреодолимость, неистребимость ее, ее постоянное торжество над природой возводят ее в вечное, внеисторичное. У Клейста намечено причудливое смещение критериев: Клейст демонстрирует грозную мощь природы, землетрясение, будучи Страшным судом, разрушает нечестивую цивилизацию, вершит правый суд; но нечестивая цивилизация воскресает, как птица Феникс; сотворенное природой вышло из-под власти природы. Если у ранних романтиков настоящее было устремлено в будущее, равное Золотому веку, «блаженной стране», вечному, то Клейст полнотой власти наделяет временное, настоящее, греховное, что и рождает трагедию. При ярко выраженном циклизме у Клейста тем не менее есть история, есть линейное развитие от прошлого к будущему; циклизм насажен на линейность, но в отличие от «Эликсиров дьявола» линейность регрессивного толка (если первый цикл закончился дорогой к гибели, то второй цикл — гибелью; если в первом цикле господствовал закон, то во втором — инстинкт разрушения), т. е. движение истории есть движение не только к антигуманизму, но и к иррационализму, движение истории есть движение к гибели. Все это и делает клейстовскую концепцию в «Землетрясении в Чили» классической временной моделью позднего романтизма²³¹.

Подведем итоги.

Романтический мир — априорно идеологически маркированный мир. «Борясь с априоризмом литературной теории классицизма, романтики на деле и в своих теоретических манифестах, и в своей художественной практике явились пропагандистами иного, нового типа художественного априоризма» (Г. М. Фридлендер)²³². Основными носителями изначальной, априорной маркировки являются пространство и время.

Ранний (иенский) романтизм, чрезвычайно непродолжительный, явился тем не менее мощным культурным движением, радикально изменившим лицо культуры; его конститутивные идеи в большей или меньшей

степени имели значение для всего романтизма; многие из них были восприняты и художниками неромантического типа, в частности, Гете²³³. В основу как естественнонаучных и философских, так и эстетических и художественных построений ранний романтизм кладет идею универсального синтеза. Художественный мир раннего романтизма прежде всего и есть мир синтеза; будучи текстом, будучи сообщением²³⁴, и сообщением первоочередного характера, пространство и время и демонстрируют синтетическое бытие. В романтической культуре, как и во всех предшествующих культурах, начиная с древнейших, центральными пространственно-временными оппозициями являются конечное — бесконечное, время — вечность. Раннеромантическое бесконечное потому и «бесконечно», что в нем снимаются границы между явлениями; в сущности, каждое явление «втягивает» в себя, включает в себе все мировые явления; но если каждое явление представляет собой мир во всем его многообразии, во всех его формах и смыслах, если каждое явление есть все, то оно перестает быть временным явлением, оно утрачивает время как важнейший свой атрибут, покинув сферу истории, оно становится «явлением» вечности, самой вечностью. Единство всего сущего, прежде всего духа и материи, культуры и природы, метафизики и истории и т. д. и т. п. и определяет бесконечное, одновременно являющееся и вечным (пространство и время здесь сливаются в некоем тождестве), как сферу истины, красоты, добра, как сферу нормы. Вместе с тем в раннеромантическую картину мира входит и конечное как результат распавшегося единства, утраченного синтеза, разорванности основополагающих начал бытия; сфера конечного — это сфера воплощенного, материального, конкретно-чувственного, это сфера имеющего пределы, границы; все это и ставит конечное под знак истории, под знак смертности; время неотделимо от конечного так же, как вечность неотделима от бесконечного. Поскольку каждое явление вечности (бесконечного) вмещает в себя вечность (бесконечное), то в высшей, синтетической сфере господствует определяющий ее гармонию закон тождества; в конечном (времени) тождество всего сущего разрушено, явления изолируются друг от друга, существуют как особенное, как явления, что и порождает конфликтность бытия, его дисгармонию; это и делает сферу конечного (временного) сферой антинормы.

Мир раннего романтизма — двусферный мир: высшая сфера существует одновременно с низшей, параллельно ей, но представляет собой сферу непознанного, «невыразимого», своего рода «вещь в себе». Человек, заключенный в конечное, ставший конечным, в результате искажения своей первоприроды утративший видение и чувство бесконечного, тем не менее способен «прорваться» или через откровение любви, или через откровение художественного акта, или через откровение странничества из сферы конечного в сферу бесконечного, способен «вещь в себе» превратить в «вещь для себя», т. е. во всем предельном увидеть,

постигнуть беспредельное; и этот магический акт прорыва всегда есть индивидуальный, субъективный акт, происходящий в результате максимальной актуализации духовных сил человека. Наряду с пантеистической, натурфилософской структурой мира ранний романтизм исповедует и структуру фихтеанскую, несколько откорректированную романтической концепцией личности как богочеловека, как демиурга; синтетический мир бесконечного и вечного есть в этом случае продукт человеческого духа, производное сознания, его объективированная моделью. Различие между двумя пространственными версиями раннего романтизма в том и заключено, что в первом случае синтетический мир есть объективная данность, а во втором случае — субъективная данность, в первом случае он постигается, во втором случае творится субъектом «вовне» по своему образу и подобию, по модели своей души.

Пространственная структура мира, исповедуемая ранним романтизмом, определяет и временную структуру. Время, история, как индивидуальная, так и всеобщая, образует цикл, подобный христианскому временному циклу. В основе этого цикла находится движение из сферы вечности через сферу времени в сферу вечности, которая, таким образом, является истоком и целью исторического процесса. При этом вечность может мыслиться или как совершившийся акт истории, история как таковая отнесена в прошлое, время остановилось в связи с достигнутым синтезом (и это ренессансная модель истории), или как совершающийся, но неизбежный, естественный акт, вечность отнесена в будущее, провидимое из временного настоящего, настоящее — канун вечности (и это христианская модель истории). Но в том и другом случае мир поставлен под знак оптимизма, под знак прогрессивного по своему характеру исторического процесса.

На смену раннему (иенскому) романтизму приходит гейдельбергский романтизм, занимающий промежуточное положение между ранним и поздним романтизмом. Гейдельбергский мир, так же как и иенский, — двухсферный мир; но в противовес раннеромантическому синтезу в гейдельбергской картине мира есть распад конечного и бесконечного, материи и духа, их противопоставление, обретающее абсолютный характер благодаря их «христианизации», благодаря введению картины мира в контекст христианской картины мира. Высшее пространство бесконечного и вечного мыслится как христианское пространство Бога. Земной же мир — мир торжествующей материи, материи, бунтующей против духа, против Бога и тем самым обретающей «ночной», гротескный, инфернальный характер. Естественно, истина, гармония, норма всецело относятся к небесному миру Бога, в то время как земной мир характеризуется дисгармонией, антинормой. В соответствии с пространственной структурой история человека и человечества пролегает между двумя всемирно-историческими событиями — между грехопадением и искуплением; история есть покаяние, целью своей имеющее преодоление «греха» (в грехопадении и осуществился отпад че-

ловека от Бога, от духа во имя телесного интереса), воссоединение с Богом, т. е. новое обретение гармонического бытия. Грехопадение, покаяние и искупление — конститутивные категории гейдельбергского мира — имеют христианское содержание; иенское «язычество», бывшее результатом иенского обожествления материи, иенского пантеизма, сменяется классической христианской аскезой, своего рода постоянной службой духа, аскезой, единственно являющей человеческую героину, «святость». Второй же тип земного мира представляет двоемирие, не классическое позднеромантическое двоемирие, а его потенцию: земному, «грешному», упивающемуся «грехом» бытию противостоит личность, всецело обращенная к Богу; она — гонима миром, но именно она преобразует мир, именно она, как Иисус, искупляет человеческие «грехи», выводит человечество к свету, к гармонии, к Богу. Но в том и другом случае гейдельбергская история есть поставленная под знак прогресса, оптимистическая история, что и роднит ее с историей раннеромантической; но нельзя не отметить, что как цели исторического процесса, так и сам его механизм гейдельбергской культурой понимается иначе, чем иенской.

Наконец, поздний романтизм, открывающий детерминизм, исповедующий безусловную власть реальности над человеком, «демонизирует» мироздание; «демонизация», готика мироздания естественна, ибо конечное объявлено силой, всецело правящей миром. Пространственная структура позднего романтизма претерпевает значительную эволюцию. Прежде всего позднеромантическое пространство — это пространство абсолютного двоемирия; двоемирие объявляется своего рода законом мира; двоемирием характеризуется не только земной мир, но и мир сверхреальный. Реальный и сверхреальный миры перестают быть антитезами, утрачивают статус оппозиции конечное — бесконечное, антинорма — норма. Сверхреальный мир, бывший для Гейдельберга сферой Бога, сферой бесконечного, у поздних романтиков становится миром Бога и Сатаны. (Бог — это персонификация бесконечного, Сатана же — персонификация конечного). Совершается парадоксальное, противоестественное извращение вечности; вечность «временизируется», т. е. усваивает содержание времени, текущей истории; конечное входит как составная часть в сверхреальное, в то, что прежде мыслилось только как бесконечное; земные конфликты, конфликты социального, исторического бытия проецируются на вечность; позитивный ряд мировых ценностей оформляется в мифологическом образе Бога, негативный ряд — в образе Сатаны; прозаизация, «демонизация» высшего мира заключается и в том, что он обретает предметно-чувственный характер, что он становится миром персонификаций.

Антитетичность земного и небесного миров проявляется только в абсолютной власти небесного мира над земным; земное бытие с его универсальной разорванностью представляется как продуцент небесного бы-

тия. Вечность, высший мир становится сферой инварианта, сферой архетипов; инвариант Бог — Сатана в земном мире проявляется в бесчисленных вариантах, более того, этот инвариант проявляется и в отдельном человеке, в его сознании. Высший мир, переставший быть для человека, для земного мира надеждой и целью, высший мир, суть которого составляет борьба равновеликих по могуществу и власти субстанций — Бога и Сатаны, определяет человеческую историю (и всеобщую, и персональную) как хаотическую, погруженную в дисгармонию, как трагедию, из которой нет исхода.

Но поздний романтизм доминантой мироздания объявляет не только универсальную борьбу Бога и Сатаны; он утверждает и торжество конечного над бесконечным, Сатаны над Богом. Одной из важнейших категорий позднеромантического сознания является категория Судьбы как безликой и враждебной человеку стихии. Из высшего мира изымается Бог. Единомирие Бога сменяется единомирием Судьбы (Сатаны). Земное двоемирие, если оно и сохраняется, то неизбежно самоликвидируется в пользу сатанинского земного единомирия. Так позднеромантическая картина мира всецело заполняется реальностью, но реальностью мистифицированной.

Отсюда очевидна и временная структура позднего романтизма. На смену триадной структуре (вечность — время — вечность) приходит структура диадная (вечность — время; точнее говоря, гармоническая вечность — дисгармоническое время, объявившее себя дисгармонической вечностью), поздний романтизм утверждает торжество судьбы, торжество конечного, уничтожившего бесконечное, торжество Железного века. История романтического мироощущения, таким образом, пролегает между абсолютным оптимизмом раннего романтизма и абсолютной безысходностью позднего романтизма.

Но, будучи продуктом «мифологического» (мифологизирующего) сознания, культура позднего романтизма актуализирует историю, время, реальность, она переключает внимание с вечности на время, с должного на сущее, сосредоточивается на исследовании земного бытия. В процессе развития позднего романтизма высший мир перестает объясняться как особая, вне земного мира находящаяся реальность, доля мистификации реальности постепенно сокращается; высший мир опрокидывается в реальность, а потом и совсем исчезает из картины мира. Онтологическое равенство вечности и времени неизбежно ведет к снятию вечности, что происходит еще в рамках, в пределах романтической культуры, ибо земной мир априорно интерпретируется или как негативный, или как мир двоемирия, трансформирующийся в негативное единомирие. Но совершающаяся демифологизация вплотную подводит культуру к реализму.

Реалистическая культура, сформировавшаяся в 1830–1840-е годы, и есть прежде всего культура реальности; она исходит из реальности как из

образа и критерия истины; как мир в целом, так и каждый его компонент (в том числе и человек) объяснен «внутренними», в самом этом мире заключенными закономерностями, объяснен из себя самого; время, история объявлены единственными законами бытия. Оппозиция вечность — время снята в результате абсолютного преодоления сверхреального (тем самым сняты и такие категории, как вечное и бесконечное). Сняв априорную пространственно-временную двусферность, реализм становится культурой демифологизации, что и делает его культурой, принципиально отличной от предшествующих типов культуры. Добро и зло, красота и безобразие, истина и ложь, прочие антитезы, представляемые не только как антитетичные качества, а прежде всего как антитетичные пространственно-ценностные и временно-ценностные структуры, вводятся в пределы одной пространственно- и временно-ценностной структуры, в пределы реальности; реальность объявляется вмещителем всевозможных тенденций, друг от друга неотделимых, друг друга порождающих и отвергающих, что и определяет ее развитие, ее историю. Мир реализма — мир текущей жизни в ее диалектическом многообразии.

Художественное пространство и время с предельной ясностью и определенностью и демонстрирует структуру сознания, структуру картины мира, порожденной тем или иным сознанием, структуру культуры. В. Н. Топоров писал: «Подобно тому как мифопоэтическое пространство «сильнее» пространства профанического (будь оно бытовым, геометрическим, физическим и т. п.), так и внутреннее пространство художественного текста «сильнее» любого внешнего пространства. В этом смысле такой текст выступает как некое экспериментальное устройство, на котором конструируются, опробуются, проверяются нигде более не мыслимые возможности. Поэтому не случайно, что «сильные» тексты характеризуются, как мифопоэтическое пространство, присутствием в них эстетического начала, логосных потенций, внутренней свободы (ср. «внешнюю» свободу внетекстового пространства). Внутреннее (текстовое) пространство свободы неизмеримо сложнее, насыщеннее и энергичнее внешнего пространства. Оно таит в себе разного рода суммации сил, неожиданности, парадоксы; оно взрывчато и принципиально энтропично. В нем снимается проблема размерности и отделенности пространства и времени. Оно есть чистое творчество как преодоление всего пространственно-временного, как достижение высшей свободы»²³⁵.

Пространство и время художественного мира — структуры определенных функций, определенного «языка»; и пространственно-временной «язык», пространственно-временные функции романтической культуры несвойственны ни одной, ни ранее, ни позднее существующей культуре. В этом смысле романтизм и есть культура, функционировавшая в конце XVIII — в первой трети XIX столетия, т. е. культура конкретных исторических границ.

1. РОМАН Э. Т. А. ГОФМАНА «ЖИТЕЙСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ КОТА МУРРА»

«Житейские воззрения Кота Мурра», роман, который, по словам Н. Я. Берковского, «собрал воедино едва ли не все направления, по каким развивалось ... писательство»²³⁶ Гофмана, традиционно мыслятся не только как одно из вершинных его созданий, но и как одно из вершинных явлений позднего романтизма, своего рода модель позднего романтизма. Настоящий текст — результат некоторых вопросов и сомнений, возникших в результате анализа пространственно-временной (прежде всего, временной) структуры последнего романа Гофмана.

Над «Житейскими воззрениями Кота Мурра», как и над «Эликсирами дьявола», Гофман работал дважды: летом 1819 года был создан первый том, а осенью 1821 года — второй; обещанный в завершающей второй том «Приписке издателя» третий — заключительный — том написан не был из-за последовавшей в июне 1822 года смерти писателя. «Житейские воззрения» построены причудливо; в «Предисловии издателя», открывающем роман, сообщается о его «запутанном и странном виде». «Странность» заключается в том, что «история Мурра прерывается во многих местах и перемежается с какими-то иными эпизодами, с фрагментами совершенно иной книги, содержащей повествование о жизни капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» (56, 99). Как известно, мир гофмановских произведений, начиная с ранних, есть единство противоположностей — «музыкального» и филистерского, конечного и бесконечного. В «Крейслериане», впервые явившей образ капельмейстера, высокое и низкое резко разделяется как в пространственном, так и во временном отношении: каждая из глав представляет собой или монолог «музыканта», или монолог обывателя. Диалогическая структура, конструирующая центральный конфликт гейдельбергского и позднего романтизма, наиболее совершенно осуществлена в «Житейских воззрениях Кота Мурра»: исповедь Мурра и биография Крейсlera, периодически сопоставленные, вступают в ожесточенный спор, в процессе которого обнажается мировоззренческая антитетичность главных действующих лиц, антитетичность их образа жизни и их судьбы; в связи с этим и характер повествования в каждой из частей своеобразен: логическая ясность и строгость мурровской автобиографии контрастна хаотичности, загадочности «макулатурных листов» («пестрая смесь чужеродных материалов», говорится в «Предисловии издателя»). Жизнеописание ученого кота воспроизводит структуру попу-

лярного главным образом благодаря гетевским «Годам учения Вильгельма Мейстера» романа воспитания, рационалистически исследующего процесс формирования бюргера (от рождения и до некоей кульминации жизни). Знаменательны названия разделов: 1. «Ощущения бытия. Месяцы младости»; 2. «Жизненный опыт юноши. И я рожден в Аркадии счастливой»; 3. «Месяцы учения. Капризная игра случая»; 4. «Благотворные последствия высшей культуры. Зрелые месяцы мужчины». Мурровская история начинается с рассказа о первых часах кошачьей жизни и завершается сообщением о «перемене местожительства»: «мой маэстро должен был отбыть в путешествие и счел за благо отдать меня на время в нахлебники своему другу капельмейстеру Иоганнесу Крейслеру» (56, 415). Но Мурру не суждено было продолжить исповедь: в «Приписке издателя» сообщается о его скоропостижной смерти: «Умнейшего, ученейшего, философичнейшего, поэтического кота Мурра похитила безжалостная смерть в самой середине его славного жизненного пути» (56, 429). Жизнеописание насыщено сентенциями, обширными размышлениями по поводу, изложением этических, эстетических и политических доктрин; рационалистический характер повествования обнажен уже названием — демонстрируется не столько жизнь, сколько воззрения. Но благодаря тому, что в качестве повествователя и одновременно главного действующего лица выступает кот, «воспитательный» роман приобретает гротескно-пародийный характер²³⁷; Гофман и воспроизводит его структуру, и взрывает ее изнутри, пропуская через призму иронии. Но неправомерно мурровскую биографию рассматривать только как пародию на популярный жанр, популярную литературную форму; объектом смеха служит прежде всего содержание воспитательного романа, т. е. немецкая третьесословная действительность, полномочным представителем которой и является Мурр. Гофманом пропускается через гротескную комику филистерство и обжита им литература.

«Макулатурные листы» — в отличие от биографии просвещенного кота представляют собой классический тип романтического повествования: судьба Крейслера заключена в многоточие, является грандиозным фрагментом: возникает неизвестно откуда, Крейслер и исчезает в неизвестности; «биография» пронизана пропусками, недомолвками, тайной; являются двойники; присутствует неизбежный почти во всех «музыкальных» новеллах «учитель» — Абрагам Лисков; возникают проблемы, прежде широко разработанные, — искусства, любви и др.; намечается «готическая» ситуация, подобная ситуации в «Эликсирах дьявола». Отсутствие связующих звеньев между «листами» («макулатурные листы» сплошь и рядом обрываются на полуслове и с полуслова начинаются: Мурр растерзал крейслеровскую биографию, «употребил часть ее листов вместо закладки, а другую часть — в качестве своего рода промокательной бумаги», 56, 100), что придает «крейслеровскому повествованию» дина-

мичность, экспрессивность, действие развивается стремительно, засвидетельствовано в его узловых проявлениях, в то время как в «мурровской половине» книги оно предельно замедлено (события пропущены сквозь призму кошачьего философствования, самодовольства, так сказать, кошачьей эпической монументальности). Гофман строит диалог «двух этических систем, двух жизненных позиций, двух культур, именно диалог, хотя, на первый взгляд, «мурровский» и «крейслеровский» миры представляются как развернутые, друг друга не затрагивающие монологи. Но контрастирующие части романа, хотя действие в них и развивается параллельно (отсюда и кажимость монологичности), связаны воедино причинно-следственными отношениями. Жизнеописание Мурра утверждается как основной повествовательный материал; тому свидетельство — название книги, «Предисловие издателя», два «Предисловия автора» — Мурра; биография же Крейслера — «случайно уцелевшие макулатурные листы», попавшие в печать по недосмотру, по «легкомыслию» издателя. «Мурровский» мир является своего рода рамкой, поглощающей мир «крейслеровский», делающей его чем-то подчинительным по отношению к себе. Более того, биография Крейслера обнародована «случайно» — благодаря Мурру, употребившему ее в качестве «промокательной бумаги». Мурр идет в печать едва ли не триумфально, во всяком случае, обнародованию его «воззрений» ничто не препятствует. Что же касается Крейслера, то его биография — всецело заслуга Мурра: «Друзьям капельмейстера будет весьма приятно, хотя бы даже вследствие литературного вандализма кота, получить некоторые сведения о престранных жизненных обстоятельствах человека в своем роде весьма и весьма достопримечательного» (56, 100). Мурр закономерно обретает читателя, общественную трибуну, Крейслер — случайно. Более того: постольку, поскольку в печать попали только вырванные Мурром листы, то он определил, так сказать, и содержание крейслеровской биографии, ее отредактировал и прокорректировал. В общем, Мурр грубо вторгается в жизнь Крейслера, обрывает его начинания, распоряжается его судьбой, превращает ее в нечто фрагментарное. В романе конструируется трагическая участь прекрасного, бесконечного в мире, управляемом котами, управляемом филистерами. Роман Гофмана — диалог неравнозначных собеседников: хозяином диалога является Мурр, то его прерывающий, то возобновляющий. Крейслер же по прихоти Мурра подает только реплики, и ничего не значит тот факт, что эти «реплики» содержат бесспорные духовные ценности; Мурра выдвигает общество, общество предоставляет ему трибуну; издатель просит у общества прощения не за публикацию Мурра, а за публикацию Крейслера. Власть бездуховного над духовным, конечного над бесконечным, Мурра над Крейслером — таково реальное состояние мира. И в этом плане структура «Житейских воззрений», бесспорно, порождена позднеромантическим художественным опытом; она является развернутой формой demonstra-

ции двоемирия, этой основополагающей идеи Гофмана и его современников.

Все сказанное о «Житейских воззрениях» имеет прямое отношение к пространственно-временной структуре романа. Диалог как конструктивный принцип определяет и диалог пространственно-временных структур. Гротескное пространство Мурра поставлено Гофманом под знак непрерывного линейного развития, целью своей имеющего торжество Мурра в некоем вселенском масштабе; оптимизм просветительской культуры объявлен Гофманом гротескно-комическим свойством; концепция «вперед и выше» закреплена за кошачьим, животным миром²³⁸. Мемуары Мурра — форма самоутверждения, самовозвеличивания, форма превращения кота в центрального человека мира. В «Предисловии автора, для печати не предназначенном» Мурр излагает свою позицию: «С уверенностью и спокойствием, неотъемлемо присущим истинному гению, передаю я свету мою биографию, дабы свет научился тому, как можно стать воистину великим котом, дабы свет признал, до чего я великолепен, и стал бы меня любить, ценить, почитать и даже благоговеть передо мной. Ежели бы отыскался кто-нибудь, кто решился бы хоть немного усомниться в неоспоримых достоинствах этой из ряда вон выходящей книги, то пусть он не упускает из виду, что имеет дело с котом, обладающим острым рассудком, острым умом и не менее острыми когтями» (56, 101–102). Мурр в собственных глазах «весьма прославленный сочинитель», «гений», вождь и учитель, творящий во имя просвещения народа, а более всего во имя всеобщего преклонения и благоговения, во имя народного фимиама; более того, как вождь и учитель, он изъят из оценки, из критики, из осмысления; на страже его величия находятся его собственные «острые когти». Мурр без конца твердит о собственной гениальности, утверждает свое величие как истину, не требующую доказательств; автобиография же сочиняется для воспитания юношества (Мурр недаром сравнивает себя с Плутархом, автором «Жизнеописаний» великих римлян и греков, с той разницей, что он, Мурр, — одновременно и Плутарх, и герой Плутарха), он сопоставляет себя с Гомером, Кальдероном и Шекспиром, снисходительно похлопывает по плечу Гете и Шиллера. По Мурру, культура, начавшаяся Гомером, итогом своим, высшей точкой имеет его, Мурра; от Гомера к Мурру — таков путь и таков «взлет» человеческой цивилизации. Опыненный сознанием своего величия, кот произносит пламенный гимн родине — чердаку, которому обязан талантами, добродетелью, мировоззрением. «Климат, отечество, нравы, обычаи — сколь неизменно их влияние; да не они ли оказывают решающее воздействие на внутреннее и внешнее формирование истинного космополита, подлинного гражданина мира! Откуда нисходит ко мне это поразительное чувство высокого, это непреодолимое стремление к возвышенному? ...Ах, сладостное томление переполняет грудь мою! Тоска по отеческому чердаку, чувство неизъ-

яснимо-почвенное, мощно вздымается во мне! Тебе я посвящаю эти слезы, о прекрасная отчизна моя, — тебе эти душераздирающие, страстные мяуканья! В честь твою совершаю я эти прыжки, эти скачки и пируэты, исполненные добродетели и патриотического духа! Ты, о чердак, поставляешь мне от щедрот своих то мышонка, то кусочек колбасы или ломтик сала, — ты порой позволяешь мне извлечь их из чрева дымохода, — о, да, порой даже ты позволяешь мне изловить, скажем, зазевавшегося воробушка, а порой даже подкараулить и сцапать жирного голубка... О, сколь безмерна нежность к тебе, родимый край!» (56, 107). «Гимн» отечеству важен в двух отношениях: как декларация мурровской концепции мира и как декларация мурровской сущности. На протяжении длинной речи мемуарист уравнивает чердак и отчизну, чердак и вселенную, превращает их в понятия синонимичные. Кот «расширяет» чердак до размеров вселенной, вытесняя из нее иные — нечердачные — миры; центральной же личностью «чердачного» мироздания объявляет себя. Жизнеописание Мурра — это итог развития Мурра, и каждая глава — это веха на пути к величию, торжеству; жизнеописание — это апофеоз развития и апофеоз оптимизма. Скажем здесь и о том, что эта просветительская апология прогрессивного развития человека и мира, исповедуемая Мурром, является предметом полемики, определяет гротескный характер мурровского мира. В речи Мурра откровенна не только мурровская, но и гофмановская точка зрения, декларируемая благодаря иронии, проистекающей от взгляда, мурровскому взгляду противоположного: отчизной объявляется чердак, вселенная сужается до размеров чердака, и, мурровская «неизъяснимо-почвенная» философия — не что иное, как философия чердачная. Что же касается обнародования мурровской сущности, то чрезвычайно для просвещенного кота характерна композиция «гимна»: от «гражданина мира», от «поразительного чувства высокого», от «сладкого томления» и «патриотического духа» Мурр «сползает» в «подкараулить и сцапать», от гуманистических абстракций к элементарным физиологическим наслаждениям, от «верха» к «низу». Весь образ Мурра строится на непрерывной игре в «верх» и «низ», на непрерывных перепадах между этими вертикальными полюсами мира. Изменение лексики в «гимне», движение от «верха» к «низу» есть не что иное, как движение от позы к сущности. Чердак прекрасен лишь постольку, поскольку утоляет голод, поставляет «от щедрот своих», край становится «родимым» лишь тогда, когда способствует благополучию. Кот-романтик, кот-рационалист, кот-просветитель оказывается существом, всецело руководимым инстинктом; Мурром правит не разум, а инстинкт, во-первых, инстинкт еды («О, аппетит, — тебя котом зову я», 56, 133), а во-вторых, инстинкт похоти, что и сближает концепцию греховного, конечного в «Житейских воззрениях» и «Эликсирах дьявола»; кот — это и есть персонификация этих двух инстинктов, персонификация филистерской сущности. В «Приписке издателя», завершающей второй

том, сообщается о смерти Мурра, что отнюдь не снимает идею оптимистического развития, ибо, по мысли, высказанной в той же «Приписке», третий том должен был содержать мысли, афоризмы, «раздумья» кота; жизнь Мурра продолжалась и после его смерти, продолжалась его идеология, «воззрения» Мурра продолжали править миром, продолжали определять судьбу искусства, судьбу Крейсlera.

Мир Крейсlera противоположен миру Мурра не только по принципам повествования, но и по принципам пространственно-временной структуры; линейной истории прогрессивного толка в «макулатурных листах» противостоит циклическая структура; если в «Эликсирах дьявола» исторический цикл образовывала жизнь одного поколения, то в «макулатурных листах» история отдельной жизни представляет собой серию циклов, серию неких концентрических кругов; капельмейстер Крейслер проходит через четыре жизненных круга, из которых два введены ретроспективно (дипломатическая служба и пребывание в великом герцогстве), два же описаны чрезвычайно подробно (Зигхартсвейлер и Канцгеймское аббатство); каждый жизненный круг Крейсlera — это определенная общественная сфера, через которую он проходит; каждый жизненный круг характеризуется аналогичными конфликтами (конечное — бесконечное) и аналогичным исходом этих конфликтов; внутрициклическое движение в «Житейских воззрениях» отлично от внутрициклического движения в «Эликсирах дьявола» и аналогично внутрициклическому движению в новелле Г. Клейста «Землетрясение в Чили»: каждый из жизненных циклов Крейсlera начинается надеждой, а завершается катастрофой. Нетрудно увидеть, что идея циклической и линейной структур по сравнению с «Эликсирами дьявола» решительно переосмыслены; если в «Эликсирах» нормой объявлена линейная структура, а циклическая свидетельствует об антинорме, то в «Житейских воззрениях» прогрессивная история отвергнута как несостоятельная, как мурровская версия мировой и человеческой истории; истинное же, духовное, крейслеровское обречено на циклизм, о чем прямо заявлено в одном из первых «макулатурных листов»: «...нет ничего более несносного для историографа или биографа, чем, когда он, как бы мчась на необъезженном скакуне, вынужден лететь по ухабам и буеракам, по пашням и лугам в безуспешных поисках надежного пути. Нечто подобное происходит и с тем, кто вознамерился, о, благосклонный читатель, запечатлеть на бумаге то, что ему известно о необыкновенной жизни капельмейстера Крейсlera. С превеликой охотой биограф начал бы следующим образом: В маленьком городке Н. или Б. или К. в Троицын день или на пасху в таком-то и таком-то году явился на свет Иоганнес Крейслер! Но такого рода образцовый хронологический порядок весьма нелегко соблюсти, ибо злополучный повествователь располагает лишь известными, да и то сугубо отрывочными сведениями...» (56, 134). И связано переосмысление пространственно-временных струк-

тур с изменением гофмановского мировоззрения, с частичным отказом от гейдельбергской идеологии; «Эликсиры дьявола» были кульминацией ее воздействия. Пространство Мурра — пространство дома, точнее, пространство чердака или пространство под печкой, т. е. предельно ограниченное, предельно замкнутое пространство. Пространство в «макулатурных листах» — не менее замкнутое, это пространство марионеточного, крошечного Зигхартсвейлера или пространство Канцгеймского аббатства; но именно в результате скитальчества Крейсlera эти ограниченные пространства становятся пространством большого мира; разомкнутое, мировое пространство состоит из серии замкнутых пространств, что, с одной стороны, свидетельствует о парадоксальности и неестественности мира, а с другой стороны, о трагедийном характере крейслеровских странствий: его движения из сферы в сферу оказываются движениями из одного замкнутого мирка в другой; структура пространства такова, что выход из него невозможен; из замкнутого мира нет движения в разомкнутый мир, ибо этот разомкнутый мир отсутствует, его нет в природе, в картине мира. Только путь, только движение определяет высоту человеческого духа, но в современном мире есть путь через замкнутые, огороженные, ограниченные миры. А поскольку каждое из пространств по онтологическому своему содержанию равно другим пространствам, то движение человека, личности, «музыканта» есть не что иное, как циклическое движение; каждый жизненный круг представляет познание познанного, открытие известного. О неизбежности крейслеровского движения по замкнутым кругам свидетельствует и его «говорящая» фамилия; и опять же ключ к содержанию образа содержится в том листе одного из «макулатурных листов», в котором Крейслер ведет разговор на этимологическую тему: «Вы не сможете отвлечься от слова Kreis, т. е. круг, и дай боже, чтобы вы при этом сразу же подумали о заколдованных кругах, в которых движется все наше существование и из которых мы не находим выхода! В этих вот кругах и кружится Крейслер, и очень может быть, что нередко, устав от пляски святого Витта, он принужден бывает, единоборствуя с темной и непостижимой силой, которая начертала эти круги, устав от них больше, чем это может вытерпеть его — без того уже расстроенный желудок, — устремиться на вольный воздух!» (56, 148). И невозможность этого порыва рождает страдание, снимаемое только иронией. «И глубокая боль, которую причиняет ему этот страстный порыв, опять-таки непременно должна преобразиться в ... иронию...»

Но два жизненных круга Крейсlera, непосредственно изображенных, — Зигхартсвейлер и Канцгейм — при всей их идентичности различны по содержанию, по функции в системе декларируемых Гофманом идей. Зигхартсвейлер, крошечное княжество, которое можно было обозреть с помощью подзорной трубы. Но хотя оно и перестало существовать, «князь» делал вид, что он никогда и не переставал быть правящим государем и

сувереном, он сохранил весь свой придворный штат: государственного секретаря, финансовую коллегия и т. д. и т. п., он по-прежнему награждал своих бывших верноподданных доморощенными фамильными орденами, давал аудиенции, устраивал придворные балы, в которых обычно принимало участие от двенадцати до пятнадцати персон, однако этикет соблюдался здесь куда строже, чем при крупнейших дворах; благо обитатели городка были достаточно благодущны и охотно делали вид, что ложный блеск этого сугубо призрачного двора приносит им и их городку необыкновенную славу и чрезвычайную честь» (56, 125). Есть не княжество, а театральное действо, спектакль, не люди, а марионетки, не подлинное, а поддельное. Как и Бонаventura в «Ночных дозорах», Гофман демонстрирует мир, охваченный игрой. Но игровой, марионеточный Зигхартсвейлер таит в себе готику, подобную готике «Эликсиров дьявола»; карнавал замешан на дьяволиаде. В этот мир германской политической повседневности и вторгается Крейслер, музыкант, представитель чуждого и непонятого Зигхартсвейлеру мира духовности, подлинной жизни. Одержимый внутренними противоречиями, он борется за торжество гармонии как в своей душе, так и «вовне», вне сферы сознания. Но Зигхартсвейлер, встретивший Крейсlera надеждами, Крейсlera изгоняет; надежды оказались несостоятельны. Германская государственная сфера и мир духа несовместимы.

Канцгеймское аббатство, помимо сравнительно-обобщающей функции (новая сфера действительности), является воплощением идеально организованного мира, гармонии «вне себя»; оно введено в контекст музыки и гармонической природы. В Канцгейме — этом «истинном рае» — Крейслер обретает единомышленников, друзей, обретает долгожданную духовную гармонию. Но как гармоническое мироустройство Канцгейм крайне ненадежен; в финале он смыкается с Зигхартсвейлером. Итог Канцгейма оказывается для Крейсlera аналогичным итогу Зигхартсвейлера. Но поскольку Канцгейм есть сфера идеального, существующего как реальное, то катастрофа, застигшая в нем Крейсlera, предстает как заключительная, подводящая черту под его длительными поисками (поиски посвящались обнаружению гармонического мироустройства, отныне же они признаны утопическими, иллюзорными, беспочвенными). Крейслер после Канцгейма — человек без иллюзий, без надежд. Круг замкнулся; в отличие от ранних гофмановских героев Крейслеру вырваться за пределы реальности не удалось. Определенного рода итог подведен в начале романа, в первом «макулатурном листе», хронологически завершающем действие. После зигхартсвейлер-канцгеймских откровений Крейслер возвращается к состоянию, еще более катастрофическому, чем в момент появления в Зигхартсвейлере — «безрассудный, опрометчивый дикарь» с «опустошительным пожаром» в груди (56, 109); он отныне открыт для безумия, прежде сдерживаемого идеалами; «безумие подстерегает его, как

хищный зверь, жаждущий жертвы и ... зверь этот его внезапно растерзает» (56, 220). «Трагедия у Гофмана, — справедливо утверждал Н. Я. Берковский, — получается оттого, что кукольная и кошачья нравственность Зигхартсвейлера с известного момента переходит в ранг всеобщей мировой силы, действующей с абсолютной неограниченностью»²³⁹. Человеческая жизнь, по Гофману, неизбежно строится как серия концентрических кругов; поскольку в человеке в качестве некоей доминанты живет надежда на гармонию, то ее поиск ведется все в новых и новых сферах бытия; но сферы бытия каждый раз разрушают надежду; есть индивидуальная воля к гармонии, стремящаяся преодолеть коллективную волю к дисгармонии. Циклизм и существует до тех пор, пока сохраняется эта индивидуальная воля и пока не исчерпаны сферы бытия, в которых возможна победа. В «Житейских воззрениях» катастрофа индивидуальной воли наступает не потому, что исчерпаны воля и надежда, а потому что исчерпаны сферы бытия. Это и выводит Крейсlera, а в его лице человеческую жизнь и мировую историю на линейный катастрофизм. Циклическая концепция истории, заявившая о себе в ряде романтических произведений, возникает как средство абсолютизации линейной концепции или позитивного (как в «Эликсирах дьявола»), или негативного характера (как в клейстовском «Землетрясении в Чили»). Циклическое повторение одного и того же (скажем, надежда — разочарование) исключает возможность иного характера конфликта, иного характера его исхода; циклизм делает конфликт безусловным, исключает иные возможности его решения. «Житейские воззрения», таким образом, представляются книгой, утверждающей решения, противоположные решениям «Эликсиров дьявола», классическим утверждением позднеромантической бесперспективности бытия.

Но такой вывод все же не является абсолютным; и роман, и гофмановское творчество в целом лишают уверенности в безусловной принадлежности «Житейских воззрений» к позднеромантической культуре. Каковы аргументы? Один из самых серьезных аргументов демонстрируется событийной системой романа. Суть в том, что каждый жизненный цикл Крейсlera — это не только его поражение, но и его победа; это поражение, поскольку иллюзии, надежды Крейсlera уничтожаются миром; но в последний момент, когда мир намерен уничтожить Крейсlera, когда круг сжимается до предела, в этот последний момент Крейслер не только разрывает круг, но и одерживает победу над враждебными силами. Зигхартсвейлер изгоняет Крейсlera, но Зигхартсвейлер не может осуществить задуманное убийство Крейсlera; «я постарался избежать пистолетного дула, которое некто наставил на меня и от какового дула меня отделяло не более трех шагов». «Но я совершил и нечто большее — я внезапно перешел от обороны к нападению, накинулся на одного стрелка и без долгих разговоров вонзил ему в живот трость со стилетом» (56, 292). «Пожалуй,

эта коротенькая шпага в трости, в то мгновение, когда я применил ее в качестве орудия необходимой обороны против убийцы, была ужасным мечом Немезиды, отмщающей кровавую вину?» (56, 293). Зигхартсвейлер сохраняет свой статус, но Крейслер разрушает сценарий, созданный Зигхартсвейлером; он покидает Зигхартсвейлера, но он остается жить; еще более существенны слова о «мече Немезиды», оказавшемся в руках Крейслера. Нечто подобное происходит и в Канцгейме. Вакханалия аскетизма, утверждаемая Киприаном, не только уничтожает Канцгейм, но и чревата трагическими последствиями для Крейслера. Но в тот момент, когда столкновение между Киприаном и Крейслером достигает кульминации, когда Киприан изгоняет Крейслера из Канцгейма («Прочь из аббатства, не смей осквернять более святыню присутствием своим!», 56, 421), словами и поступками Крейслера снова начинает говорить Немезида; и мгновение величайшей катастрофы, которую готовит для Крейслера мир, социум, оказывается мгновением торжества, которое готовит для Крейслера Немезида («Убирайся прочь ты, — воскликнул теперь Крейслер, — убирайся ты прочь из аббатства, ты, преступный монах! ...В этот миг Крейслер ужаснулся сам себе; ибо монах стоял перед ним, будто окоченев, недвижимый, все еще прижав кулаки ко лбу, не в состоянии издать ни звука», 56, 422; «Монах пал наземь, лицом вниз, а захрипел, как будто в агонии», 56, 426). Наконец, существенно, что в Канцгейм на прежнее место возвращается «святое семейство кисти Леонардо да Винчи» (56, 427). Мир организовывает действия и события таким образом, что Крейслер должен пасть, его гибель является своего рода необходимостью, закономерностью, но каждый раз (и подробно это изображено дважды) Крейслер разрушает план, сценарий мира; изгоняемый из мира, он оказывается сильнее мира; он терпит поражение, но он и побеждает, причем побеждает не на некоем фабульном, а на сюжетном, всемирно-историческом уровне; главное же, его торжество — тоже есть акт закономерности, но более высшего порядка, чем закономерность социума.

И здесь существенно следующее. В романе чрезвычайно важное место занимает образ маэстро Абрагама, но именно этот образ, связанные с ним темы и событийные линии являются наиболее непроясненными, недоговоренными; судя по всему, логическое завершение эта линия должна была получить в заключительном томе; все тайны Зигхартсвейлера и Канцгейма, первопричины необычайных побед Крейслера и т. д., — все это не только получило бы объяснение, но и явилось бы тем событием, которое радикально изменило бы расстановку сил в созданном писателем мире; раскрытие тайны означает и преобразование бытия; суть в том, что талисман, о помощи которого Крейслер одерживает победу в канун поражения, есть магический предмет, магический образ, в котором сосредоточены тайны прошлого; эти тайны неведомы ни Крейслеру, ни читателю, но они обладают достоинством событий, магически преобразовывающих

современное бытие, круто меняющих ход истории. Маэстро Абрагам держит в своих руках, в своем сознании прошлое, ему известна некая «взаимная связь событий». Именно с недоговоренной темой прошлого и связаны те высшие закономерности мира, которые контролируют закономерности, созидаемые настоящим. Короче говоря, в романе намечено два пространственно-временных плана: настоящего и прошлого; настоящее организует мир, изымая из него прошлое, это прошлое перечеркивая, уничтожая; но прошлое тем не менее вторгается в настоящее, его корректирует, но в романе оно окончательно не раскрыто, его роль для настоящего и в настоящем остается тайной; в некотором смысле настоящее и прошлое существуют в первом и втором томах параллельно, они пересекаются лишь в кульминационные мгновения жизни Крейсера; в третьем томе они должны были соединиться, образовать единый мир, но тем самым мир иной структуры, иных функций персонажей.

Судя по всему, художественный мир «Житейских воззрений» строился по модели, осуществленной в «Эликсирах дьявола» и «Двойниках». Исходя из этих соображений, В. Гарик предпринял попытку построить генеалогическую таблицу Крейсера и через нее раскрыть тайну прошлого, т. е. реконструировать третий том²⁴⁰. Всякая попытка подобного рода есть только попытка. Но одно бесспорно. Одна из самых значительных гофмановских идей, сформировавшаяся в середине 1810-х годов и классически осуществленная в «Эликсирах дьявола» (1815–1816 гг.), — идея родовой, биологической взаимосвязанности социума. И в «Эликсирах дьявола» первый том демонстрировал трагическую загадку бытия, второй же том благодаря вставному «Пергаменту престарелого художника» демонстрировал разгадку. Утверждая социум как родовой, связанный родственными связями, Гофман в первом своем романе демонстрировал всеобщую взаимосвязанность, взаимозависимость, взаимодейственность социума; из родового же социума нет и не может быть исхода; тем более, что он расширен до беспредельности, опрокинут едва ли не на все человечество; в него включены едва ли не все общественные сферы (монастыри, феодальные замки, герцогские резиденции, имперские города, Ватикан). Благодаря генеалогическому дереву история отдельной личности введена в историю рода, в историю человечества, частное превращено во всеобщее, историческое объявлено мифологическим. Генеалогическая таблица есть символическое изображение детерминизма, власти над человеком не только современной реальности, но и реальности исторической. Биология оказывается звеном, связующим историю и современность. Современность может не знать прошлого, но прошлое говорит в современности, что и порождает ее таинственный облик; но современность не может отсечь прошлое, и рано или поздно прошлое обнаружит себя в современности. Мир, по Гофману, есть «взаимная связь событий»; в человеке, в его сознании, в его биологии хранится память предшествующих поколений, в те-

кушей истории — память отдаленных эпох; в этом смысле в каждом живущем человеке вершится не просто прошлое, но и его оценка, вершится возмездие. Поэтому в мире и действуют две встречные тенденции: ложная тенденция современной конъюнктуры, стремящейся отмежеваться от прошлого, и истинная тенденция мировых закономерностей, закономерностей, являющихся судьбой.

Прошлое в «Эликсирах дьявола» объясняет современность и мифологизирует мир. Прошлое в «Житейских воззрениях», судя по всему, выполняет не только эту функцию, оно является орудием борьбы позитивных сил мира с мировыми силами зла; в руках маэстро Абрагама и Крейсера прошлое является инструментом возмездия и преобразования бытия; прошлое служит Крейслеру. Важен эффект циклических повторов. Жизненные циклы, ставящие Крейсера на грань гибели, тем не менее завершаются его неожиданной победой, определенной не только (и не столько!) самим Крейслером, сколько пришедшей ему на помощь высшей закономерностью, закономерностью не локального, а универсального бытия. Второй том завершается возможностью нового жизненного цикла, который и должен был быть предметом изображения в третьем томе и в котором должны были бы быть расставлены все идеологические точки романа. Исходы двух изображенных циклов позволяют сделать предположение о позитивном исходе и заключительного жизненного цикла, жизненного цикла, выводящего на прогрессивную историческую линейность.

Гейдельбергская историческая модель в «Житейских воззрениях Кота Мурра» правдоподобна еще и потому, что Гофман был одержим надеждой, что гейдельбергский оптимизм являлся своего рода доминантой его сознания; каприччио и сказки потому и сопровождали его всю жизнь, что он не хотел отнимать у человечества надежду.

Но это — гипотезы. Концепция же времени, декларируемая художником, может быть определена лишь в результате сопоставления начала и финала произведения; и если финал отсутствует, то концепция времени остается, в сущности, невоплощенной, она может быть познана лишь гипотетически благодаря контексту творчества художника.

2. НОВЕЛЛА А. ШАМИССО

«УДИВИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ПЕТЕРА ШЛЕМИЛЯ»

«Удивительная история Петера Шлемиля», созданная Шамиссо в 1813 году, — книга счастливой судьбы; она мгновенно вошла в немецкую культуру, в немецкое сознание; она определила статус француза Шамиссо не только как немецкого писателя, но и как немецкого классика Шамиссо;

имя Шамиссо «продолжает оставаться» «драгоценным именем» (Г. Гейне: 47, IV, 23), а книга Шамиссо — «одной из самых пленительных» книг «во всей немецкой литературе»²⁴¹ (Т. Манн). «Удивительная история» положила начало европейской «шлемилиане», продолженной гофмановскими «Приключениями накануне Нового года» (*Die Abenteuer der Silvester-Nacht*, 1815) и «Тенью» (1847) Андерсена и сохраняющейся до сегодняшнего дня (упомянем блистательную драму Е. Шварца). Имя «бессмертного Шлемиля» (47, IV, 23–24) стало нарицательным [«Мы, немцы, — писал уже в 1824 г. Гейне, — в самом деле, настоящие Петеры Шлемили» (47, IV, 94), а Маркс говорил о французских буржуа как «Шлемилях навыворот — тенях, потерявших тело»²⁴²]; в некотором смысле Петер Шлемиль вошел в ряд «вечных образов», тех культурных типов, в которых заключено непреходящее, внеисторическое содержание, архетипическое начало европейского человечества (Гамлет, Дон-Кихот, Дон Жуан, Фауст, Мюнхаузен). При жизни Шамиссо новелла была переведена на основные европейские языки, а «*Bibliotheka Schlemihliana*» (1919) насчитывала уже около двухсот немецких и переводных изданий; с тех пор это количество значительно возросло, триумфальное шествие «Удивительной истории Петера Шлемиля» в мировой культуре продолжается.

Вместе с тем место новеллы Шамиссо в литературном процессе Германии не прояснено до сегодняшнего дня; созданная в эпоху расцвета романтической культуры, она редко относится к ней безоговорочно, большей же частью выводится за ее пределы²⁴³. Естественно, различные интерпретации художественной природы столь значительного произведения, как книга Шамиссо, ведут и к различному пониманию логики развития немецкой культуры 1810-х годов. Анализ пространственно-временной структуры и необходим для определения культурно-исторического *status quo* «Удивительной истории Петера Шлемиля».

Художественный мир новеллы — это мир вершащейся «удивительной истории». Главный герой, традиционно выступающий и как повествователь, как автор своего жизнеописания, состоялся как вечный образ, как Петер Шлемиль в результате сделки, заключенной с «человеком в сером», с дьяволом; сделка образует пространственно-временную и семантическую границу; *банальная жизнь* обретает статус *достопримечательной* жизни, истории, нуждающейся в обнародовании. Жизнь Шлемиля до события, изображенного в начале новеллы и являющегося своего рода космологическим актом, не изображена, а только едва-едва определена в открывающем новеллу посвящении как заурядная жизнь человека, известного как «растяпа» и «лентяй», носившего всегда одну и ту же «старую черную венгерку». Указание на предысторию и входит в текст новеллы (посвящение есть компонент текста), и в то же время как бы выключено из текста (посвящение отделено от жизнеописания и возникает как его результат: не будь жизнеописания, не было бы нужды в воспоминании; и

автором посвящения объявлен другой повествователь — Адельберт фон Шамиссо). О заурядности Шлемиля свидетельствуют и его поступки и мысли, зафиксированные в начале жизнеописания (единственным его интересом является денежный интерес). Космологический характер события, разыгрывающегося в начале новеллы, отнюдь не метафоричен: в его основе прорыв из посюсторонней ограниченности в сверхреальную неограниченность; будучи человеком реального мира, Петер Шлемиль становится одновременно и человеком сверхреального мира. Художественный мир новеллы, таким образом, с самого начала строится как двусферичный мир, образованный сферой реального и сферой сверхреального.

Для европейской культуры 1813 г. тема договора человека с дьяволом — тема, имеющая многовековую историю. Восходящая к средневековью, в частности, к Рютбефу с его «Чудом о Теофиле» (конец XIII — начало XIV в.), она была внедрена в сознание европейской «фаустианой» (вспомним, что в 1808 г. издается первая часть гетевского «Фауста»), в последнюю треть XVIII в. актуализирована «готическим» романом, активно воспринятым гейдельбергским и поздним романтизмом. Вместе с тем, вводя в художественный мир новеллы inferнальное начало, Шамиссо следует традиции не в полную меру, в некотором смысле традицию корректирует, что и рождает художественный эффект «Удивительной истории». Дьявол, являясь в реальное бытие, как правило, это бытие inferнализирует; дьяволиада с ее фантазмагориями, с ее космогоническим злом и ужасом, с ее непредугаданностью, создает таинственно-фантастическую атмосферу, в обычном, реальном растворяется необычное, ирреальное; реальность обнаруживает в себе магическое, трансцендентальное содержание; для человека, открывшего запредельное, характерно особое психологическое состояние, структура поведения. Тенденция Шамиссо прямо противоположна: не реальность вводится в контекст «сверхреальности», а «сверхреальность» вводится в контекст реальности, обретает его формы, структуры, замыкается в его пределах; система действий и событий, система тем и мотивов (договор с дьяволом, утрата человеком тени, кошелек Фортуната, семимильные сапоги, шапка-невидимка) предполагает фантастику, обычную в таких случаях магию, трансцендентализацию бытия, но сверхреальное у Шамиссо вершится буднично, естественно; в «Удивительной истории Петера Шлемиля» удивительное не актуализируется, как, например, у Гофмана, а деактуализируется. Дьявол, например, является в общество совершенно не отличимым от общества, как один из его членов, на которого к тому же никто не обращает внимания («человек в сером возбуждал в них не больше любопытства, чем я», 88, 29). «Молчаливый господин в летах, сухопарый, костлявый и длинный, которого я до тех пор не приметил, он шел вместе со всеми, сейчас же сунул руку в плотно прилегающий задний карман своего старомодно-го серого шелкового редингота, достал маленький бумажник, открыл его

и с почтительным поклоном подал даме желаемое. Она взяла пластырь, не взглянув на подателя и не поблагодарив его...» (88, 28). «Человек в сером», будучи представителем сверхреального мира, совершает сверхреальные действия, тем самым раздвигая границы реальности, но поведение, но сознание реальности не претерпевает изменений, она продолжает жить по собственным законам; объективно совершается вторжение в реальность сверхреальных сил, которое не только не осмысливается, но и не ощущается реальностью. И договор со Шлемилом заключается не как некое фантазмагорическое действие, не по-дьявольски, а по-человечески, как обыкновенная деловая сделка, хотя и несколько сомнительного плана. Предлагая договор, «человек в сером» «казался очень смущенным; не поднимая глаз и отвешивая все новые поклоны, подошел он ближе и заговорил со мной тихо, тоном просителя.

— Извините, сударь, не сочтите с моей стороны навязчивостью, ежели я, не будучи с вами знаком, осмелюсь вас задержать: у меня до вас просьба. Дозвольте, ежели на то будет ваше согласие...

— Господи помилуй, сударь! — воскликнул я в страхе. Чем могу я быть полезен человеку, который...

Мы оба смутились и, как мне сдается, покраснели» (88, 31).

Но несмотря на осуществляемую Шамиссо деактуализацию, профанацию сверхреального бытия, оно сохраняет свое традиционное значение, и «человек в сером», этот, по словам исследователя, «Мефистофель бидермейера»²⁴⁴, выполняет свою всемирную функцию с такой же ответственностью, как и Мефистофель Гете, как и любой дьявол готического или романтического романа; но если у предшественников и современников Шамиссо для дьявола было характерно тождество внешности и сущности, то у дьявола Шамиссо это тождество распалось; дьявольское бытие едва ли не обрело формы человеческого бытия; сверхреальное по существу вершится как реальное по форме.

Но суть не только в том, что фантастические события совершаются как реальные события; существенна речевая структура Шамиссо, в основе которой находится не эмоциональная стихия, не предельная усложненность синтаксиса, не многозначность слова, что так свойственно немецким романтикам, а рационалистическая точность и однозначность; о сверхреальных событиях и их последствиях, т. е. о том, что для человеческого сознания представляется как сфера невероятного, «удивительного», фантастического, Шамиссо пишет как ученый; повествователь, функция которого поручена герою повествования, тем не менее отстраненный повествователь, повествователь, стоящий над изображаемым бытием, создающий сочинение с целью «полезного назидания» (88, 77), в то время как повествователь у современных Шамиссо немецких романтиков благодаря активности сопереживания едва ли не растворяется в изображаемом бытии; Шамиссо ведет повествование извне, его современники преиму-

щественно изнутри художественного мира. Монах Медард, герой гофмановских «Эликсиров дьявола», создает свое «жизнеописание», когда его жизненное странствие завершено; фактически завершено жизненное странствие и Петера Шлемиля (он создает свои записки, когда его мировоззрение обретает стабильность, законченность). Но Медард-повествователь каждый раз едва ли не абсолютно сливается с Медардом-героем; Шлемиль-повествователь не тождественен, не идентичен Шлемилю — предмету изображения. В художественной системе новеллы Шамиссо синтезированы две культурные, художественные традиции: немецкого романтизма с его поэзией, с его актуализацией, с его непременностью сверхреального и французского рационализма с его логической определенностью и ясностью; французская «подготовительная школа» и определила феномен новеллы в немецкой литературе. Осуществленная на всех уровнях «рационализация» и рождает иллюзию безусловной правды, правды не только идеи, но и правды событий и действий, более того, иллюзию реализма. «У повести этой, — писал Т. Манн, — весьма житейское, весьма реалистическое начало, и великое мастерство автора состоит в том, что он сумел до конца, даже излагая самые фантастические события, сохранить верность этой житейско-реалистической манере...»²⁴⁵ «Повествование проникнуто такой взволнованной серьезностью, каждая деталь дышит, что не только читатель, но даже, думается нам, и сам писатель забывает фантастичность исходных позиций книги»²⁴⁶. В контексте немецкой романтической культуры деактуализация «сверхреальности» является свидетельством актуализации реальности, увеличения ее удельного веса в конструируемой картине мира.

Что же представляет собой договор с дьяволом? Дьявол в «Удивительной истории Петера Шлемиля» — это, естественно, дьявол, сверхреальная сила, враг Бога и человека; но вместе с тем дьявол — это и некий фантом человеческого сознания, персонификация реализованных человеческих стремлений; «я просто действую так, как вы думаете» (88, 67), — говорит дьявол Шлемилю, и слова эти — ключ к оппозиции Шлемиль — дьявол. Дьявол не есть нечто внешнее по отношению к человеку, но есть его иное «я», принявшее телесный образ и обретшее всемогущество, это упование человека на реализацию его тварной мечты. В этом смысле Петер Шлемиль раздваивается не тогда, когда утрачивает тень, а тогда, когда к нему является дьявол; утрата тени — это следствие раздвоенности сознания, плата за грех тварности. Шлемиль — нищий, мечтающий о деньгах, о достатке. Существонно, что появлению дьявола предшествует диалог Шлемиля и богача Томаса Джона.

« — У кого нет хотя бы миллионного состояния, — заметил он, — тот, простите меня за грубое слово, — голодранец!

Ах, как это верно! — воскликнул я с самым искренним чувством» (88, 28).

Не менее существенно и то, что из многочисленных волшебных предметов, предлагаемых взамен тени, Шлемиль не раздумывая выбирает волшебный кошелек («— Давайте кошелек Фортуната! — прервал я его речь...» (88, 32). Идея денег, золота, являющаяся доминантой сознания Шлемиля, и материализуется благодаря кошельку, т. е. благодаря дьяволу. «Я снял с груди кошелек и с каким-то остервенением, которое, подобно пламени пожара, разгоралось во мне с новой силой, стал доставать из кошелька золото. Еще и еще, все больше и больше, сыпал золото на пол, ходил по золоту, слушал, как оно звенит, и, упиваясь его блеском и звоном, бросал на пол все больше и больше благородного металла, пока, наконец, обессилев, не свалился на это богатое ложе, с наслаждением зарывался я в золото, катался по полу» (88, 34). Нищий Шлемиль, в силу своей нищеты отгороженный от общества, устремлен в общество; но общество для Шлемиля — это «высшее» общество, общество не «голодранцев», а Томасов Джонов (заметим, что Шлемиль вхож в интеллектуальное общество, знаком с Шамиссо, Фуке и Гитцигом, о чем рассказано в посвящении, но обществу Шамиссо явно предпочитается общество Томаса Джона). Итак, дьявол — это реализация «денежной» мечты Шлемиля, утрата же тени мыслится Шлемилем как ничтожная плата за волшебный кошелек, ничтожная, потому что тень, в сущности, уже и не человек, а нечто совершенно по отношению к нему стороннее.

Но счастливый обладатель кошелька Фортуната в результате утраты тени мгновенно испытывает свое отторжение от социума; путь в общество казался путем золота, но золото не компенсирует утраты тени. Шлемиль, ставший богачом, теряет социум, социум преследует, выталкивает, изгоняет Шлемиля; он не только не завоевывает высшее общество, но и остается вне общества, вне социума. «Очутившись один в карете, я горько разрыдался. Верно, во мне уже начало пробуждаться сознание того, что, хотя золото ценится на земле гораздо дороже, чем заслуги и добродетель, тень уважают еще больше, чем золото...» (88, 33). Подобного же рода сентенция звучит и в финале «Удивительной истории»: «если хочешь жить среди людей, запомни, что прежде всего — тень, а уж затем — деньги» (88, 77).

Что же такое тень, более могущественная, чем золото? «Тень в «Петере Шлемиле», — писал Т. Манн, — стала символом всего солидного, символом прочного положения в обществе и принадлежности к последнему»²⁴⁷. Определение Т. Манна, в основе своей верное, нуждается все же в уточнении. Тень — свидетельство не столько «солидности» и «прочного положения», сколько стандартности, «традиционности» личности; человек, имеющий тень, — человек «как все», «один из», неотличимый от миллионов; тень — свидетельство принадлежности к социуму, и свидетельство первостепенно важное, конститутивное. Существенно, что статус человека определяется социумом, исходя не из самого человека, не из его, так сказать, субстанции, не из его идеологии, а исходя из тени, явле-

ния, по отношению к человеку не только формального, но и внешнего, в сущности, постороннего; статус человека, «нормального», «естественного», определяется социумом, внечеловеческим фактором, что, кстати говоря, свидетельствует о парадоксальной извращенности господствующей в социуме идеологии. Человек, потерявший тень, человек без тени — разумеется, *чужой* для социума человек, он обречен на изоляцию, на *внеобщественное* существование. В этом смысле тень есть знак, символ традиционно мыслимой социальности, «общественности» человека, «общественности, определяемой принципом «как все». «У каждого самого паршивого пса есть тень» (88, 59), что и делает «паршивого пса» родным человеком в обществе; лакей, «паршивый пес», имеющий тень, предпочтительнее «графа», «вашего величества», тени не имеющего (Минну выдают замуж за Раскала, но не за Шлемиля). «Удивительная история» Петера Шлемиля в том и заключается, что в ней слились разновекторные тенденции: кошелек Фортуната необходим для завоевания общества, для превращения «паршивого пса» в «ваше величество»; с другой же стороны, утрата тени нейтрализует, сводит на нет чудодейственные свойства кошелька; феноменальное богатство обратной стороной имеет изгнание из социума, отшельничество, в результате чего исчезает возможность его реализации. Шлемиль не может утвердиться в социуме без кошелька, в еще большей степени он не может утвердиться без тени. Утверждение в социуме возможно только с помощью кошелька и при наличии тени. Таков первый урок, преподнесенный Шлемилю на его тяжком пути познания истины. Обратим внимание на одно важное обстоятельство. Социум, образуемый людьми с тенью, есть, как правило, социум банальный, профанный, тварный, социум торжествующего филистерства, он и порождает кошелек Фортуната как идеал, он чреват явлением черта, имеет черта в качестве главной своей тенденции. Тварный мир поставлен Шамиссо под знак иронии, сквозь него пропущена авторская ирония. В этой ситуации человек без тени, внесоциальный человек, казалось бы, обретал статус нормативной личности, а его мир — статус нормативного мира. Но у Шамиссо это противопоставление не осуществлено. «Чистый», родовой человек, человек без тени — это человек, созданный чертом, чертом сопровождаемый, человек, находящийся на содержании черта²⁴⁸. Шлемиль перестает быть человеком «как все», но не только не покидает мира тварности, но, наоборот, тварность в нем актуализируется, более того, тварность обретает материальные формы, ибо черт не только сверхреальная сила, но и фантом сознания, персонификация тварной сущности. Переход из реальной сферы в готическую, из жизни с тенью в жизнь без тени оказывается в некотором смысле псевдособытием, ибо не включает в себе *принципиального* изменения в сознании Шлемиля.

Сказанное надо иметь в виду в связи с проблемой построения персонажа, прежде всего Петера Шлемиля. В новелле Шамиссо, как известно,

едва ли не впервые было осуществлено двойничество, структура персонажа, характерная для литературы позднего романтизма, в частности, для Гофмана, сохранившая значение и в постромантических литературах. В основу двойничества положена не только идея раздробленности человека; двойничество чаще всего есть персонификация антитетичных качеств человека, персонификация, декларирующая метафизическую диалектику романтизма. Двойничество у Шамиссо не реализовано, не актуализировано, оно как будто и есть, но как будто его и нет; и это в высшей степени демонстрирует авторскую позицию. Двойничество не в оппозиции человек с тенью — человек без тени и не в оппозиции человек — тень; как уже говорилось, у Шамиссо человек без тени, с точки зрения его внутренней сущности, принципиально неотделим от человека с тенью; ни тень, ни человек не заключают в себе антитетичных начал. Позднеромантические возможности, заключенные в новелле Шамиссо, реализует Г.Х.Андерсен в знаменитой сказке «Тень» (1846). Тень у Андерсена, воплощающая злое начало человека, персонифицируется, действует в мире как человек; сам же человек, лишившись тени, представляет доброе, гуманистическое начало; и борьба между человеком и его тенью имеет характер борьбы между добром и злом, идущей в сознании личности. Двойническая тенденция у Шамиссо заключена в антитетичных результатах договора человека с чертом. С одной стороны, Петер Шлемиль, владеющий кошельком Фортуната, — сказочный богач, «ваше величество», «поистине королевской расточительностью и роскошью» «подчинивший себе все», наплодивший тьму «бездельников и лодырей» (88, 45). С другой же стороны, Петер Шлемиль — человек, не имеющий тени, т. е. человек, выключивший себя из системы общественных связей и представлений. Шлемиль — необыкновенный богач и необыкновенный отщепенец, в результате своего отщепенчества, изоляции достигающий пределов нищеты, ничтожности. Благодаря договору с дьяволом Шлемиль обретает два лика: лик всесильности и лик ничтожности.

Но художественный мир, как и сознание центрального героя, эволюционирует. Познавший всю меру отторгнутости от социума, Шлемиль стремится вернуть себе тень, но при этом сохранить и волшебный кошелёк Фортуната, т. е. Шлемиль стремится в социум, но для того, чтобы, будучи частицей социума, социумом владеть. Но целостность (тень + богатство) возможна лишь в результате абсолютного подчинения дьяволу, в результате классического договора, согласно которому дьявол обретает право на душу человека. Шлемиль, вступивший в контакт с чертом, оказывается перед дилеммой: или тень (а это возвращение общественного статуса, возможность любви, семьи, всеобщего поклонения), или душа (душа, как известно, связывает человека с Богом; продажа души — акт высочайшего святотатства, отпада от Бога; что же касается Шлемиля, то, сохраняя душу, он сохраняет и статус отщепенца, изгоя). Внутренняя борь-

ба, изображаемая весьма тщательно, протекает крайне драматично. Первоначально Шлемиль отказывается подписать договор: «Мне кажется в известной мере необдуманным променять душу на собственную тень» (88, 53); «Я ненавижу его всеми силами души, и, думаю, личное отвращение сильнее, чем нравственные устои и предрассудки удержало меня от выкупа тени — хотя она и была мне очень нужна — ценою требуемой подписки» (88, 53–54). Но воля Шлемиля испытывается высочайшим испытанием — любовью (в результате отказа он утрачивает Минну, отдаваемую в жены проходимцу Раскалу). «И все это из-за тени! И чтобы получить эту тень обратно, достаточно росчерка пера. Я задумался над неслыханным предложением и над моим отказом. В голове у меня все спуталось, я не знал, что делать, на что решиться» (88, 55). Но и после утраты Минны смятение не покидает Шлемиля: «сердце мое разрывалось между соблазном и твердой волей» (88, 66). Договор с дьяволом для Шлемиля соблазнителен, он подготовлен мукой отщепенства, сладостью богатства, любовью, т. е. он обещает целую систему абсолютно конкретных, материальных благ; договор с дьяволом в некотором смысле является необходимостью, естественным исходом из возникших жизненных, общественных коллизий; и эта естественность исхода рождает дополнительные характеристики социума: реальный социум имеет inferнальный подтекст, могущественные правители социума типа Томаса Джона в основе всего богатства и власти имеют союз с дьяволом; то, что представляется как естественное состояние общества, по существу является дьяволиадой. Духовное смятение Шлемиля завершается после того, как дьявол «сунул руку в карман и вытащил за волосы Томаса Джона, побледневшего, осунувшегося, с синими, как у покойника, губами, шептавшего: «*Justo judicio dei judicatus sum; justo judicio dei condemnatus sum*» (88, 68). «Праведным судом Божиим я был судим; праведным судом Божиим я осужден». В результате этого видения и совершается *важнейшее* событие в жизни Шлемиля: «Я ужаснулся и, быстро швырнув звенящий кошелек в пропасть, обратился к моему спутнику с последним словом:

— Заклинаю тебя именем Господа Бога, сгинь, окаянный, и никогда больше не появляйся мне на глаза!

Он мрачно поднялся с места и сейчас же исчез за скалами, окаймлявшими заросшую густым кустарником местность» (88, 68).

Итак, договор с чертом, в результате которого Шлемиль утратил тень, но обрел волшебный кошелек, был расторгнут: Шлемиль возвратил черту кошелек; и тварный интерес утратил власть над Шлемилем, одновременно завершились разновекторные устремления его сознания, его раздвоенность; в Шлемиле восторжествовал дух. Но существенно, что черт не возвратил Шлемилю тень; и этот акт амбивалентен: окончательно утратив тень, являющуюся мандатом социума, дающую право на социум, Шлемиль окончательно утрачивает социум, вычеркивает себя из цивилизации,

Шлемиль становится родовым, «нагим» человеком; и в этом смысле утрата тени — свидетельство человеческого развития, человеческого очищения, воскресения. Но, с другой стороны, тень, оставшаяся у черта, — это и плата за духовную дьяволиаду, за тварный интерес, за жизнь, находившуюся под властью черта. Первый этап жизненных скитаний Шлемиля — этап «тварной» этики, «тварного» мировоззрения, этап, венчающийся договором с чертом, в результате которого в образе «волшебного кошелька» и материализуется страстная, единственная мечта Шлемиля.

Если первый этап жизни Шлемиля — это жизнь в социуме, то второй этап — жизнь вне социума, в природе. «Я остался без тени и без денег, но с души у меня свалилось тяжелое бремя, я был весел. Если бы я не потерял также и любовь или если бы не чувствовал, что потерял ее по собственной вине, я думаю, я мог бы даже быть счастливым» (88, 68). По воле не столько обстоятельств, сколько высших сил Шлемиль, утративший кошелек Фортуната, становится обладателем семимильных сапог. «В немой молитве, проливая благодарственные слезы, упал я на колени, ибо передо мною вдруг ясно предстала моя будущая судьба. За проступок, совершенный в молодые годы, я отлучен от человеческого общества, но в возмещение приведен к издавна любимой мною природе; отныне земля для меня — роскошный сад, изучение ее даст мне силы и направит мою жизнь, цель которой — наука. Это не было принятым мною решением. Просто с этой поры я смиренно, упорно, с неугасимым усердием трудился, стремясь передать другим то, что в ясном и совершенном первообразе видел своим внутренним оком, и бывал доволен, когда переданное мною совпадало с первообразом» (88, 71). В основе новеллы, таким образом, находится оппозиция цивилизация (социум) — природа. Если цивилизация погружена во власть материального интереса и традиционных (антиродовых, антиличностных) представлений, если цивилизация мерой ценности человека объявляет его подобие всем и каждому, то природа абсолютно равнодушна к человеческим кодексам, мифам; будучи внеидеологической субстанцией, природа принимает в свое лоно «нагого» Шлемиля, в то время как цивилизация его отторгает, изгоняет.

Оппозиция природа — цивилизация, свойственная романтической культуре, восходит у Шамиссо, как и у всех романтиков, к Руссо, но Шамиссо несравненно ближе к первоисточнику, чем его современники²⁴⁹. Романтическая природа, как правило, — пантеистическая природа [Ф. И. Тютчев: «В ней есть душа, в ней есть свобода, в ней есть любовь, в ней есть язык» (86, 149)]. Романтическая природа — это синтетический мир, в котором органически слились дух и материя, в котором материя есть образ духа; природа романтизмом мистифицирована и мифологизирована. Природа в «Удивительной истории» лишена пантеистического содержания, по этой причине природа является предметом не интуитивно-художественного, а научно-логического, рационалистического познания. Если романтизм в ка-

честве нормы, как правило, выдвигал художника, личность, наделенную необыкновенным интуитивным аппаратом, то Шамиссо исповедует ученого (Шлемиля), который «изучает землю, ее очертания, вершины, температуру, климатические изменения, явления земного магнетизма, жизнь на земле, особенно жизнь растительного царства» (88, 77). И в этой проповеди науки как содержания жизни и ученого как носителя идеальной жизнедеятельности Шамиссо, безусловно, заявляет о себе в значительно большей степени как приверженец Руссо, чем Шеллинга и ранних романтиков (типа Новалиса, например). Существенно и то, что Шлемиль, исключивший себя из социума, тем не менее подобно классическому руссоисту посвящает свою деятельность социуму, он трудится не во имя «чистой» истины, но истины, необходимой для социума, способствующей его совершенствованию, повышению его духовного потенциала; отсюда и мысль о передаче его научных рукописей в Берлинский университет, отсюда и «удивительная история своей жизни, дабы, когда я уже покину сей мир, она могла послужить людям полезным назиданием» (88, 77). В контекст природы введена Шамиссо и утопия идеального сообщества, сообщества, образованного людьми, не имеющими тени. «Все было залито светом, но ни у кого не было тени, и, как ни странно, это выглядело совсем неплохо — цветы, песни, любовь и веселье под сенью пальмовых рощ» (88, 68). Цель как шлемилевой науки, так и шлемилева назидания — просветительское построение социума, в основе своей имеющего здравый смысл и разумную этику, социума, чуждого тварной ориентации.

Сказанное необходимо для понимания как концепции пространства, так и концепции времени, исповедуемой Шамиссо. Пространство первого жизненного этапа Шлемиля — «тварного» этапа — ограниченное, замкнутое пространство; замкнутость — его доминантное качество, его центральная характеристика. Шлемиль, целью жизни объявивший богатство и эту цель осуществивший, вынужден «замкнуться» в гостиничных номерах, в стенах дома; чем уже пространство, тем оно безопаснее для Шлемиля; отсутствие тени настолько сжимает Шлемиля в социуме, что он практически из социума выталкивается; его социумное пространство — пространство безлюдное и лишенное света («Я не решался ни на шаг отлучиться из дому, а по вечерам сидел в темноте и дожидался, пока в зале зажгут сорок восковых свечей», 88, 35; «водворившись, сразу же запер дверь на ключ», 88, 34; «Я проклинал богатство, из-за которого был отрезан от жизни. Я хранил в душе свою печальную тайну, боясь своих слуг и в то же время завидуя им, — ведь у них была тень, они могли появиться на улице при солнечном свете. В одиночестве грустил я дни и ночи у себя в покоях, и тоска точила мне сердце», 88, 38; «никто, кроме Бенделя, ни под каким предлогом не смел входить в мои личные покои. Пока светило солнце, я сидел там, запершись с Бенделем...», 88, 45). Парадокс же заключен в том, что замкнутый в четырех степях Шлемиль общественным

мнением объявлен королем: «Но так или иначе, меня сделали королем, королем я и остался, да к тому же еще из самых богатых и щедрых. Вот только никто не знал, какого королевства. Мир никогда не имел основания жаловаться на недостаток монархии, а в наши дни особенно; простодушные обыватели и в глаза не видывали королей и посему с равным основанием приписывали мне то одно, то другое королевство» (88, 45). Чем замкнутее пространство, тем мистифицированной оно для идеологии, для общественного сознания. Когда же Шлемиль пытается демократизировать «королевство» своих покоев, населить его людьми, ввести в него свет, т. е. выйти за пределы традиции, то это оборачивается катастрофой. Бендель, своего рода Санчо Панса при Шлемиле, является исключением; уже Раскал, «благодаря своему пронырству вошедший» «в доверие» (88, 41), не только обворовывает Шлемиля, но и предает его (уводит невесту, обнародует тайну). Личное пространство Шлемиля как некий концентрический круг входит в пространство общественное, входит и по внешним обстоятельствам, и по внутренним потребностям Шлемиля. Но общественное пространство есть прежде всего пространство неколебимых устоев; как только в городке узнается о подлинном статусе Петера Шлемиля, горожане громят его дом, слуги разбегаются. «Местная полиция запретила мне, как лицу неблагонадежному, пребывание в городе и приказала в двадцать четыре часа покинуть его пределы» (88, 62). «Король», «граф Петер» мгновенно становится «неблагонадежным», изгнанником. Абсолютная приверженность традиции, стандарт сознания (в общественном мнении богатство делает Шлемиля королем, отсутствие тени — «неблагонадежным») свидетельствует о замкнутости социума. Безлюдный личный топос Шлемиля по своей замкнутости аналогичен многолюдному общественному топосу. В новелле подробно изображено два населенных пункта, два общественных топоса, в которых оказывается Шлемиль, но они — неразличимы, идентичны. Странствие Шлемиля в социуме есть странствие по идентичным мирам. В контексте же романтической культуры все ограниченное, замкнутое, идентичное есть ущербное, негативное, антиидеальное. Замкнутый социум объясняет и ложность Шлемиля, стремящегося укорениться в ложном, неестественном, антиидеальном мире, превратить его в мир для себя.

Может показаться, что социум, изгоняющий Шлемиля, действует, исходя из нравственных, даже божественных побуждений; ведь отсутствие тени свидетельствует о союзе с нечистой силой. Но суть в том, что Шлемиль изгоняется в результате непоследовательности своей позиции, в результате приверженности добру, Богу, в результате отказа подписать договор с дьяволом; социум приемлет inferнального, продавшего душу Томаса Джона; социум изгоняет Шлемиля, потому что он недостаточно inferнален, потому что, вступив в контакт с дьяволом, он тем не менее сохраняет душу.

Пространство природы — это открытое, разомкнутое, легкопроходимое пространство. Вступив в мир природы, Шлемиль вступает в родной мир, в мир, не выдвигающий препятствий, посему Шлемиль его и преодолевает подобно герою волшебной сказки. Шлемиль второго этапа непрерывным движением как бы компенсирует неподвижность первого этапа; в нем пробуждается упоение пространством. «Я спешил от экватора к полюсу, из одной части света в другую, сравнивая добытые опытным путем сведения» (88, 73). В разомкнутом и проходимом пространстве природы Шлемиль и открывает свое человеческое предназначение, свою родовую первосущность. Все это тем более важно, что в системе романтических ценностей разомкнутый мир — мир позитивных, идеальных ценностей, мир красоты, добра и истины.

Но вместе с тем в новелле не соблюдаются в полной мере романтические схемы; в частности, не безусловна и антитеза социум — природа; безусловность ее рождена неоднозначностью как социума, так и природы. В разомкнутом пространстве природы Шлемиль постоянно испытывает чувство одиночества, преодолеваемое с помощью «верного пуделя», который по-человечески давал мне почувствовать, что я не одинок на земле» (88, 74). При всей своей идеальности природа не восстанавливает социальные связи, для человека как существа социального необходимые, неизбежные. Природа не дает человеку и абсолютного блага; заболевший Шлемиль «метался с запада на восток и с востока на запад», «попадал то в ясный день, то в темную ночь, то в летний зной, то в зимнюю стужу» (88, 74), но подобно тому как природа равнодушна к утрате тени, она равнодушна и к болезни человека; излечение приходит только в социуме. Так как природа Шамиссо не пантеистична, то полноценный диалог с ней, в сущности, исключен. Так в идейной системе новеллы становится неизбежной тема идеального социума; она возникает в уже отмеченном сновидении Шлемиля и всесторонне воплощается в Шлемилиуме. Шлемилиум представляет собой утопию, в которой действуют люди, превратившие деньги в средство не личного благополучия и самоутверждения, а в средство утверждения гуманности, активной заботы о человеке. Шлемилиум — больница, основанная Бенделем на оставшиеся деньги Шлемиля («Здесь больные меня не кляли, а благословляли», 88, 75). Бендель и овдовевшая Минна преисполнены сознания исполняемого долга, в результате чего они обретают духовное удовлетворение, духовную гармонию (Минна — Бенделю: «Ведь вы тоже, выполняя такое богоугодное дело, служите теперь вашему господину и другу со спокойной сердечной радостью», 88, 75). В этом отношении они подобны Шлемилю. Утверждением духовного самоусовершенствования, совершающегося в процессе *полезной* для людей деятельности, и завершается новелла. Следует сказать, что для Шлемилиума, как и для природы, первостепенное значение имеет не тень, а человек, его родовое, сущностное начало. Важны слова Бенде-

ля: «как же все удивительно получилось; мы, не задумываясь, пили из полной чаши и радость и горе, и вот чаша пуста; невольно думается, что все это было только испытанием, и теперь, вооружившись мудрой рассудительностью, надо ожидать истинного начала. Это истинное начало должно быть совсем иным, и не хочется возврата того, первого, и все же, в общем, хорошо, что пережито то, что пережито» (88, 76). Обратим внимание сначала на оценку прошлого, тем более, что аналогичная оценка вложена и в уста Минны: «Я светло смотрю на прошлое и будущее» (88, 75). Тварная жизнь не может быть возвращена, но вместе с тем она «хороша» и «светла». Во-первых, прошлое — это звено на пути к «истинному началу» (к Шлемилиуму), но если без прошлого невозможно будущее, то прошлое, во-вторых, самоценно, в прошлом, в тварном социуме заключено позитивное начало. В этом позитивном облике тварного социума скрыто, по всей вероятности, гейдельбергское влечение к родовым, исконным человеческим первоосновам. Шлемилиум, по сути дела, есть как бы душа социума, очищенная от черт, ее искажающих (от тварного интереса). В этом смысле «истинное начало» — это начало жизни в духовном социуме, основой которого является тем не менее тварное; в новелле Шамиссо есть неактуализированное принятие тварного.

Но художественный мир «Удивительной истории» — это мир не только горизонтального, но и вертикального двоемирия. Помимо реального мира с его антитезой социума и природы в картину мира Шамиссо входит и сверхреальный мир, который прежде всего представляет дьявол, «человек в сером», одно из главных действующих лиц новеллы. Дьявол — это безусловное зло, ибо его цель — создание «тварного» человека, человека, лишенного души, превыше всего поставившего материальный интерес. Но неоднозначность Шамиссо проявлена и в образе дьявола. В «человеке в сером» чрезвычайно существенно мефистофелевское начало. Подобно тому как в «Фаусте» Гете Мефистофель является движущей силой господнего мира, отрицанием отрицания, так и в новелле Шамиссо «человек в сером» актуализирует в Шлемиле духовную жизнь; устремленный к «миллиону» Шлемиль *благодаря* дьяволу отказывается от тварной идеологии; даже метаморфоза Бенделя и Минны в основе своей имеет духовное напряжение, стимулированное дьяволом; существенно и то, что Шлемилиум заложен на остатки дьявольского золота. Амбивалентная функция дьявола входит в контекст амбивалентности прошлого, отмеченного в словах Бенделя и Минны. «Человек в сером», как Мефистофель, «творит добро, всему желая зла» («Фауст»).

Божественное начало в новелле не актуализировано, но оно весьма значительно в построении и действия, и всей идеологической системы. До поры до времени Шлемилем правит «человек в сером», но в решительные мгновения действия Шлемиля корректирует Бог. В этом отношении показательна та «роковая минута», когда в руках Шлемиля «очути-

лись пергамент и перо» (88, 60) и он едва не подписал договор, но неожиданно потерял сознание, что вызвало «брань и топанье» «человека в сером» («Прямо старая баба какая-то!», 88, 61), и беспамятство продолжалось ровно столько, сколько необходимо было для свадьбы Минны и Раскала, т. е. ровно столько, сколько Шлемиль мог подписать договор; естественно, беспамятство явилось актом вмешательства божественных сил. Люди, продавшие дьяволу душу, наказываются «судом Божиим», обрекаются на вечные муки. Увидев Томаса Джона, Шлемиль обращается к Богу, «именем Господа Бога» заклинает дьявола сгинуть, что и происходит. Обращение к Богу и становится тем рубежом, после которого контакт с дьяволом прекращается. Шлемиль вступает во второй период жизни. Наконец, семимильные сапоги являются божественным даром, божественным эквивалентом дьявольского кошелька Фортуната, благодаря семимильным сапогам и определяется «будущая судьба» (88, 71) Шлемиля. Благодарственная молитва Шлемиля («В немой молитве, проливая благодарственные слезы, упал я на колени», 88, 71) — акт осознания Шлемилем божественной милости. В земных деяниях, таким образом, чрезвычайно существенна роль Божьего слова, Божьих деяний. Человек Шамиссо — не игральное сверхреальное сил; Шамиссо декларирует свободу человеческой воли, право человека на выбор. Но человек действует с помощью высших сил, он волен призвать их на помощь, в них воплощается энергия человеческих устремлений. Так, Шлемиль первоначально ориентирован на дьявола, потом — на Бога. Земная жизнь вершится под контролем сверхреальной жизни; земные конфликты — вариации онтологической расщепленности бытия. Мир «Удивительной истории» — двухсферичный мир, как и мир абсолютного большинства романтических произведений.

От структуры пространства неотделима структура времени. Мир Шамиссо — мир закономерностей. Объясняя свою судьбу, свою историю, Шлемиль говорит: «И в данном случае, как уже часто в моей жизни и во всемирной истории тоже, предусмотренное уступило место случайному. Впоследствии я сам с собой примирился. Я научился серьезно уважать неизбежность и то, что неотъемлемо присуще ей, что важнее предусмотренного действия, — свершившуюся случайность. Затем я научился также уважать неизбежность как мудрое провидение, направляющее тот огромный действующий механизм, в котором мы только действующие и приводящие в действие колесики; чему суждено свершиться, должно свершиться; чему суждено было свершиться, свершилось, и не без участия того провидения, которое я наконец научился уважать в моей собственной судьбе и в судьбе тех, кого жизнь связала со мной» (88, 60–61). Жизнь человека и жизнь мира есть осуществление неизбежности, составной частью которой является случайность; точнее говоря, случайность есть не что иное, как неосознанное проявление необходимости. Итак, первое событие в новелле (встреча с дья-

волом: утрата тени и приобретение волшебного кошелька) есть случайность, в которой проявлена необходимость: необходимостью Шлемиля, как и других людей, является *грехопадение*. Первый этап жизни Шлемиля — жизнь во грехе, в контакте с дьяволом, в использовании дьявольских ресурсов. «Любезный друг, кто по легкомыслию свернет хоть на один шаг с прямого пути, тот незаметно вступит на боковые дорожки, которые уведут его все дальше и дальше в сторону. Напрасно будет он взирать на сверкающие в небе путеводные звезды, у него уже нет выбора: его неудержимо тянет вниз, отдаться в руки Немезиды» (88, 60). Результатом случайностей, демонстрирующих необходимость (яростная внутренняя борьба с дьяволом не может не увенчаться успехом), является второй этап жизни Шлемиля, этап «легкого сердца» (88, 69), главное же, этап *искупления* («если он искупает сейчас свою вину, то это очистительное искупление», 88, 76). Итак, за грехопадением следует очищение от греха, возвращение к истинной жизни, жизни в духе, искупление. Но существенно, что второй период жизни Шлемиля — не освобождение от греха, а именно искупление, предполагающее самонаказание, кару, страдание, которое человек добровольно, с «легким сердцем» возлагает на себя, чтобы очиститься от греха и обратиться к истине; искупление Шлемиля заключено в его одиночестве; именно то обстоятельство, что жизнь в природном мире не есть абсолютно идеальная жизнь, и определено ее «искупительной» функцией. Шамиссо изображает не возрождение человека, но путь к возрождению. Новелла утверждает возможность спасения, преобразования, возможность Золотого века; новелла Шамиссо — новелла оптимистической ориентации, прогрессивной тенденции.

Место «Удивительной истории Петера Шлемиля» в немецком литературном процессе не является определенным, «чистым»: в новелле слилось множество культурных тенденций, в том числе и неромантических²⁵⁰; это неромантическое начало заявляет о себе прежде всего в языке, генетически связанном с языком рационализма, в загушеванности свойственной романтической культуре «пантеистичности». Но несмотря на рационалистическую первоприроду новеллы, она порождена романтизмом, она функционирует в романтической культуре, находится на стыке гейдельбергского и позднего романтизма. Гейдельбергский романтизм, постигший раскол мира и человека, в качестве одной из важнейших категорий выдвигает категорию грехопадения; грехопадение возводится в ранг всемирно-исторических, абсолютных событий в результате соотнесения с библейским мифом, в результате усвоения христианского содержания. Но гейдельбергский романтизм в то же время хранит тесную связь с ранним романтизмом с его апологией Золотого века, с его оптимизмом. Как и в христианской истории, вслед за грехопадением начинается тяжкий путь искупления, ведущий к воссоединению с Богом, к преодолению всемирного раскола. История у гейдельбержцев трехфазна: единство — раскол — единство. Картина мира, создаваемая Шамиссо, не укладывается в гей-

дельбергскую схему в полной мере; жизнь Шлемиля до встречи с дьяволом не прояснена; Шлемиль вступает в новеллу как земной, как грешный человек, как человек расколотого сознания, как человек, сосредоточенный на «миллионе»; договор с дьяволом, совершенный в начале новеллы, является, в сущности, формальным актом, завершающим фактическое положение дела. Впрочем, и гейдельбергский романтизм, мыслящий христианскими архетипами, первую фазу истории (до грехопадения) изображает редко, сосредоточивая внимание на второй фазе (после грехопадения), первая фаза выносится за пределы художественного мира, но подразумевается благодаря христианской системе ценностей. Но нельзя не видеть и того обстоятельства, что мир «Удивительной истории» при всей его «христианизированности» в значительно большей степени, чем у гейдельбержцев, светский мир, в особенности же искупление Шлемиля, носящее не религиозный, как у Арнима, Брентано, Эйхендорфа, а светский характер. Но если у гейдельбержцев сверхреальный мир — это мир Бога, то у Шамиссо он расколот, как и земной мир, у Шамиссо это мир Бога и дьявола, и дьявольское начало мира чрезвычайно актуализировано благодаря непосредственному изображению дьявола, являющемуся к тому же одним из центральных персонажей. Двоемирие, которым характеризуется не только реальное, но и сверхреальное пространство, и свидетельствует о картине мира, построенной в «Удивительной истории», как о позднеромантической картине мира. Соединение гейдельбергского оптимизма с позднеромантическим двоемирием роднит новеллу Шамиссо с ранним Гофманом, в частности, с Гофманом «Эликсиров дьявола», но, отмечая это родство, нельзя не отметить и того, что «Эликсиры дьявола» христианизированы самым глубоким и органичным образом, ибо Гофман вырастает из немецкой романтической традиции, в то время как над Шамиссо тяготеет не только доромантическая (рационалистическая), но и вненемецкая (французская) традиция.

«Человек, — по справедливым словам Д. С. Лихачева, — всегда составляет центральный объект литературного творчества»¹. В художественном мире, являющемся авторской концепцией, авторской моделью объективного мира, человек² — это идеологический центр, это средоточие духовной жизни. Поведение человека, вся система его действий и поступков, его материальная практика, все его физиологические и психические акты, все движения его разума и его чувств в художественном мире получают духовную ориентацию, становятся свидетельствами духовного уровня и духовного потенциала мира; изображенный человек — персонаж — во всех своих свойствах и качествах, во всех своих обликах обращен к духовной жизни читателя, есть ее отражение и ее движущая сила.

История человечества — это одновременно и берущая начало в мифологии история его самоосмысления; философия и искусство демонстрируют систему сложившихся представлений о человеке, и, может быть, прежде всего искусство, ибо в нем «моделируется» «комплекс представлений о человеке», «комплекс, в разных наборах и сочетаниях, с разной широтой охватывающий представления этико-философские, социальные и политические, культурно-исторические, биологические, психологические, лингвистические»³. Как философская, так и литературная концепция человека всегда есть итог и одновременно новый этап человеческого самоосмысления; в этом смысле история искусства может рассматриваться как история «философии» человека, как история самоосмысления человечества.

Каждая историко-культурная, историко-художественная эпоха формирует не только определенную концепцию человека, но и определенные принципы его изображения: в древнерусской литературе, например, Д. С. Лихачев выделяет несколько стилей «в изображении людей»: «эпический стиль», «стиль монументального историзма XI—XIII вв.», «экспрессивно-эмоциональный стиль конца XIV—XV в.», «психологическая умиротворенность XV в.», «идеализирующий биографизм XVI в.»; новым «видением человеческого характера»⁴ знаменуется XVII век. «Каждая эпоха, а иногда и каждый жанр в отдельности, развивают свои стили в изображении человека»⁵. Но персонаж — не только та или иная идеология и не только тот или иной принцип ее изображения. Персонаж — это структура, характеризующаяся прежде всего наличием или отсутствием

противоречия; противоречие, как и его отсутствие (своего рода минус-противоречие) — не принадлежность определенного «стиля» («стиль монументального историзма» и «идеализирующий биографизм» различны, но в основе своей имеют отсутствие противоречия), это тот структурный принцип, который выражает предельно обобщенный, «телескопический» и в то же время конститутивный взгляд на человека; минус-противоречие и противоречие — это две диаметрально противоположных доктрины человека и две диаметрально противоположных структуры человека, в некотором смысле и два диаметрально противоположных принципа изображения человека; противоречие и минус-противоречие являются родовыми, основополагающими идеологическо-структурными категориями.

Как концепция, так и структура персонажа зависимы от задачи, стоящей перед искусством, от связанной с нею формы обобщения. Как известно, дореалистическое искусство в большей или меньшей степени есть искусство идеализации, искусство возведения к норме (в искусстве создается реальность, противоположная конкретно-исторической реальности, реальности сущего). Но идеализация предполагает и особую структуру персонажа; персонаж всецело равен определенному нормативному (или антинормативному) качеству, является его воплощением, его персонификацией. Будучи персонификацией качества, персонаж не может иметь противоречия; не имея же противоречия, он не может иметь и изменения, развития; он «обречен» на однозначность и статичность; процесс его жизни в художественном мире есть процесс раскрытия его качества перед читателем, есть декларация роли, функции этого качества в мире. Естественно, тождество единичного и всеобщего, характерное для дореалистического искусства, в различные культурные эпохи воплощается по-разному, но от этого не перестает быть тождеством.

Так, например, эпос, выдвигаемый или родовым коллективом или коллективом развитого феодализма, в центр художественного мира ставит *героя*, человека, равного героине как основному качеству, как этической норме, являющейся моделью поведения для каждого реального человека. Роланд, именем которого названа самая великая эпическая «песнь» Франции (вторая половина XI в.), от начала и до конца есть герой, потому что, с одной стороны, он истинный христианин, с другой стороны, истинный вассал, что в контексте тогдашней исторической ситуации означало: истинный патриот; будучи христианином и патриотом, он является истинным рыцарем; в «Песне о Роланде» героическое равно рыцарскому, ему тождественно; каждый жест и каждый поступок Роланда и продиктован его нормативной, героической функцией. Естественно, Роланд, как и иной подобного типа герой, изображен в «стиле» «монументального средневекового историзма, тесно связанного с феодальным устройством общества, с рыцарскими представлениями о чести, правах и долге феодала, о его патриотических обязанностях и т. д.»⁶

Главное действующее лицо комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик» (1669) — не легендарно-исторический герой, а частный человек, не героическая норма, а комическая антинорма, не «существо собирательное, великий носитель своих собственных подвигов и подвигов других людей» (Гете)⁷, а «характер», социально-бытовой, социально-этический тип, не продукт общеколлективного творчества, а индивидуальная версия «типа», «характера». Роланд и Тартюф — не только персонажи различных жанров, но и различных «стилей изображения людей». Между тем Тартюф, как и Роланд, есть тождество единичного и всеобщего, есть персонификация; если Роланд воплощает героику, то Тартюф — лицемерие, не знающее противоречия и развития одно этическое качество; персонажи Мольера — «типы такой-то страсти, такого-то порока», «скупой скуп — и только» (Пушкин)⁸. Несмотря на различные принципы изображения, Роланд и Тартюф как персонажи близки друг другу, ибо лишены противоречия и развития, однозначны и статичны; каждый из них, говоря словами М. М. Бахтина, «завершен и безнадежно готов, он весь здесь от начала до конца, он совпадает с самим собой, абсолютно равен себе самому», «все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал»⁹.

Вторая половина XVI — начало XVII века в европейском воззрении на человека во многих отношениях становятся рубежными. В эпоху кризиса Ренессанса усилиями Монтеня, а затем Шекспира и Сервантеса осознается противоречие как доминанта человеческой личности; тогда же открывается противоречие и в древнерусской литературе (Д. С. Лихачев: «Впервые исторические писатели открыто заявили о противоречивости человеческого характера только в начале XVII в.»¹⁰). Надо сказать, что о противоречии человека было заявлено еще в эпоху античности, в частности, в трагедиях Еврипида и в лирике Катулла, создавшего знаменитую формулу: «odi et amo». Но до XVII в. противоречие человека является предметом не столько исследования, сколько констатации, при этом противоречие чаще всего указывает на отступление от этической нормы; это противоречие, фиксируемое в условиях, в пределах культуры минус-противоречия. Структура противоречия человека в искусстве XVII—XVIII веков весьма специфична; в его основе находится принцип «или-или»; антитетичные начала существуют в человеке не одновременно, а последовательно; в каждый данный момент человек гомогенен; движение же сводится к замене одного свойства другим. Сознание Федры, героини трагедии Расина (1676), охвачено борьбой разумной добродетели, долга и неразумной, греховной страсти, возбужденной богами; долг — это нравственная доминанта Федры, благодаря чему она и противостоит страсти, хотя воля человека бессильна перед волей богов; при всем могуществе страсти долг сохраняет достоинство кате-

гории конститутивной, не покидающей Федру даже в кульминационные моменты ее внутренней драмы; вершащееся в Федре противоречие все время корректируется «одноразовностью» Федры; демонстрируя противоречие, Расин страстно держится за минус-противоречие, что, с одной стороны, свидетельствует о силе традиции, с другой стороны, объясняет конечное торжество добродетели, долга, разума; уступившая страсти, над которой она не властна, Федра тем не менее побеждает страсть, уничтожая себя; самоубийство Федры — преодоление драмы сознания, возвращение к нравственному закону; развитие в трагедии Расина имеет мнимый характер, это не развитие, а возвращение к первоосновам, пределы которых в принципе и не покидались.

Принципиально иная структура противоречия открывается реалистической культурой; в этом смысле противоречие в культуре XVII—XVIII веков — это только путь к тому радикальному, к тому качественному изменению в понимании человека и его структуры, которое произошло в эпоху реализма. Реализм переключает искусство из сферы должного в сферу сущего; в результате открытия историзма и детерминизма основной формой обобщения становится типизация, согласно которой все единичное (и прежде всего персонаж) есть органическое единство особенного (индивидуального) и всеобщего. Реалистический персонаж перестает быть «формулой», «идеей», «штампом», перестает быть содержательной и структурной анти-тезой реальному человеку. Точнее говоря, сохраняя «расподобление» как человек изображенный, созданный художником, подчиненный законам искусства, он устремлен к «уподоблению» человеку реальному, устремлен к «похожести» на него. Реалистический персонаж есть результат воздействия внешних детерминант, результат воздействия многообразных тенденций бытия (социальных, исторических, политических, профессиональных, семейных, культурных и т. д.), что и делает его сложным, многозначным, противоречивым, что разрушает статику и рождает динамику, предполагает его качественные изменения, развитие. В каждый данный момент в реалистическом человеке существует не одно свойство, а множество свойств, анти-тетичных по отношению друг к другу. Принцип «или-или» как конститутивный принцип противоречия в культуре XVII—XVIII веков сменяется принципом «и-и» как конститутивным принципом противоречия в реалистической культуре. Процессы, происходящие в искусстве, происходят и в науке, в философии, культура в этом смысле есть единое целое; концепция противоречия, вырабатываемая реализмом, близка концепции, провозглашенной Гегелем. «К числу наиболее существенных моментов гегелевской концепции противоречия относится внутренняя отрицательность, негативность явлений, т. е. все сущее самопротиворечиво. Это означает, что всякий предмет и явление содержат в себе «свое иное», свое отрицательное, выступают как единство бытия и небытия, в силу этого они внутренне деятельны, обладают самодвижением»¹¹; «внутреннее, сущностное противоречие

может быть определено, как самоотрицательность, самопротиворечивость предмета»¹². «Но отрицательно относиться к себе, отрицать самое себя — значит находиться не в равном себе состоянии, а в состоянии изменения, вернее, самоизменения, самодвижения. По отношению к предметному противоречию самодвижение выступает как его «изображение», «наличное бытие противоречия» (Гегель). В этом контексте противоречие может быть определено как сущность самодвижения, а самодвижение — как способ существования и форма проявления предметного противоречия. Определение противоречия как отношения тем самым доводится до понимания его как *процесса* самодвижения, и в целом противоречие предстает как *отношение-процесс, процессуальное отношение*»¹³. В результате каждый предмет как объективного, так и созданного художником субъективного мира (в том числе и персонаж) «выступает как внутренне деятельный, самодействующий, самоизменяющийся, самодвижущийся, как предмет-процесс»¹⁴. Реалистический персонаж, содержащий в себе «свое иное», «обречен» на внутренний диалог, и эта диалогичность (полилогичность) его сознания принципиально отличает его от дореалистического персонажа с его растворенностью в монологе. А. В. Чичерин проанализировал¹⁵ слова Пьера Безухова: «Да, да, на войну, — сказал он, — нет! Какой я воин! А впрочем все так странно, так странно! Да я и сам не понимаю. Я не знаю, я так далек от военных вкусов, но в теперешние времена никто за себя отвечать не может»¹⁶. Вся суть в том и заключена, что в сознании Пьера равно значимы и «да», и «нет»; это единство и равноправие «да» и «нет», тезиса и анти-тезиса, это присутствие в любом «да» отрицающего его «нет» (и наоборот) и есть тот структурный принцип реалистического противоречия, который и определяет не только самодвижение, но и саморазвитие персонажа («Саморазвитие — это такое самодвижение, которое ведет к коренному качественному изменению системы»¹⁷).

Таким образом, категория минус-противоречие — противоречие принципиально значима для понимания не только структуры изображенного человека, но и его концепции, для понимания культуры в ее историческом развитии, для исторической поэтики. В некотором смысле можно говорить о двух этапах мировой культуры, прежде всего искусства: до открытия противоречия человека и после его открытия. Культура минус-противоречия мыслит человека и мир как нечто устойчивое, стабильное, завершенное, созданное в некоем единовременном акте и потому не знающее самодвижения, развития; художественный мир представляет собой систему строго определенных мифологизированных формул, носителями, воплощениями которых и являются прежде всего персонажи. Именно потому дореалистические персонажи — это персонажи нескольких функций, нескольких ролей, вариации нескольких инвариантов. С точки зрения В. Я. Проппа, в волшебной сказке функционирует несколько типов персонажей, главными из которых являются герой и его антагонист¹⁸, каждый из них предпринимает

строго определенные действия, продиктованные его традиционными функциями, его традиционной ролью в мире. Но сказанное В. Я. Проппом о фольклоре в большей или меньшей степени относимо ко всему дореалистическому искусству. В героическом эпосе герою противостоит антигерой (Роланд — Ганелон); в ренессансной литературе гуманисту противостоит антигуманист (Отелло — Яго); в просветительской литературе третьесословной личности — личность I или II сословия (Фигаро — Альмавива). Но суть не только в том, что каждый гуманист подобен всем остальным гуманистам, что им свойственна одна система действий и воззрений, что в разных произведениях они имеют одинаковые функции. Но и в том, что гуманист как инвариант позитивного ренессансного героя при всем идеологическом его отличии от инварианта положительного героя в других типах культуры тем не менее этому последнему родственен, по отношению к нему вариативен; образуется единая модель положительного героя дореалистической литературы. Л. Я. Гинзбург дореалистические персонажи именует формализованными персонажами: «Формализованные персонажи — это персонажи, в разной мере и разными способами варьирующие традиционные роли, которые стали уже готовой, отстоявшейся формой для эстетически переработанного опыта»¹⁹. В реалистическом же искусстве в результате ориентации на реальность, в результате открытия диалектики исторического бытия на смену дореалистической вариативности персонажей приходит их истинное многообразие, на смену формализованному персонажу приходит персонаж деформализованный.

Но идея и структура персонажа — это один аспект анализа, его начальный уровень. Художественный мир, как правило, многолюдный мир, и все персонажи, от центральных до «второстепенных», от «действующих» до упомянутых, взаимосвязаны, все они друг с другом взаимодействуют, друг друга объясняют и корректируют; в художественном мире есть не сами по себе существующие персонажи, а их *система*. Система персонажей предельно формализована и благодаря этому очевидна, наглядна в дореалистической литературе. В литературе реализма, ориентированной на «воспроизведение» исторического бытия, особенно в романе, центральном ее жанре, она имеет гораздо более сложный характер, возникает даже иллюзия бессистемности, но поскольку в художественном мире отсутствует случайное, а каждый его компонент и прежде всего человек является носителем неких закономерностей и аргументом в построении авторской идеи, то системность персонажей, как и всего художественного мира, неизбежна.

В «Евгении Онегине» каждый персонаж представляет собой определенный культурно-исторический тип, характерный, с точки зрения Пушкина, для России 1810-х — начала 1820-х годов. Ленский охарактеризован как классический представитель раннеромантической культуры, по справедливому мнению Пушкина, ярче всего проявившейся в Германии;

суть Ленского — сердце, живущее идеалом, реальность трансформирующее в идеал (таково отношение Ленского к Ольге); Ленский — это святая вера в земной рай, в Золотой век, достигаемый с помощи поэзии и любви; Ленский — тип романтического энтузиаста, родной брат Ансельма и Бальтазара, героев Гофмана, Онегин — классическое воплощение позднеромантического сознания; если Ленский отослан к Германии, к романтическим энтузиастам, то Онегин — к Байрону, к Чайльд-Гарольду. Поздний романтизм мучительно переживает катастрофу романтической веры в идеал, основная его черта — разочарование, мировая скорбь; это культура, без иллюзий, в противовес которым и утверждается «здравая», «разумная» точка зрения. («Резкий, охлажденный ум»). «Разумная» (т. е. скептическая или пессимистическая) точка зрения и отделяет Онегина от общества, ибо общество погрязло в тварном интересе, от человека, ибо человек не достоин ни уважения, ни любви, вырабатывает индивидуализм. Оппозиция Ленский — Онегин — оппозиция различных мироощущений, различных мировоззрений, различных жизненных позиций («Волна и камень, Стихи и проза, лед и пламень Не столь различны меж собой»), но каждая из этих позиций выявляется во всех своих достоинствах и недостатках только в контексте другой позиции. Татьяна представляет третий культурно-исторический тип, не менее для эпохи значимый, чем Ленский и Онегин. Татьяна — это прежде всего дитя природы, в то время как Ленский и Онегин — воспитанники цивилизации; от природы — отсутствие в Татьяне идеологической установки, она выходит к жизни, к действию, минуя идеологию, руководствуясь природной непосредственностью и раскованностью, естественностью. Среди природы, в деревне она впитывает фольклор, это субстанционально природное, субстанционально национальное начало, благодаря чему и становится возможной характеристика: «русская душою». Но это одна сторона Татьяны, другая, не менее важная, восходит к западной традиции, к западной культуре; Татьяна — воспитанница не только русского фольклора, но и французских и английских сентименталистских и тронутых сентиментализмом романтических романов; «русская душою» Татьяна мыслит себя «Кларисой, Юлией, Дельфиной»; «русская душою» Татьяна «по-русски плохо знала», «выражалась с трудом На языке своем родном». Формируется весьма своеобразный тип сознания, тип личности, в котором органически сливается национальное и иноземное, фольклорное и сентименталистское, природное и цивилизованное. Татьяна — особый тип романтического сознания, в какой-то степени получивший воплощение в балладах Жуковского. Отношения между Ленским, Онегиным и Татьяной как тремя различными типами мирозерцания обречены на конфликтность; связанные жизненными обстоятельствами, они друг друга фатально не понимают. Непонимание становится причиной гибели Ленского; непонимание лежит в основе отношений Онегина и Татьяны, о чем прежде всего и свидетельствуют струк-

турно идентичные, но «перевернутые» их встречи-«проповеди», образующие определенную замкнутость, завершенность действия: первоначально Онегин «отчитывает» Татьяну, в финале Татьяна — Онегина, причем «отчитывает» оскорбительно, не реального Онегина, а Онегина, каким он существует в ее сознании; изменяется Онегин, изменяется Татьяна, неизменным остается непонимание. «Евгений Онегин» — это универсальная трагедия непонимания, разъединенности, разобщенности людей, всего социума; обреченные на диалог, полилог, герои ведут монолог, не слыша собеседников. Все понимает, в том числе и господствующее в мире непонимание, Автор. В отличие от всех персонажей Автор видит мир и человека с различных сторон, различных точек зрения; его позиция — позиция жизни, не сведенной к однозначной программе, однозначной идеологии, жизни, совмещенной с мировым культурным опытом; мировой опыт, функционирующий в Авторе, позволяет ему в оценке бытия не впасть в однозначность, а с другой стороны, во всем «однозначном» видеть недостатки и достоинства. Сознание Автора — это реалистически-диалектическое сознание; Автор представляет тип культуры, принципиально отличный от других изображенных типов. В «Евгении Онегине» Пушкин создает некую иерархическую (но не безусловно иерархическую) систему культур, нижайшим уровнем в которой является петербургская культура игры и лицемерия и провинциальная культура бездуховного быта, а высшим — культура Автора.

Через систему персонажей (а не через тот или иной персонаж) художник декларирует концепцию человека; каждый персонаж имеет строго определенную функцию в построении исповедуемой художником концепции человека, что и делает его компонентом системы, а все персонажи, функционально друг с другом связанные, образуют систему. Через множество персонажей художник не только демонстрирует множество этических и пр. качеств или множество человеческих характеров, не только через их столкновение вскрывает их сущность; через множество персонажей художник строит модель человека своего времени; благодаря взаимодействию персонажей, их сопоставлению и противопоставлению и обнаруживается уровень самоосмысления, самооценки человечества. Концепция человека, создаваемая художником, является продуктом исторической эпохи, продуктом сознания этой эпохи, в новое время концепция человека является и продуктом индивидуального, авторского сознания.

Несомненно, что человек Толстого и Достоевского — это человек реалистической культуры, но несомненно, что человек Толстого и человек Достоевского принципиально различны; величайшие русские реалисты, бывшие современниками, глубоко расходились в понимании человека, как и в понимании мира²⁰. В «Евгении Онегине» человек сознательно или бессознательно трагичен в результате некоей принципиальной однозначности, рожденной или сосредоточенностью на материальном, бездухов-

ном начале, или приверженностью к определенной идеологии, не позволяющей усваивать «иное»; тенденция же человека, человеческого развития указана через Автора и заключена в гармонической целостности, в гармоническом слиянии антитез.

Итак, анализ изображенного человека, человека в художественной литературе трехфазен: от идеи и структуры персонажа через систему персонажей к концепции человека.

Изображенный человек всегда в большей или меньшей степени был предметом литературоведческого анализа, но теоретико-историческое изучение изображенного человека началось недавно. В настоящее время мы располагаем классическими монографиями Д. С. Лихачева «Человек в литературе Древней Руси» (1 изд.: 1958; 2 изд.: 1970) и Л. Я. Гинзбург «О литературном герое» (1979), имеющих как историко-литературное, так и теоретическое, методологическое значение. Серьезным вкладом в науку явилась и статья С. Г. Бочарова «Характеры и обстоятельства» (1962), представляющая собой краткий очерк принципов построения персонажа от мифологии до современности²¹. Если говорить о романтизме, то романтическая концепция человека как теоретическая проблема стала предметом глубокого анализа в монографиях А. С. Дмитриева и С. В. Тураева, а также в книгах А. В. Карельского²².

Проблема человека в последнее время, несмотря на то, что это «дело долгое и трудное»²³ (Гельвеций), становится одной из центральных проблем науки; усиленно ею занимаются психологи, философы, историки²⁴. Причин несколько и прежде всего — «переориентация наук о человеке в сторону большего внимания к субъективной стороне жизни»²⁵, острая потребность в осмыслении картины мира, сформированной той или иной историко-культурной эпохой, в осмыслении истории «картин мира» и тем самым истории культуры. Изучая и типологию романтических персонажей, и романтическую концепцию человека, и принципы его художественного изображения, необходимо иметь в виду стремительную историю романтической культуры. За тридцать лет своей активной жизни, как мы могли убедиться, романтизм претерпел существенные метаморфозы; ранний и поздний романтизм — это культуры различных мироощущений, различных картин мира, различных концепций человека, различных художественных принципов. От мифолого-символического изображения человека романтизм движется к изображению «реалистическому» (кавычки необходимы, чтобы отделить изображение реалистического от романтического, но использующего формы и структуры реального мира). Культура романтизма — это культура, от этапа к этапу все более и более осознающая реальность, все более и более увеличивающая ее долю в картине мира, все более и более мыслящая ее структурами, но всегда сохраняющая точку зрения «духа»; соответственно и романтический человек — это человек, движущийся между двумя крайними точками.

Персонаж активно участвует в построении пространственно-временной модели; также и пространственно-временная модель определяет как концепцию человека, так и принципы его изображения.

I. Ранний романтизм

1. Идея и структура персонажа

Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» — это роман, в котором получила целостное воплощение раннеромантическая концепция человека.

Как уже говорилось, основу событийной системы в «Генрихе фон Офтердингене», как и в тиковских «Странствованиях Франца Штернбальда», образует путешествие, странствие главного героя. Генрих, как и Штернбальд, как и иные романтические герои, — человек дороги. Движущей силой «внешнего» путешествия, которое одновременно есть путешествие внутреннее, духовное, является томление (Sehnsucht), центральное свойство раннеромантической личности. Гофман в «Крейслериане» томление справедливо определил как «сущность романтизма» (55, III, 25). Фр. Шлегель в «Развитии философии в двенадцати книгах» (1804–1805) создал своего рода философию томления, положив томление в основу создания мира мировым Я. «Бесконечное томление, рассматриваемое как деятельность, — это бесконечное распространение во все стороны и во всех направлениях». «Даже в человеке в его изначальной форме — это такое духовное распространение во все стороны и во всех направлениях, неопределенное бесконечное влечение, не направленное на определенный предмет, но имеющее бесконечную цель, неопределимое духовное развитие и формирование, бесконечную полноту духовного совершенства и завершенности». «Стремление в безмерную смутную даль, томление по неведомому благу, хотя и неопределенное и смутное, однако совершенно верное предчувствие бесконечного величия и блаженства» (93, II, 184). Томление — это первостепенное свидетельство избранничества человека, знак его художническо-божественного статуса.

Отправная точка событийной системы в романе Новалиса — увиденный Генрихом во сне Голубой цветок, символ Золотого века, «блаженной страны». Голубой цветок и вводит в сознание Генриха будущее, пробуждает томление; томление же заполняет сознание вечным стремлением к свершению, к достижению цели. Томление и выводит человека из замкнутого мира на разомкнутую дорогу жизни; томление обрекает на странничество, скитальчество. В. М. Жирмунский писал: «И проходят по земле романтические странники, идущие не по своей воле, но влекомые какой-то чужой силой. Нет им нигде ни покоя, ни отдыха. Их цель — это призрак, который уходит от них по мере приближения к нему; потому что нет последнего

удовлетворения и не вместить бесконечного до конца. Это — счастье, вечно далекое, вечно зовущее через всю жизнь»²⁶. Как только человек покинул замкнутый мир и вступил на дорогу, он прикоснулся к вечности. Подобно тому как в эпоху средневековья «всякое перемещение в географическом пространстве становится отмеченным в религиозно-нравственном отношении»²⁷, в эпоху романтизма путешествие является не только этико-эстетическим, но и часто, как, например, у Новалиса, религиозным, преобразовывает мир без будущего в мир слитности настоящего и будущего; Голубой цветок отделяет Генриха от мира, его окружающего, замкнутого в настоящем («В том мире, в котором я живу, никто бы не стал думать о цветах», 69, I, 207). Голубой цветок, преобразовывающий Генриха, заявляет о Генрихе, как художнике, как поэте, только и способном на высшее деяние, и это было святой верой романтической эпохи. «Нет спора, — писал, например, Шеллинг, — философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет *целостному человеку* добраться до этих высот, до познания высшего, на этом основывается извечное своеобразие искусства и все свойственное ему очарование» (89, 396). Генрих фон Офтердинген, как и иные герои раннеромантической литературы, введен в пределы, в масштабы реального человека; в нем отсутствует изначальный титанизм, изначальная выделенность из ряда окружающих его персонажей; действия, им предпринимаемые, события, с ним происходящие, неотличимы от действий и событий других людей; ранние романтики, снимая в персонаже внешнюю монументальность, бесспорно, следуют традиции гетевского романа, прежде всего «Вильгельма Мейстера». Но вместе с тем не меченный внешними признаками герой мечен внутренними качествами; он глубоко отличен от всех своей причастностью к искусству, что и делает возможным видение им высшего мира, что и является ему Голубой цветок; он своеобразен благодаря качеству своего внутреннего мира, благодаря средоточию в нем духовных начал. Будущее (Золотой век), явившееся Генриху в сновидениях, в рассказах, выводит Генриха за пределы дома, начинается его духовное и реальное странствие. Дорога из Эйзенаха в Аугсбург — это дорога встреч; каждый человек, Генрихом встреченный (от купцов до Матильды и Клингсора), воплощает определенную систему знаний, определенный духовный опыт; каждый рассказывает историю, легенду, миф, свидетельствующие о мере постижения им бесконечного, Золотого века; эта система знаний, этот опыт, это постигнутое бесконечное некими концентрическими кругами ложатся в сознание Генриха; встречи Генриха не хаотичны, они построены Новалисом по принципу все более углубляющегося постижения встречными бесконечного; мера бесконечного во встреченных Генрихом людях постоянно и неуклонно возрастает: Генрих, подобно Данте в раю, поднимается по духовным сферам; путь Генриха — путь духовного роста, духовного совершенствования, путь становления «целостного человека» (Шеллинг). А. В. Гулыга в связи с фи-

лософией истории Шеллинга этой же поры пишет, и это относимо и к роману Новалиса: «Действующее лицо истории — человек, наделенный свободой воли. Но, подчеркивает Шеллинг, разумное существо, пребывающее в полной изолированности, не может подняться до свободы, не в состоянии даже до осознания объективного мира. Лишь наличие других индивидов и никогда не прекращающееся взаимодействие индивида с ними ведет к завершению самосознания»²⁸. Путь в физическом пространстве есть символическое воплощение пути духовного; путь Генриха — история его духа, история постепенного преодоления конечного и обретения бесконечного. Первая часть — школа, ученические годы Генриха, обретение им *знания* о вечности, о Золотом веке, о бесконечном, обретение им *знания* собственного предназначения, собственной миссии в мире. Будущее (вечность), явленное первоначально как сновидение, как рассказ, как метафора, по мере движения романа становится реальностью, из метафоры трансформируется в миф. Путь Генриха — путь от сновидений (интуитивных, бессознательных открытий будущего) в обретенный *реальный* мир будущего. Будущее стучится в Генриха то как сон, то как новелла, то как рассказанный миф, пока, наконец, не воплотится, не свершится; вторая, незавершенная часть — «Свершение» — и должна была продемонстрировать *свершение*; на основе достигнутых знаний и усвоения всемирного опыта и происходило реальное построение будущего. Путь же в будущее тем более важен, что это путь в Золотой век, в век мирового синтеза, мировой гармонии, в мир вечности со всеми ее ценностями.

Но путь Генриха — это своего рода и путь в прошлое, это «ожидание» и «свершение» не только будущего, но и прошедшего. Генрих наполняется одновременно прошлым и будущим; в книге отшельника, романе об удивительных судьбах одного поэта, Генрих находит историю своей прошедшей жизни. История в романе Новалиса — это путешествие к противоположным временам; устремленный в будущее, Генрих открывает прошедшее, которое оказывается равным настоящему, а по мере погружения в него и будущему; временные полюсы — прошлое и будущее — тождественны; Генрих — человек настоящего, который постепенно осознает себя как человек пошедшего и человек будущего; мир Генриха, осознаваемый сначала как мир *определенного* времени и *определенного* пространства, становится миром *всех* времен и *всех* пространств; в Генрихе смыкаются времена и пространства, смыкаются всевозможные явления бытия. В Генрихе объединяются Запад и Восток, война и мир, поэзия и проза, купеческое и дворянское и т. д., он проходит через *все*, это все впитывая; говоря любимыми словами Ф. Шлегеля, в нем осуществляется «абсолютный синтез абсолютных антитез» (93, I, 296). Мейстер Экхарт, знаменитый средневековый философ, восклицал: «Если бы кто-нибудь обладал искусством и властью стянуть в одно настоящее мгновение время и все, что когда-либо произошло за шесть тысяч лет или еще произойдет до конца

мира, это было бы свершением времен»²⁹. В Генрихе фон Офтердингене, герое Новалиса, и происходит то «свершение времен», которое означает переход из времени в сферу вечного. Идея преодоления истории, продемонстрированная Новалисом, была одной из животрепещущих германских идей конца XVIII — начала XIX века и получила воплощение не только в литературе, но и в философии и теософии, в частности, в таких классических сочинениях, как «Система трансцендентального идеализма» Шеллинга (1800) и «Речи о религии» Шлейермахера (1799), в связи с которыми А. Швейцер писал: «Первой задачей человека является, по Шлейермахеру, пережить единение с бесконечным и узреть в нем мир»³⁰.

По мере становления Генриха как синтетической личности мир романа все более и более становится миром синтеза; рост Генриха есть одновременно и рост мира; каждая частица мира вмещает в себя мир, будучи частью космоса, она одновременно есть космос, «*Abbreviatur des Universums*», «вселенная в малом преломлении» (75, 96). Отсюда следует равенство, тождество персонажей. Особенно отчетливо оно обнажено в ситуации Матильда — Киана; Киана заменяет для Генриха умершую Матильду, потому что Киана равна Матильде, как и Матильда равна Киане, во втором части указано, что такую же функцию должна иметь и восточная женщина («Он счастлив с Матильдой, которая одновременно и восточная женщина, и Киана», 69, I, 342). Каждый человек — не только образ и подобие других людей; жизнь каждого человека образована бесконечной цепью человеческих жизней, точнее говоря, жизнь одного человека есть жизнь всех живших, живущих и тех, кто будет жить; все присутствуют в одном, и один присутствует во всех; есть некое «общественное родовое «я»»³¹. Генрих фон Офтердинген как носитель новалисовской идеи истории благодаря всевозможным тождествам становится подобным сосуду, в который вливается вечность; можно и нужно сказать иначе: Генрих «расширяется» до вечности. Как известно, для Новалиса принципиально значима была философия Плотина. Единое, одна из основополагающих категорий Плотина, «представляет собой охват всего существующего в одной неделимой точке, которая настолько полно и всесторонне охватывает все сущее, что кроме него уже больше ничего не остается другого»³². И в этом качестве Единое сближается с новалисовским Золотым веком. И путь Генриха во многом предопределен концепцией гения, через интуицию постигающего Единое.

Но прохождение Генриха через историю, его «расширение» до масштабов вечности, его становление как синтетической личности есть становление, развитие особого типа. Генрих, как и остальные персонажи, изъят из противоречий, которые и определяют движение личности от одного качества к другому; в каждый данный момент Генрих равен себе самому, равен открывшемуся познанному у им миру, познанным им людям-идеям; но познание мыслится, точнее, ощущается как не окончательное, а относительное знание, что и рождает томление, зовущее к странствию. В некотором

смысле новалисовский персонаж однозначен, но это не свидетельствует ни о схематизме, ни об аллегории; Генрих, как уже говорилось, «впитывает» в себя те личности, с которыми сталкивается на жизненном пути, они входят в него как составные части; в связи с романом Новалисом сказано: «Деление единой индивидуальности на множество лиц»³³; в этом суть новалисовской структуры персонажа, суть положенной в ее основу идеи тождества. Наполненность персонажа другими персонажами, присутствие в нем всего определяет его внутреннюю текучесть, его внутреннее движение; новалисовские персонажи — мерцающие смыслами персонажи; при однозначности в них очевидна внутренняя глубина; конечность персонажа преодолена через бесконечное, в нем присутствующее. Каждый персонаж Новалиса представляет собой символ; Новалис мыслит персонажами-символами; для него в высшей степени значима неисчерпаемость, внутренняя подвижность символа («Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где то и другое абсолютно едины, есть *символ*», 91, 106). Пребывание в настоящем, в истории как будто свидетельствует о несовершенстве Генриха, которое ликвидировано в финале — в акте свершения. Но суть в том, что в Генрихе изначально присутствует вечность, присутствует в качестве Голубого цветка, в качестве подсознательного, интуитивного вспоминания (в сновидениях), в чувстве знакомости рассказываемых мифов; он, уже живший в прошедшем, это прошедшее узнает, вспоминает. «Символика голубого цветка, — писал Н. Я. Берковский, — символика того же самораскрытия по внутреннему закону, изнутри предопределенного, идущего из глубины личности, вбирающего в себя все ее содержание». «Все, что с ним (Генрихом. — Ф. Ф.) происходило и что произойдет, заложено в нем самом, в заложенном — его предстоящий путь, его поведение. В заложенном — он сам»³⁴. Генрих, как и любой новалисовский персонаж, изначально содержит в себе все, изначально содержит в себе того «целостного человека», к которому он устремлен, он изначально существует как определенное качество высочайшего толка» (поэт); и по мере странствия, по мере прохождения его в пространстве и времени его сущность, его первосмысл раскрываются перед ним, он постигает себя самого во всей синтетической целостности. Развитие предполагает обретение нового качества, Генрих же человек одного качества, каждый этап его странствия — не саморазвитие, а самоузнавание, самораскрытие; каждый этап — это *воспоминание* им себя самого, воспоминание прошедшего и тем самым будущего. История Генриха — это история самосознания, путь от интуитивной жизни в вечности к жизни сознательной, реальной, мифологической; в этом и заключен смысл «расширения» его личности. Итак, Генрих фон Офтердинген, движущийся от «ожидания» к «свершению», предполагает противоречие и развитие как структурные доминанты. Но как противоречие, так и развитие оказываются мнимыми; ни в Генрихе, ни в окружающих его персонажах не содержится его «иное»; все

границ его сознания, его души существуют в нем изначально и существуют как гармоническое единство, в Генрихе нет «границ», его «я» не распадается на многие «я»; многие «я» в нем органически сливаются; поэтому «развитие» Генриха не является обретением новых качеств, а самораскрытием изначального качества; совершается раскрытие самоочевидного, погружение в «знакомые» глубины духа.

Нетрудно увидеть, что состояние мира, истории соответствует состоянию Генриха фон Офтердингена, мере постижения им Золотого века. Мир романа — мир «синего» потока, который постепенно становится все более значимым; «синий» поток, преобразовывающий время, историю, растворяющий в себе все предметно-чувственные конкретности, не только (и не столько) объективное явление, сколько продукт сознания Генриха. Конкретно-историческая сфера, сфера времени — не что иное, как объективированное сознание Генриха. Та или иная картина истории — это картина истории, отраженная в сознании; но существенно и обратное: та или иная картина истории — это картина сознания, проявленная в природе и социуме; проходя через время, Генрих глядится в себя самого; «внешний» космос оказывается отражением, портретом космоса «внутреннего»; «внешний» космос — проекция души; «вселенная», — утверждал Эмерсон в полном соответствии с раннеромантическими представлениями, — это материальное воплощение души» (96, 309)³⁵. Если в романе миф демонстрирует норму, вечность в ее завершенности и целостности, если миф указывает на цель, то картины истории означают меру постижения Генрихом мира; «синий» поток вечности, существующий в сознании Генриха, и определяет историю не как время, а как время, тронутое вечностью. Н. Я. Берковский, характеризуя мир романа Новалиса, сказал: «Воистину есть только единый поток творимой жизни»³⁶. «Творимая», творящаяся жизнь — это и есть жизнь, наполняющаяся вечностью. Самосознание в системе раннеромантических представлений и означает сотворение, созидание. Генрих не только «расширяется» до вечности, он творит вечность в ее единстве и целостности. Как Басня в аллегории Клингсора возрождает мир, так и Генрих возрождает вечность, совершает прорыв из конечного в бесконечное, из Железного века в век Золотой. Самопознание, завершающееся абсолютным постижением своего «я», и означает построение мира, определяет Генриха как Господа, творящего мир, мир вечности. Господний характер Генриха и определяется тем, что он заполнен бесконечным рядом эпох и жизней, тем, что он есть все; и это все, являющееся своего рода «вещью в себе» и тем самым «для нас». И. Г. Фихте в 1794 г. говорил: «Впервые через Я входят порядок и гармония в мертвую и бесформенную массу. Единственно через человека распространяется господство правил вокруг него до границ его наблюдения, и насколько он продвигает дальше это последнее, тем самым продвигаются дальше порядок и гармония. Его наблюдение указывает в бесконечном многообразии каждому свое место, чтобы ничто не вытесня-

ло другое, оно вносит единство в бесконечное разнообразие. Через него держатся вместе мировые тела и становятся *единым* организованным телом, через него вращаются светила по указанным им путям» (87, 401). Раннеромантический мир — мир человека; человек (поэт) — Генрих фон Офтердинген у Новалиса — обретает функции Бога, становится Богом; ренессансный культ человека достигает в культуре раннего романтизма кульминационного масштаба. В процессе движения художественного мира человек, внешне не отличимый от других людей, обнаруживает в себе человека универсального, «собравшего» в себе мировое все, как существующее, так и существовавшее, так и то, что наступит в будущем, более того, он обнаруживает в себе Господа, существо, наделенное миротворческими возможностями, преобразовывающее мир, созидающее мир по своему образу и подобию. Генрих фон Офтердинген — это модель раннеромантического человека, с его универсальностью и творческой (страннической) одержимостью. Генрих фон Офтердинген — это выдвинутый эпохой, провозглашенный как норма и единственная реальность *богочеловек*.

Структуру раннеромантического персонажа генетически связана со структурой персонажа в предшествующих типах культуры, прежде всего в классицизме. Но раннеромантический персонаж, будучи в основе своей однозначным, не претерпевающим развития (или двузначным и движущимся, но по модели Шлегеля), внутренне неисчерпаем; заключенное в нем бесконечное и вечное трансформирует однозначность классицистического толка в символическую по структуре своей однозначность, в однозначность, включающую все. Раннеромантический персонаж равен идее в понимании Шопенгауэра: «Объект искусства, изображение которого есть цель художника и познание которого должно поэтому предшествовать творению как его зародыш и источник, — этот объект есть идея (в смысле Платона) и решительно ничто иное: не отдельная вещь, предмет обычного восприятия, и не понятие, объект разумного мышления и науки»³⁷; «Идея — это благодаря временной и пространственной форме нашего интуитивного восприятия распавшееся на множественность единство»³⁸. Символическая неисчерпаемость раннеромантического персонажа и отделяет его от персонажа классицистического, и становится прообразом реалистической многозначности. С другой стороны, раннеромантическое противоречие (если оно имеет место) есть противоречие, разыгрывающееся во времени: каждое явление в данный момент есть или бесконечное, или конечное, но никогда бесконечное и конечное одновременно, и в этом смысле оно подобно противоречию, открытому во второй половине XVI — в начале XVII века.

2. Система персонажей

Художественный мир «Генриха фон Офтердингена» в основе своей имеет романную структуру, освещенную полуторатысячелетней традици-

ей; возникшая в недрах поздней античной культуры, в «Метаморфозах» Апулея, она была «поддержана» в «Дон Кихоте», а в недавние времена воплощена Гете в «Ученических годах Вильгельма Мейстера». «Генрих фон Офтердинген» строится как путешествие, непрерывно прерываемое «вставными новеллами». Как уже говорилось, путешествие Генриха из родного Эйзенаха в южный Аугсбург — не столько внешнее, сколько внутреннее странствие, усвоение всечеловеческого духовного опыта, в результате чего Генрих становится не только *равным* человечеству, равным сумме его духовного опыта, но и Мессией, Господом, способным выполнить возложенную на него миссию — миссию построения Золотого века; путешествие Генриха — это слияние с миром, с всемирной жизнью, но одновременно и прежде всего — это всемирная жизнь, вливающаяся в сознание, что и предполагает выход человека за пределы ограниченного, конечного существования, свершение бесконечного, Золотого века. С другой стороны, путешествие Генриха в реальном мире, в реальном пространстве то и дело прерывается «вставными» легендами и мифами, повествующими о всемирном, всечеловеческом единстве, о прошедшем и будущем Золотом веке; благодаря «вставным» текстам в конечное входит бесконечное, во временное — вечное; «вставные» мифы сливаются со сновидениями Генриха, переводят их из сферы подсознания в конкретно-чувственную сферу, являют Генриху модель мира, модель его собственной жизни, его собственную модель. Каждая фабульная остановка активно интегрирует сюжет, «расширяет» его до всемирно-исторического, космогонического масштаба.

В основе системы персонажей находится иерархия персонажей, соответственно иерархичны и встречи Генриха. Отправная точка путешествия — родительский дом. Нижайший уровень духовного опыта Генриха — его отец, ремесленник, о котором сказано: «У отца его были в молодости неплохие задатки, но ему не доставало широты мысли. А то бы из него вышло что-нибудь побольше, чем прилежный и умелый работник» (69, I, 278). Отец Генриха — человек, погруженный в конечное; существенна полемика отца и сына о сновидениях. Генрих, и точка зрения Генриха есть точка зрения Новалиса, утверждает: «Мне сны кажутся оплотом против размеренности и обыденности жизни, отдыхом для скованной фантазии; она перемешивает во сне все жизненные образы и разнообразит радостной детской игрой постоянную степенность взрослого человека. Без снов мы все бы, наверное, состарились раньше; поэтому можно считать сон если не подлинным даром свыше, то все же божественной милостью, дружественным спутником ко гробу господню» (69, I, 211). Точка зрения отца — точка зрения здравого смысла: «Сны ничего иного, как пена, что бы ни говорили ученые господа; и лучше бы тебе выбросить из головы эти пустые и вредные мысли. Прошли времена, когда образы сна сочетались с божественными видениями...» (69, I, 210). Дискуссия, ведомая отцом и сыном, — это дискуссия двух образов мысли, двух типов жизни, это дискуссия предельного и запре-

дельного, «опыта» и «внутреннего созерцания». И существенно, что отцу противостоит не только «неопытный» Генрих, но и «многоопытные» его учителя — капеллан и незнакомец, трактующие сновидения как являющееся человеку бесконечное. Сновидения и выводят Генриха из мира замкнутости, из родительского дома, сновидения пророчат будущее; сновидения — та жизнь духа, которая свидетельствует об избранничестве. Существенно и то, что отец Генриха, отвергающий сновидения, тоже был человеком сновидений, у него «сновидческое» прошлое. Генрих и его отец вступают в жизнь с одинакового рубежа: как Генриху является незнакомец, так отцу является старик; старик и незнакомец — хранители памяти «былых времен», Золотого века, утраченного единства мира, вестники бесконечного; благодаря им бесконечное входит в сознание людей; и результатом этих встреч и становятся сновидения, прокладывающие мост между прошедшим и будущим. Но в отличие от Генриха, отец погружается в настоящее, во время, в историю, его прорыв в запредельное кратковременен; путь отца — путь в конечное, которое и становится его идеологией и жизнью. Человек вступает в жизнь, храня в себе память бесконечного, память, которая или растворяется в буднях (отец), или устремляется к материализации (Генрих). В начале романа отец и Генрих — две модели, два варианта человеческого пути. В Генриха, погруженного в дом, в конечное, со всех сторон стучится бесконечное, оно является не только в сновидениях; оно является в таинственных незнакомцах; для бесконечного оказывается открытым отец, глашатай конечного. Что же касается матери, то она сопровождает Генриха в его странствии; мать, дарительница жизни, для Новалиса священна, открыта для высшего, в матери всегда присутствует Богородица. Мир Новалиса по своей первоприроде есть мир синтеза, мир единства предельного и беспредельного, которое как единство не воспринимается или воспринимается интуитивно.

Явленное в сновидениях и рассказах бесконечное выводит Генриха за пределы дома, начинается его реальное и духовное странствие. Генрих отправляется в Аугсбург вместе с купцами. Купцы — люди конечного; странствуя по конечному, они и имеют «конечную» цель, в этом смысле они близки отцу, они «добрые друзья старого Офтердингена», но они и отличны от отца, прежде всего тем, что отец — человек дома, они же — люди пути, «прежде всего прочего люди бывалые, люди дальних странствий и волшебных авантур»³⁹. Купцы и образуют второй, более высокий круг духовного опыта Генриха, второй, более высокий по сравнению с отцом тип личности; это — конечное, покинувшее дом, конечное, вышедшее на разомкнутую дорогу бытия. Если бесконечное для отца — это воспоминание, то для купцов — предание; но, будучи преданием, оно обретает статус не индивидуальной, а общезначимой истины. Купцы рассказывают Генриху два предания: первое — о единстве художника и природы, о разъединенности художника и людей, о наказании людей со стороны природы; второе — о любви прин-

цессы и певца, любви, преодолевающей тщеславие короля и восстанавливающей единство и праздник человечества. Но Золотой век, присутствующий в сознании купцов, так и не есть факт их текущей жизни, современного бытия, а есть факт далекого прошлого, переживаемого ими именно как прошлое. «Певцы стали петь, и тот вечер сделался кануном праздника для всей страны, ибо жизнь ее превратилась с этой поры в радостный праздник. Никто не знает, куда девалась эта страна. Только в сказаниях говорится, что Атлантиду скрыли от взоров мощные волны» (69, I, 240).

Следующий этап духовной эволюции Генриха фон Офтердингена образуют рыцари; рыцари, так же, как и купцы, — по роду своих занятий путешественники, в них, как и в купцах, существенно земное, конечное начало (о хозяине замка сказано: «кроме шума битв и охоты, он не знал иного времяпрепровождения, как за полной чашей», 69, I, 241); но в отличие от купцов они знают бесконечное не как нечто стороннее (предание), а как переживаемое ими реальное, органическое бытие, точнее, как цель, определяющую их повседневное существование; рыцари — воины, борцы за бесконечное, за Золотой век, который из сферы прошлого тем самым переносится в сферу будущего, воинский пафос, усвоенный Генрихом, становится неотделимым от его духовного опыта (во второй части Генриху надлежало быть рыцарем). «Рыцари говорили о Святой земле, о чудесах гроба господня, о похождениях на суше и на море, о сарацинах, у которых некоторые из них были в плену, о веселой и необычайной походной и лагерной жизни. Они негодовали, что священная родина христианской веры все еще остается в кошунственном владении неверных. Они восхваляли великих героев, заслуживших вечный венец славы, отважной и неустанной борьбой против этого нечестивого племени» (69, I, 241).

Но вслед за рыцарями в сознание Генриха входит Зулейма, их пленница. Зулейма — трагедия оторванности от родины, гибели родного народа, трагедия неволи; лютия Зулеймы — утонченная поэзия и красота Востока. Рыцари и Зулейма опровергают друг друга, но в сознании Генриха фон Офтердингена они образуют единство; Зулейма лишает Генриха однолинейности; две антитетичные темы сливаются как одинаково истинные. Духовный мир Генриха — это синтез героики и трагедии, более того, синтез Запада и Востока, в начальной форме возникает «абсолютный синтез абсолютных антитез».

Рудокоп, являющийся вслед за Зулеймой, — «искатель сокровищ», «астролог наизнанку», исследователь земных глубин; добывающий бесценные металлы, он чужд собственности, погруженный в подземный мир, обреченный на одинокий труд, он утверждает чистоту, поэзию души, рудокоп — гимн простой, но полной созерцания и деятельности жизни; рудокоп потому и представляет более высокое духовное явление, чем предшествующие персонажи, что он, человек конечного, отрешен от суеты и тщеславия, погружен в природу и в глубины своей души. «Горное дело, сударь мой, —

говорит рудокоп Генриху, — наверняка благословенно господом, ибо, кроме него, ни одно искусство не делает тех, кто им занят, столь же счастливыми и благородными, ни одно не укрепляет до такой степени веры в мудрость небесного промысла, ни одно не помогает сберечь детскую невинность сердца. Рудокоп родится бедным и бедным умирает. Он довольствуется знанием того, где обретаются металлы, и умением извлечь их наружу; но ослепляющий их блеск не имеет власти над его чистым сердцем» (69, I, 254). «Бедный, скромный рудокоп <...> спокойно работает в своем глубоком отшельничестве, вдали от мятежной суеты дня, воодушевленный только жадой знаний и любовью к единению в мире. В своем одиночестве он вспоминает с искренней сердечностью о товарищах и о семье, и в нем все более укрепляется уверенность во взаимной друг для друга необходимости людей и в том, что все соединены кровными узами» (69, I, 255). Погруженный в недра природы, изолированный от социума, рудокоп постигает единство природы и становится идеологом единства социума.

С темой рудокопа связана тема отшельника, ушедшего от мира графа Гогенцоллерна; существенно, что они заключены в пределы одной главы, что они встречаются друг с другом, что единственным свидетелем их встречи является Генрих фон Офтердинген. Если рудокоп — постижение единства природы, то отшельник — постижение единства социума, истории, человечества. Воин, рыцарь, он уходит от людей, заточает себя в пещеру, «где мог бы без помех предаваться моим размышлениям и созерцанию» (69, I, 264). «Подлинное понимание происходящего с людьми появляется поздно и скорее под тихим влиянием памяти, нежели под насильственным впечатлением текущей минуты» 69, I, 265–266). Именно отшельник открывает для Генриха книгу человеческого бытия, человеческой истории, отшельник вводит Генриха в мировой процесс, обнажает тайну, впервые явленную в сновидении, тайну вечного возвращения людей, растворенных в бесконечном; отшельник смутные мечтания и неосознанные порывы вводит в историческое бытие. «Самые близкие события кажутся лишь слабо связанными между собой. И тем удивительнее их созвучие с делами более далекими; однако, лишь когда мы в состоянии охватить взглядом всю их череду, уже не принимая все непосредственно, но и не запутывая их истинный порядок произволом собственной фантазии, тогда начинаешь замечать тайные сцепления минувшего и грядущего, тогда научаешься видеть историю как сочетание надежды и воспоминания. Но только тому, перед чьим взором отчетливо встает все прошедшее, могут открыться простые законы истории» (69, I, 266).

Встреча с отшельником — последняя встреча на пути в Аугсбург. Путь в Аугсбург — важнейший этап духовного формирования Генриха, завершится же оно в Аугсбурге; об этом сказано со свойственной Новалису четкостью и значимостью. «Мир лежал перед ним во всем величии и переменчивости своих обстоятельств. Но он был еще нем для Генриха; душа

мира, слово, еще не проснулась. Уже близился поэт, держа за руку милую девушку, чтобы звуки родного языка и прикосновение нежных губ помогли раскрыться неискусным устам и простое созвучие претворилось в бесконечные мелодии» (69, I, 275). Аугсбург открывает Генриху жизнь в ее красоте, веселье, в упоении чувств, в интенсивном переживании всего сущего; Аугсбург — пир жизни, пир мира, пир, в котором слилось чувственное и духовное, юность и старость, тончайшие движения ума и сердца. Пир в Аугсбурге — прообраз Золотого века; не Золотой век, являющийся синтезом конечного и бесконечного, но высшая точка, но Золотой век, возможный в сфере конечного. И воплощением этого земного синтеза является старый Шванинг. Первая часть романа Новалиса начинается родительским домом Генриха, завершается домом Шванинга; тот и другой — начальная и завершающая точка «ожидания».

Матильда воплощает любовь; любовь снимает немоту Генриха, любовь превращает Генриха в поэта, потому что знание совмещается с чувством; любовь — это путь к бесконечному, это само бесконечное, поэтому образ Матильды сливается с образом Голубого цветка; Матильда, как и Голубой цветок, — источник томления и причина свершения. Матильдой будет построен Золотой век. И песня, поэзия Генриха становится голосом Матильды. «О, она — воплощенный дух песнопения, достойная дочь своего отца. Она претворит мою жизнь в музыку, сделается моей душой, хранительницей моего священного пламени. Я чувствую, что моя верность ей — на века. Я рожден лишь для того, чтобы чтить ее, вечно ей служить, чтобы ею были полны мои мысли и чувства. Нужна целая нераздельная жизнь для созерцания и поклонения ей. И неужели я тот счастливец, чьей душе дано быть отзвуком и отражением ее души? Не случайно я встретил ее в конце моего путешествия и не случайно блаженное празднество отметило величайшее мгновение моей жизни» (69, I, 284). Любовь у Новалиса выполняет ту же функцию, что и любовь у Шлегеля. Раннеромантическая любовь, воплощающая мир в его синтезе, есть способ обретения бесконечного и само бесконечное, она и превращает человека в Бога, в абсолют.

И, наконец, Клингсор — поэт и учитель. С образом Клингсора связано новалисовское и в целом романтическое понимание поэта, художника. Поэт — это слияние чувства и разума, вдохновения и мастерства; поэт — синтез всего сущего и в этом смысле аналог бесконечного. Если Матильда пробуждает в Генрихе живое чувство бесконечного, то Клингсор наделяет программой свершения, программой реального построения Золотого века; и в этом смысл рассказываемого Клингсором в финале первой части мифа о человеческой истории; миф, выполняющий функцию архетипа, инварианта, модели, в противовес предшествующему повествованию откровенно аллегоричен, что и вынудило Р. Гайма объявить его малохудожественным, новалисовской неудачей⁴⁰. Но суть в том, что схематизм инварианта сознателен, он продиктован неосуществленностью

Золотого века; движение романа было задумано, очевидно, как трансформация аллегории в символ; «свершение» и должно было заключаться в том, что рассказанная аллегорическая история становится историей символической, аллегория наполняется жизнью символа, неисчерпаемостью символа; движение романа — ликвидация «вставных новелл», их вхождение в глубокий поток становящегося мира, становящегося сознания. И Клингсор — учитель и пророк гармонического сообщества, душа и ум земного праздника, как и король будущего Золотого века.

Таким образом, новалисовская система персонажей в основе своей имеет структурно-идеологический центр (Генрих фон Офтердинген), вокруг которого в строго иерархической последовательности — от нижайшего до высшего уровня — движутся персонажи, являющиеся символами, знаками всевозможных идей, из чего и возникает отмеченное Н. Я. Берковским «первенство» речей над делами»⁴¹. Функция Генриха как центрального персонажа двойственна, двузначна. С одной стороны, Генрих благодаря сновидениям отмечен избранничеством, но его избранничество абсолютно интуитивно, подсознательно; «сновидческое» избранничество Генриха существенно как основа, как почва, как фундамент его подлинного, сознательного избранничества; замкнутое же в себе самом, оно недостаточно, ограничено; отмеченный избранничеством, Генрих нуждается в школе, в ученичестве, нуждается в опыте и познании. Генрих первой части — ученик, усваивающий «зрелую» идеологию, ее различные типы, различной степени истинности; вышедший благодаря сновидениям на дорогу, ставший странником, он — объект воздействия, предмет воспитания. Персонажи, Генрихом встречаемые, за исключением купцов, являются персонажами определенного замкнутого пространства, что и свидетельствует о законченности их мировоззрения, идеологии, законченности, дающей право на учительство. С другой стороны, переходя от пространства к пространству, от персонажа к персонажу, Генрих их усваивает и, усваивая, опровергает, преодолевает; каждая новая встреча есть снятие предыдущей встречи; персонажи, имеющие учительскую функцию, являются в то же время персонажами служебной функции; они как бы «входят» в Генриха и параллельно в соответствии с ценностной иерархией располагаются в его сознании, в его душе, что и «расширяет» Генриха до масштабов универсальной личности, личности, соответствующей не времени, а вечности, способной на преобразование мира, построение Золотого века, до масштабов богочеловека. Отсюда очевидно, что центральный персонаж — это персонаж преодоленного времени, вечности, в то время как другие персонажи — персонажи времени; отсюда — избранничество, особая роль центрального персонажа, чья история и сущность демонстрируют историю и сущность универсума; отсюда и «малолюдность» художественного мира раннего романтизма, количество персонажей сведено к минимуму, ибо все человечество как бы заключено в центральный персонаж.

Сказанное о структуре персонажа и системе персонажей делает очевидной раннеромантическую концепцию человека. Генрих фон Офтердинген, являющийся ее классическим воплощением, — это прежде всего *универсальный*, целостный человек, человек, равновеликий космосу, универсуму, заключающий в себе мировое, человеческое все; благодаря всеохватности человек и становится богочеловеком, абсолютом. Новалис демонстрирует в романе не только модель раннеромантического человека, но и модель его формирования, с чем и связана центральная функция раннеромантического странничества. Универсальный человек не только воплощается в искусстве, но и провозглашается, утверждается в философии. «Мне уяснилось, — пишет Ф. Шлейермахер, — что каждый человек должен на свой лад выражать человечество через своеобразное смешение его элементов, чтобы человечество обнаруживалось всеми способами и чтобы в полноте пространства и времени осуществилось все многообразие, которое может таиться в его лоне» (94, 334). Раннеромантическая концепция универсального человека сохранила значение и в эпоху позднего романтизма. Е. А. Баратынский в 1832 году пишет стихотворение «На смерть Гете», в котором Гете представлен как универсум, как все; Гете у Баратынского равен мирозданию (природе и социуму), и мироздание равно Гете. Гете Баратынского, в сущности, есть вариация новалисовского Генриха фон Офтердингена.

Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных создания,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упования.
Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату, и в царский чертог.

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна (39, 174–175).

Гете Баратынского, как и Генрих фон Офтердинген Новалиса, «крылатою мыслью» «мир облетел»; ими «изведен, исчерпан» «весь человек». Не только Баратынский, но все европейские романтики, прежде всего немецкие, видели в Гете реальное воплощение универсального, целостного человека; отсюда всеобщее преклонение перед Гете, едва ли не религиозного характера культ Гете.

Раннеромантический универсальный человек — это прежде всего художник, художник — это и предпосылка, и осуществление целостности; персонаж, объявляемый универсальным человеком или на то претендующий, непременно маркирован как художник (поэт, музыкант, живописец). Апология художника как абсолюта продиктована той уникальной функцией искусства, которой наделило его романтическое сознание. В мир конечного с его замкнутостью и ограниченностью бесконечное, «мировая душа» нисходит только в искусстве, только благодаря искусству. Понимание, слышанье «мировой души», высшего мира осуществляется художником благодаря интеллектуальной интуиции, родственной откровению, благодаря душе, не замутненной тварными интересами; художник во всем конечном постигает бесконечное, во всем материальном — духовное, во всем тварном — божественное, т. е. художник постигает мир не в его расщепленности, а в его целостности. Раннеромантический человек, будучи художником, не есть человек разума и не есть человек чувства, он — человек духа, в котором органически сливается рациональное и эмоциональное начала. История XVIII века — это история исчерпания рационализма, разум дискредитирует себя как способ преобразования мира, разум — орудие расщепления, анализа, схематизации. Но и «философия чувства» (А. Н. Веселовский), выдвинутая сентиментализмом, как антирационалистическая философия не вполне для романтизма приемлема. «Для духа, — писал Ф. Шлегель, — одинаково убийственно обладать системой, как и не иметь ее вовсе. Поэтому он, вероятно, должен будет решиться соединить то и другое» (93, I, 292). Но, с другой стороны, художник — это человек феноменальной интуиции, «вдохновения», «чувства», с помощью которого и осуществляется постижение сущности мира, его целостности. Способность к непосредственному знанию — это и есть то качество человека, которое его и связывает с «мировой душой», которое и предопределяет возможность в конечном видеть, ощущать бесконечное. Ранний романтизм — это не просто апология личности, это апология духа. И чем более консервативной была реальность, тем большие права получила личность и тем глубже она погружалась в духовное.

Естественно, универсальная личность характеризуется нестандартностью, «непохожестью», ярко выраженным своеобразием; ее конститутивный признак, свидетельствующий о ее красоте и величии, по словам Баратынского — «ее лица необщее выраженье» (39, 151). Этим своим качеством романтический человек абсолютно отличен и от классицистического, и от сентименталистского человека. Человек в культуре XVII—XVIII веков — воплощение всеобщих качеств, всеобщих идеалов, он — как все, он представляет от имени всех, способ его действий, смысл его деклараций — общекolleктивный; значение личности и определено приверженностью к общему, будь то государство или сословие; чем стандартнее личность, тем она прекраснее; и эта концепция личности соответ-

ствуется заданием XVII—XVIII веков, требующих растворения человека в общественных интересах и заданиях. Человек в культуре сентиментализма — антиобщественный человек, точнее говоря, он — человек общества, не находящий себя в обществе, не сливающийся с общественной идеологией, исповедующей естественность; естественность устремляет человека к индивидуальному, но индивидуальное тем не менее не осуществлено, ибо тот или иной естественный человек — это любой естественный человек, для него характерна строго определенная система формул — формул поведения, чувствования, речи. Раннеромантический человек уже в силу своей универсальности нестандартен.

Генрих фон Офтердинген, даже будучи «учеником», «своеобразен», ибо наделен даром сновидений, ибо ему был явлен Голубой цветок; его же подлинное «своеобразие» заключено в усвоении всевозможных человеческих «идей», в том, что в ряду людей он становится абсолютом, богочеловеком, «индивидом в высшей потенции» (Ф. Шлегель, 93, I, 359). В стихотворении Баратынского «Не подражай: своеобразен гений...» (1828) Мицкевич, поэт, «гений», «бог», окружен другими поэтами, «гениями», «богами», но их «подражание», «повторение», подобие, идентификация исключены, ибо каждый из них является предельным развитием своего «я» (39, 146)⁴². Но, с другой стороны, «своеобразный» «гений», «бог», благодаря своей целостности, неизбежно подобен, тождественен другим не менее «своеобразным» «гениям» и «богам»; существенно, что у разных авторов универсальный человек осуществляется через систему одних и тех же «поведенческих» формул, он функционирует не как «своеобразный» индивид, а следуя строго определенной модели, модели формирования и поведения универсального человека; суть в том, что «своеобразный» универсальный человек есть *идея* «своеобразного» универсального человека; поэтому персонаж и обречен на тождество. Раннеромантический человек сформирован на стыке двух встречных тенденций: устремленный к «своеобразию», продиктованному культом человека, он в то же время представляет собой человека определенной идеологической формулы; «своеобразие» осуществляется как стандарт, универсальный человек «своеобразен» только по отношению к человеку «неуниверсальному», по отношению же к себе подобным он есть не что иное, как их «двойник», их подобие, их тождество. Противоречие раннеромантической концепции личности есть продукт противоречия романтической культуры, порывающей и одновременно связанной с традицией предшествующей культуры.

Раннеромантическая концепция человека как «гения», абсолюта, «бога» тем не менее исключает индивидуализм. Индивидуализм означает абсолютизацию одной личности, ее выдвижение за счет других личностей, самовозвеличивание за счет дискредитации; индивидуализм предполагает расслоение единого сообщества на личность и толпу; «сильная» личность утверждает право на власть, право на господство в сообществе.

Раннеромантический социум — это социум, пронизанный любовью и дружбой (любовь и дружба в романтической культуре почитаются как высшие человеческие чувства, как чувства, утверждающие единство людей). Существенно, что в той же «Люцинде» раннеромантический космос образуется союзом, браком, слиянием Люцинды и Юлия, глубоко различных, но равноправных личностей; брак и символизирует у Шлегеля единство, творчество, в результате которого рождается новая жизнь, создается новый синтетический мир. В романе Новалиса при всей исключительности Генриха фон Офтердингена как художника утверждается непереносимость его ученичества. Генрих становится богочеловеком, только пройдя общечеловеческую школу, только усвоив опыт других людей; другие люди объявлены учителями; учительство, к которому призван Генрих, возможно в результате ученичества, братства, благорасположения. Генрих становится богочеловеком, потому что открыт для людей, расположен к людям, постоянно готов к ученичеству. Социум в «Генрихе фон Офтердингене» существует не в противоречиях, не в борьбе, а в братстве, в доверии, в радушии, это социум снятых классовых, профессиональных, этических и пр. перегородок, социум, объединенный дружбой и равенством. «Между всеми человеческими занятиями существует перекличка, все они крестнакрест соответствуют друг другу»⁴³. Все персонажи в равной степени необходимы для Генриха как декларация всевозможных идей, без того или иного персонажа рушится цепь единой мировой идеологии, единого, целостного мира духа. Индивидуальное Я потому и становится абсолютом, что в процессе странничества трансформируется в родовое Я, точнее говоря, в процессе странничества в нем раскрывается, обнаруживается родовое Я. Раннеромантический человек — не индивидуалистический, а антииндивидуалистический, соборный, всечеловеческий человек; его универсальность и предполагает его антииндивидуалистичность.

Поскольку раннеромантический человек есть «соборный» человек, человек, состоящий из множества лиц, друг от друга неотделимых, то он, естественно, есть и гармонический человек; гармоничен его дух, гармонично его отношение с природой и социумом, с прошлым, настоящим и будущим; человек, равновеликий универсуму, постигший все, ставший «богом», не может не быть гармоническим человеком⁴⁴.

И, наконец, последнее. Будучи универсальным, раннеромантический человек есть человек абсолютной свободы, неограниченности и абсолютного всесия. История (и французская революция, и наполеоновская эпоха), разрушившая сословно-иерархический канон, открыла неисчерпаемые возможности человека, актуализировала его роль в мире; история выдвинула героев, низвергающих общественно-экономические системы, преобразовывающих и созидających государства, история выдвинула Наполеона, который был предметом разнообразных осмыслений и нередко представлялся, подобно Гете, как реальное воплощение безмерности,

бесконечности человеческих ресурсов (В. Гюго: «Его личность сама по себе значила больше, чем все человечество в целом», 64, VI, 380). Человек объявляется не только центром мира, но и его творцом; актуализированная историей личность сочла возможным встать над историей. Одна из первых реакций духовной культуры на французскую революцию — философская доктрина («наукоучение») И. Г. Фихте. «В том и состоит сущность *критической философии*, — провозглашает Фихте, — что в ней устанавливается некоторое абсолютное Я как нечто совершенно безусловное и ничем высшим не определяемое» (87, 96). Абсолютное Я у Фихте не тождественно индивидуальному, тем не менее фихтевский абсолют необычайно личностен. Но дело не только в текущей истории; учение Фихте восходит к ренессансной концепции человека, ее генезис с предельной четкостью определен А. Ф. Лосевым: «Человеческая личность, воспитанная в течение полутора тысяч лет на опыте абсолютной личности, захотела теперь сама быть абсолютом. Но такой универсальный субъективизм будет достигнут только в конце XVIII века в творчестве раннего Фихте. Ренессанс еще не был способен на такую абсолютизацию человеческой личности»⁴⁵. Процесс, начавшийся в эпоху Возрождения, через «наукоучение» Фихте получает исчерпывающее завершение в культуре раннего романтизма. Ранний романтизм сознает свою связь с Фихте и в лице Ф. Шлегеля объявляет «наукоучение» — наряду с французской революцией и «Вильгельмом Мейстером» Гете — «величайшей тенденцией эпохи» (93, I, 300). Ранний романтизм абсолютное Я Фихте трансформирует в Я индивидуальное; человек наделяется не только универсальностью абсолюта, но и его миротворческими функциями⁴⁶; обретя статус абсолюта, человек, естественно, освобождается от времени и пространства, от возможных проявлений детерминизма, наоборот, он организует мир по своему волеизъявлению, по своему образу и подобию; высшей и единственной властью оказывается власть человеческого сознания, человеческого духа. «Понятие единого целого, — писал А. В. Шлегель, — никоим образом не выводимо из опыта, оно возникает из первоначальной свободной деятельности нашего духа» (74, 247); дух человека-абсолюта и создает целостный, синтетический мир, мир органического единства конечного и бесконечного. Основная функция Генриха фон Офтердингена как универсальной личности и сводилась к построению нового Золотого века; ученичество Генриха необходимо было для воспитания универсального человека, который в силу своей универсальности преобразовывал бытие, выводил его из времени, из истории с их расщепленностью и неполноценностью в вечность с ее целокупностью. Одним из способов раннеромантической мифологизации личности являлась ирония, теория которой была разработана Ф. Шлегелем; в иронии человек и заявлял о себе как демиург, ибо она мыслилась как универсальная разрушительница мирового канона и универсальная творительница деканонизированной вселенной.

Культура раннего романтизма — культура своеобразной религии человека. Ни одна предшествующая культура не возводила человека на столь высокий пьедестал, не мифологизировала его в такой степени, как ранне-романтическая культура. Начатое Ренессансом, ранним романтизмом было исчерпано. Естественно, пафос раннего романтизма — пафос нормы; реальный мир был расколот и трагичен, трагедии и расколот был человек, миром детерминированный, но, с другой стороны, взбудораженный революцией мир устремлен был к свободе, к гармонии, к синкретизму, и эта мировая тенденция была провозглашена ранним романтизмом как реализованная; ранний романтизм — это строение целостной жизни, целостного человека, целостного мира, универсальное жизнестроение, жизнетворчество, говоря словами Шеллинга, он сосредоточен не на том, «что есть, но что возможно».

II. Гейдельберг

«Рыцарские времена», изображенные Клейстом в «Кетхен из Гейльбронна», — эпоха «неправды», вражды, насилия, дикого произвола; помимо конфликтов, которыми охвачены отдельные персонажи, конфликтов частных, личных, Клейст наполняет сцену конфликтами политическими, общественными, конфликтами, в которых участвуют десятки и сотни воинов.

Клейст демонстрирует средневековые как художник, следующий теории «местного колорита», рожденной романтическим историзмом и в полную меру заявившей о себе в гейдельбергском сообществе, в частности, в прозе Арнима. Иенцы, обращавшиеся к истории, видели в истории прежде всего экзотические миры, миры осуществленного или осуществляющегося синтеза; история была сферой построения нормативных мифологического типа миров. Гейдельберг, постигший власть исторической реальности, в эту историческую реальность и переносит решение мировых проблем. Местный колорит предполагает верность быту, нравам, образу действий и мыслей, национальное, историческое и этнографическое своеобразие изображенного. «Местный колорит, — писал В. Гюго, — должен быть не на поверхности драмы, но в глубине ее, в самом сердце произведения, откуда он распространяется на поверхность сам собой, естественно, равномерно проникая, если можно так выразиться, во все уголки драмы, как сок поднимается от корня дерева до самого последнего листка его. Драма должна глубоко проникнуться этим колоритом эпохи; чтобы он, так сказать, носился в воздухе, чтобы, только вступая в драму и покидая ее, вы могли заметить, что переходите в другой век и другую атмосферу» (64, XIV, 110). Сказанное В. Гюго в полной мере относимо к Клейсту, при всей обращенности его произведений к современности, всегда тщательным образом фиксирующей дух изображаемого времени. Соци-

ум Клейста — «политизированный» социум в отличие от всецело этического социума Арнима, но, как и у Арнима, — это социум, изъятый из духовности, отпавший от божественных предначертаний. Такова точка исторического отсчета в «Кетхен из Гейльброна»⁴⁷.

На авансцену многолюдного мира драмы выдвинуты три персонажа: Кетхен, Кунигунда фон Турнек и Веттер фон Штраль. В мире вражды и насилия неожиданно вспыхивает любовь. Кетхен, дочь оружейника Теобальда Фридеборна, полюбила графа Фридриха фон Штралья; любовь, «поразившая словно молния» (70, 322), всецело заполнила ее жизнь; вырвала ее из окружающего мира, миру противопоставила; «безумной» своей любовью Кетхен взорвала естественное состояние явлений. Как и большинство клейстовских героев, Кетхен — человек не среды, но нарушительница устоев. «С того дня ходит она за ним с места на место, в какой-то слепой покорности, как распутная девка. Сердце ее тянет к сиянью его лица словно канатом, сплетенным из пяти проволок. Над голыми ногами, что каждый камешек ранит, развевается по ветру юбчонка, едва прикрывающая бедра, и только соломенная шляпа защищает ей голову от солнца или от ярости непогоды. Куда бы ни устремился он в погоне за приключениями — в сырые ущелья, в пустыню, налитую полдненным жаром, во мрак густых лесов, — всюду она за ним, как собака, над которой много трудился ее хозяин. Привыкшая спать на мягких подушках, ощущавшая малейший узелок на простынях, ее же рукой случайно туда затканый, лежит она теперь, как служанка, в его конюшнях, а ночью засыпает, усталая, на соломе, которую подстилают его гордым коням» (70, 322–323). Полюбив графа, Кетхен решительно порвала с привычным миром, с привычным образом мыслей и действий, решительно предпочла равновесию, покою, традиции страдание, не только физические, но и нравственные лишения: грубость, переходящую в жестокость, со стороны графа (срывая со стены хлыст, он в ярости кричит: «Неужто от беспутной этой девки Мне у себя покоя не найти?», 70, 377), оскорбления его невесты Кунигунды фон Турнек» («Прочь, обезьянья рожа!», 70, 392). Мир, уклад которого взорван Кетхен, обрушивает на нее всю силу этических догматов; любовь уводит Кетхен из коллектива, из общества, ставит по ту сторону законов, догматов, уклада. Всеми отвергнутая и прежде всего любимым человеком, погруженная в одиночество, добровольно покинувшая отца, дом, среду, переживающая бездну физических и нравственных лишений, она не знает тем не менее внутреннего раскола. Граф фон Штраль принадлежит чужому миру, любовь ее безответна, но Кетхен и не требует ответа; она счастлива живущей в ней любовью; осыпаясь насмешками и бранью, она повсюду сопровождает графа, служит ему, оберегает его, выполняет все его распоряжения, предупреждает об опасности, спасает от смерти. Эта не требующая вознаграждений любовь настолько уникальна, что миру (в том числе и Веттеру фон Штралю) представляется явлением странным, неве-

роутным, колдовским. «Это не просто сердечное влечение, — размышляет граф, — это какое-то адское наваждение играет ее душой!» 701, 397). «Я обвиняю его, — утверждает отец, мыслящий подобно графу, — в гнусном колдовстве, во всех ухищрениях черной идеи и в побратимстве с самим Сатаной!» (70, 318). Кетхен — это цельная личность, это образ любви, любви самоотверженной и самоотреченной, любви, возведенной в первооснову бытия. И мир любви Клейст объявляет антитезой реальности; именно в любви человек преодолевает тираническую власть бытия, среды, господствующей этики, обретает свободу, абсолютную духовную раскованность; любовь не только рождает прекрасное, она сама и есть прекрасное. Концепция любви, провозглашаемая Клейстом, так же, как и у всех гейдельбержцев, противопоставлена иенской «языческой» концепции. У Арнима и Клейста любовь утрачивает шлегелевское единство, шлегелевскую синтетическую структуру, раскалывается на физическую и духовную; физическая любовь у Арнима становится первоосновой греха, подвергает человека и человечество в грехопадение; физическая любовь выходит из-под власти духа, Бога, становится апофеотикой тела, материи; пафос Арнима — пафос преодоления материи через дух, в духе, это распространено и на любовь, которая есть прежде всего духовный порыв, духовный акт; нечто подобное характерно и для Клейста в «Кетхен из Гейльбронна». Вместе с тем ни у Арнима, ни у Клейста нет абсолютного запрета на физическую любовь, как это будет у поздних романтиков, например, у Гофмана; но физическая любовь введена в контекст брака, семьи, она освящена браком, «заключаемым на небесах», но и в браке она не актуализирована, ее свидетельством являются только дети. Физическая любовь оправдана как средство высокой, божественной цели; в противном случае она превращается в самоцель и в таком качестве является грешной, ибо означает апофеотику материи, плоти. Любовь у Клейста — любовь, протекающая в земных и чрезвычайно гиперболизированных формах, но не стремящаяся к воплощению, к удовлетворению, это — любовь духа; духовным внефизическим содержанием она противостоит физическому миру, миру торжествующей плоти, торжествующей материи. Мир Клейста — посюсторонний мир, объятый расколом, и в этот расколотый, объятый катастрофами мир, мир себялюбия, вторгается любовь, своим самоотречением обретающая статус высшей, религиозной любви. Кетхен — это, по Клейсту, сущность, субстанция любви.

Наконец, чрезвычайно существенно, что любовь Кетхен — это ее судьба, точнее говоря, ее предопределение. Кетхен не организывает свою биографию, свою жизнь; организация жизни была бы проявлением себялюбия, свидетельством самоутверждения, претензией иенского типа. Кетхен, каждый шаг которой продиктован самоотречением, растворена в предопределении. Свобода ее воли не в противодействии божьей воле, а в слиянии с нею; и это не унижение, а возвышение человека, обретение

статуса божьего человека, «святого». Через Кетхен высший мир, Божий мир, вечное и бесконечное, заявляет о себе в земном мире, дух заявляет о себе в материи. И то унижение Кетхен, которое вершится людьми, есть унижение духа, есть унижение, подобное унижению Иисуса, унижению праведника. Кетхен — это клейстовская норма человека.

Кетхен как норме противопоставлена Кунигунда фон Турнек как антинорма. Красота Кунигунды вызывает всеобщее поклонение: «Посмотрел бы ты на нее, как она гарцевала, точно в сказке, окруженная всеми здешними рыцарями, — ну прямо солнце среди планет!» (70, 349). Затеявшая распрю с графом фон Штраль, но неожиданно освобожденная из плена, она покорностью, непосредственностью, благородством трогает сердце и графа, и его матери; граф мгновенно оказывается женихом Кунигунды. Если первое действие посвящено Кетхен, то во втором действии хозяйничает Кунигунда; Кетхен же из действия полностью исключена; первое и второе действия демонстрируют Кетхен и Кунигунду как друг друга исключаящие характеры, идеи, миры. В основе отношений между центральными персонажами находятся некие антитетичные реакции: безмерно графа любящая Кетхен графом отвержена; идущая на графа с войной Кунигунда, таящая на него злобу, графом спасена, объявлена невестой. Кетхен унижена, Кунигунда воспринята как «солнце среди планет», «царица амазонок». Вместе с тем события, происходящие с Кунигундой, строятся на тайне, недоговоренности; Кунигунда длительное время существует на пересечении взаимоисключающих оценок. Хору славословий, в котором ведущую роль играет граф фон Штраль, активно противостоит хор ниспровергателей, говорящий о ней как об «архиблуднице» (70, 372), «пустой оболочке» (70, 349) и т. д. Драма движется как постепенное постижение сущности Кунигунды, одновременно с читателем (зрителем) постигаемой и графом. Кунигунда раскрыта как существо кровавое, преступное, всецело преданное материальному. Только в пятом акте с Кунигунды снимается тайна, над нею тяготеющая. Поражающая красотой, из-за руки которой ссорятся и воюют рыцари, Кунигунда оказывается механизмом, сборной конструкцией. «Она — мозаичная работа, в составлении которой участвовали все три царства природы. Зубы ее принадлежат одной мюнхенской девушке, волосы выписаны из Франции, свежесть ее щек происходит из рудников Венгрии, а стройностью стана, которой все так восхищаются, обязана она рубашке, которую один кузнец выковал ей из шведской стали» (70, 416). «Сделанность» Кунигунды, свидетельство ее искусственности, механистичности, несовместима с романтическим культом природного, целостного; «сделанность» и ставит Кунигунду по ту сторону природы и, значит, по ту сторону красоты. Кунигунда, «сделанная» из разнородных элементов, — это гротескный характер, проявляющий гротескное лицо существующего миропорядка. Конфликт Кетхен — Кунигунда — это конфликт сущности мира, в основу которого положена

любовь, проистекающая из самоотречения, и кажимости мира, в основу которого положена корысть, проистекающая из себялюбия.

Будучи полюсами мироздания, будучи нормой и антинормой, Кетхен и Кунигунда — это персонажи-символы, персонажи-знаки антитетичных идей; и в этом смысле они лишены противоречия, естественно, они лишены и развития.

Наконец, граф фон Штраль, в отличие от Кетхен и Кунигунды, — персонаж не нормы (антинормы), а реальности, персонаж, демонстрирующий не сущность, но явление; это — иной персонажный ряд. Если Кетхен и Кунигунда — это сфера чрезвычайного, необычного, они — единственны, как единственны сущности, то граф фон Штраль — один из многих, через него прежде всего характеризуется современный мир, современный «массовый» человек. Граф фон Штраль — человек ошибок, непонимания окружающего мира, людей (Кетхен и Кунигунды). Мир «Кетхен из Гейльбронна» — мир ошибок, заблуждений, недоговоренности, загадочности; заблуждения, совершаемые персонажами, происходят от поверхностности их видения, от неумения проникнуть в сущность бытия и человека; красота кажимости принята за красоту сущности; ущербность кажимости — за ущербность сущности. Конфликт между кажимостью и сущностью — один из важнейших конфликтов человеческого общества; непонимание же этого конфликта — важнейшее свойство социума. Граф фон Штраль, скользящий по кажимости и потому пленившийся Кунигундой, откровенно зауряден, характеризуется отсутствием индивидуальности; его достоинства и недостатки — достоинства и недостатки мира. Граф объясняет общество, его противоречия, его слепоту и ущербность; человечество не столько мечется между сущностью и кажимостью, сколько предпочитает кажимость, объявляя сущность подозрительным «колдовством». Из ряда многих он выделен лишь любовью Кетхен, но это божье веление, а не результат индивидуальных достоинств. Масштаб Кетхен и Кунигунды — масштаб чрезмерного (возвышенного и низменного), масштаб графа — масштаб обычного, реального, заурядного. Но именно потому, что граф — не нормативен, а реален, он способен на внутренние движения, на противоречия, в конечном итоге на развитие⁴⁸.

В социум, обьятый противоречиями, насилием, корыстью, близорукостью, этически и эстетически неполноценный, и введена любовь. Представляя небесный мир в мире земном, Кетхен обретает Христову функцию — функцию спасительницы человечества, через Кетхен происходит искупление мира, погрязшего в грехе.

Клейстовское пространство, как и пространство у Арнима, двусферично как по горизонтали, так и по вертикали; материальному топосу исторического бытия противопоставлен духовный топос Кетхен, связующий земной мир с небесным, внеисторическим пространством Бога; отношения между земным и небесным мирами конфликтны, ибо в земном мире

унижен дух, едва ли из него не изгнан, земной мир отпал от небесного, идеального мира. Тем не менее небесный мир предопределяет судьбы мира земного. Отметим в этой связи одно обстоятельство: клейстовский мир, как уже говорилось, — это мир тайны, загадки, «вещь в себе», и таковым он представляется вследствие человеческой недалиновидности. Графу фон Штраль отведена роль Эдипа, но в отличие от Эдипа он не решает загадку, загадка решается, преподносится помимо его воли. Мир решает загадки вопреки субъективной воле, вопреки своей собственной воле; вопреки субъективной и всечеловеческой воле дискредитируется Кунигунда и торжествует Кетхен. Мир непостоянен в своей антидуховности, в мир внесено движение, внесена история. Человеческая история, утверждает Клейст, есть история, диктуемая божественным предопределением; в этом смысле драма Клейста есть драма предопределения как индивидуальной, так и мировой жизни.

Чрезвычайное значение имеет финал драмы и прежде всего чудесное превращение Кетхен из Гейльброна в Катарину Швабскую — дочь императора. Грамота комментируется императором, и слова его — ключ к событию, решающему конфликт: «Возвысилась она перед людьми, как высоко стояла перед богом» (70, 423). Кетхен, бросающаяся в горящее здание по велению Кунигунды и тем самым охраняющая графа фон Штралья, — предел самопожертвования и самоотречения; в самоотречении более всего и демонстрируется любовь, более всего и проявляется человеческий дух; это не только поднимает Кетхен на невероятную нравственную высоту, но и вводит в круг абсолютной идеальности, *святости*, в божественный круг; ведомая высшей силой, херувимом, она не только спасает портрет графа, но и выходит невредимой из пламени, из рухнувшего дома; херувим, ее спасший, перед тем как исчезнуть, «касается ее головы пальмовой ветвью» (70, 389). Клейст создает миф о святости, божественности любви. Херувим — посланец Господа — «посвящает» Кетхен, изымает из человеческого мира, ставит «перед Богом». Сверхреальное заданием своим имеет материализацию метафоры, смысл которой заключен в декларации любви как чувства, руководимого и покровительствуемого Господом, высокого и бессмертного. Благодаря введению библейской темы, эта мысль обретает статус закона, не подвергаемой сомнению истины. Декрет императора — результат божественного веления, земной знак исключительности, продиктованной знаком небесным; любовь возвысила Кетхен над миром, что и получило оформление в факте ее превращения в императорскую дочь; последние явления драмы наполнены величием и лучезарностью; драма превращается в *мистерию* во имя любви, самоотречения и самопожертвования; это всенародное, вселенское чествование Кетхен. При этом Клейст следует нормам средневекового мира, его сословной иерархии, его этике: возведение бюргерши в ранг принцессы — дочери императора и демонстрирует, с тогдашней

точки зрения, ее высоту, ее положение в мире как положение «превыше всех»; подобно императору она возносится на вершину социума. Но чествование Кетхен — это и преображение бытия. Мир финала — мир достигнутого, обретенного синтеза, преодоление дисгармонии, постижение сущности, воздаяния по заслугам. Но финальный синтез имеет весьма сложную структуру, структуру, продиктованную гейдельбергской идеологией. Некими концентрическими кругами входят друг в друга, образуя единство, семья (Кетхен — фон Штраль), государство, возглавляемое императором, мироздание, управляемое Господом. Кетхен и фон Штраль образуют единство; возле императора сходятся все, в том числе и противники, прежде друг с другом враждовавшие. Любовь введена в контекст государственных и мировых тенденций. Любовь пронизывает все сферы мироздания: от личных, семейных до государственных и общемировых; любовь, объявленная центральной идеологией мироздания, и определяет гармонию мира. Таким образом, мир «Кетхен из Гейльброна» движется от дисгармонии к гармонии; и это движение есть объективная необходимость, есть воля Господа. Любви Клейст отдает истинно романтическую функцию преобразовательницы бытия. Кетхен, всходящая в огонь, подобна Христу, распинаемому на кресте; мученичество, принимаемое во имя людей, не только их спасает (воскрешает), но и преобразовывает человечество. Клейстовская модель истории отлична от иенской, отлична и от гейдельбергской в ее классической, арнимовской форме; мир Клейста не замкнут в бесконечном, но движется от конечного к бесконечному, от хаоса к космосу; он абсолютно линейный и абсолютно прогрессивный. В этой модели есть актуализация истории, исторического мышления; но с иенцами и с гейдельбержцами Клейста сближает оптимизм, вера в реальное достижение бесконечного, констатация этого свершения.

Но подчеркнем еще раз, как существенно по сравнению с иенцами, по сравнению с «Генрихом фон Офтердингенем» меняется у Клейста социум, меняются отношения между людьми, их функции в историческом процессе. При всем различии новалисовские персонажи тождественны, в той или иной степени они заполнены всем, что и исключает конфликт; между персонажами Новалиса царит гармония; новалисовский социум — богочеловеческий социум, и в этом смысле он «всемирный», внеисторический, нормативный мир. У Клейста же человек замкнут в себе, замкнут в своих чувствованиях и идеях, он ограничен от вечного и бесконечного, от Бога; его ограниченность от высшего мира и определяет самоутверждение как его этическую, его общественную доминанту. В иенской материи заключен был дух, в иенском человеке — Бог. Клейстовский человек равен материи; его сущность и декларирует Кунигунда — автомат, не органическое, а сконструированное явление. В социуме исчезло надмирное; человек перестал быть богочеловеком; самоутверждающийся человек вступил в конфликт с окружающими его самоутверждающимися людьми; враж-

да стала естественным состоянием мира. Социум Клейста — социум, погрязший в грехе, потому что максимально отрешен от Бога.

От дисгармонического мира отлична лишь Кетхен из Гейльброна, в этот дисгармонический мир помещенная. Любовь и самоотречение, точнее, любовь, равная самоотречению, ставит Кетхен вне мира; Кетхен не может быть понята миром, как добро не может быть понято злом, как святость — грехом. Социум в некотором смысле объединяется в унижении Кетхен, социум стремится уничтожить ее как чужеродную субстанцию. Забывший Бога социум не только не понимает, но и не принимает, отторгает Кетхен. В драме построена во многих отношениях евангельская система персонажей. В грешный мир людей во имя их спасения явлена Кетхен, подобно тому, как был явлен Иисус. Явление Кетхен становится своего рода перво-двигателем, начинается процесс возрождения, искупления, начинается исторический процесс, ведущий к установлению гармонии, к Золотому веку. Мир расколот, в мире есть добро (Кетхен) и зло, персонифицированное в Кунигунде; и в этом смысле мир Клейста, как и Арнима, представляет собой двоемирие: но, в отличие от позднеромантического, гейдельбергское двоемирие устремлено к единомирию, к Царству Божьему. И у иенцев и у гейдельбержцев историческая миссия преобразования мира возложена на человека. Но в то же время функция Кетхен резко отличается от функции Генриха фон Офтердингена. Генрих — универсальная личность, богочеловек, точнее говоря, странствие Генриха — это история его самосознания, самоопределения, которая одновременно есть всемирно-историческое свершение; мир в романе Новалиса равен сознанию Генриха, мир и есть его объективированное сознание. Кетхен — не демиург, не Господь, не абсолютное Я, творящее не-Я; Кетхен — человек, но человек, выполняющий Господнюю миссию, человек, живущий согласно слову Божьему, в любви и по любви. Кетхен от начала и до конца драмы совершает лишь одно деяние: демонстрирует людям любовь. Она явлена в мир, чтобы показать миру, что *есть* истинный человек. Кетхен не претерпевает ни грана изменения, в ее неподвижности, в ее постоянстве и заключено ее величие. Благодаря своему постоянству она и приводит в движение мир. Меняется не Кетхен, меняется отношение к ней мира. Изменение отношения к Кетхен мира и есть преобразование мира, усвоение миром любви. Финал — это триумф любви, который возможен в преобразованном, в спасенном мире⁴⁹.

Система персонажей, подобная системе персонажей «Кетхен из Гейльброна», развернута и в новелле Арнима «Изабелла Египетская» (1812). В основу новеллы положена мифологизированная история цыган, многовекового цыганского странничества. Скитальческая жизнь цыган обрамлена их гармонической жизнью на родине, в Египте. Отчизна — это далекое прошлое цыган, которого они лишились в библейские времена, «за то, что не узнали Святую Матерь Божию с младенцем Иисусом и со старым Иосифом, когда те бежали с ним в Египет, ибо они не взгляделись в

очи Господни <...>. Когда позднее, при крестной смерти, они признали Спасителя, которого отвергли при жизни его, то половина народа дала обет искупить свое жестокосердие паломничеством в даль до последних пределов, где только будут встречаться им христиане» (78, II, 13–14). Итак, причиной скитальчества является грехопадение цыган, их слепота, в результате которой за внешним обликом евреев, доступ которым в Египет запрещен, они не увидели Богоматерь и Иисуса Христа, что и лишило их отчизны, блаженного доисторического существования. Настоящее цыган, длящееся полтора тысячелетия, — это покаяние, это добровольное возложение на себя трагической, страдальческой участи гонимого, преследуемого, казнимого народа. Наконец, будущее, которое в финале новеллы становится настоящим, — это возвращенная в результате покаяния и искупления отчизна; новелла завершена апофеозом обретения, апофеозом свершительницы этого обретения — Изабеллы Египетской, королевы цыган. То, что в «Графине Долорес» решалось применительно прежде всего к индивидуальной истории, в новелле решается применительно к народу; в романе на авансцене был миф о грехопадении и искуплении личности, теперь — миф о грехопадении и искуплении народа. История Изабеллы — это канун искупления, это последние дни странничества, самый напряженный и драматический период; судьба цыган находится в руках юной, совершенно неопытной, невинной, находящейся в чужом, враждебном мире Изабеллы; согласно преданию, у цыганки царского рода должен родиться от властелина мира ребенок, «который, пользуясь любовью своего могущественного отца, соберет рассеянные по Европе остатки» цыган и «отведет их в святую египетскую отчизну» (78, II, 60); и именно Изабелла «была единственной девушкой за многие столетия, которая удовлетворяла всем требованиям, которым должна была, по преданию, отвечать эта цыганка» (78, II, 26). Событийный стержень новеллы образует история любви Изабеллы и эрцгерцога Карла, будущего императора Карла V. Подвиг Изабеллы — это подвиг любви и одновременно отречения от любви, от счастья, от себя самой во имя своего народа, его чести и достоинства, его будущего: «Твоя любовь не закатилась, будучи отвергнутой; единственный твой не понял, не оценил, не сохранил ее, и она обратилась к народу, который в твоей любви обрел свое освобождение» (78, II, 135). Изабелла — это средоточие чистоты, непорочности, абсолютной духовности, и в этом смысле Изабелла — истинно религиозная личность; погруженная в фантасмагорически-карикатурный мир, она не растворяется в этом мире, сохраняя в самых драматических обстоятельствах чистоту души; она становится своего рода нравственным эталоном, «святой», источником спасения всех страждущих и залогом обновления и возрождения мира. Финальный апофеоз означает и происшедший в результате любви и самоотречения переход из времени в вечность, обретение вечности. Нетрудно увидеть, что временная структура новеллы аналогична временной струк-

туре арнимовского романа, с той только разницей, что временная триада введена в пределы художественного мира, непосредственно изображена.

Но чрезвычайно существенна структура пространства. Как и в других произведениях, по вертикали пространство имеет две сферы, два уровня: небесный мир, мир бесконечного, мир Бога и реальный, земной, человеческий мир; небесный мир в новелле необычайно актуализирован: есть не только непрерывное к нему обращение, но и его воздействие на земные события; есть устройство этого земного мира в соответствии с Божьим заветом. Но в высшей степени оригинально изображение Арнимом земного мира. Земной мир — это прежде всего гротескный мир, мир карикатуры, соединенной с фантазмагорией, с дьяволиадой, это и рождает в субъекте, этот мир воспринимающем, чувство смеха и ужаса одновременно; это едва ли не позднеромантический мир актуализированной дьяволиады. Если «Графиня Долорес» полемична по отношению к иенскому «язычеству», к иенскому культу наслаждения и свободы, то «Изабелла Египетская» не менее полемична по отношению к иенскому пантеизму, к иенскому культу Беме, что совершенно естественно, если иметь в виду свойственный гейдельбержцам канонический христианский взгляд на мир, на природу⁵⁰. Природа, по Арниму, не есть Бог, природа есть альраун, корень мандрагоры; альраун — это своего рода персонификация природы, ее дух; изъятый из природы благодаря магическому чернокнижному акту Изабеллы и введенный в социум под громким именем Корнелия Непота, альраун проходит через всю новеллу в качестве одного из главных действующих лиц, он постоянно сопровождает Изабеллу, ее оттеняя, как уродство оттеняет красоту, как материя оттеняет дух. История Изабеллы — это не в меньшей степени и история альрауна Корнелия Непота. Надо сказать, что ничтожный карикатурный корень мандрагоры необыкновенно легко входит в социум, он проходит по социумному пространству, как сказочный герой, социум во всех своих формах, на всех уровнях размыкается перед альрауном, более того, социум начинает зависеть от альрауна. В новелле есть торжество Изабеллы, но есть и торжество альрауна, с той только разницей, что торжество Изабеллы санкционируется автором, торжество же альрауна автором осуждено как свидетельство несовершенства социума; карикатурный, гротескный альраун потому и чувствует себя в социуме так же, как в земле, в природе, что социум подобен земле, природе, что социум столь же карикатурен, гротескен, как и альраун. Извлеченный из земли и сам являющийся землей, неживой материей, корнем, альраун сразу же объявляет себя существом высшим, призванным к великому; альраун — это не только персонификация природы, материи, он еще и фихтеанец, «иенец», индивидуалист; на вопрос, кто он, альраун отвечает: «Я есть я, а вы — не я, и я стану фельдмаршалом, а вы останетесь тем, чем вы были» (78, II, 48); альраун наделен многими иными «иенскими» качествами, например, остроумием. Новелла Арнима полемична по отношению к иенцам не менее, чем его роман; существенно, на-

пример, объяснение светских успехов альрауна, в котором едва не все при мерено к иенцам, нацелено на иенцев. «Он ловко мог подражать языку большинства других людей, но своего собственного языка у него не было; все же его злая воля, пользуясь тем, что его пронизательный взгляд умел выведывать затаенные мысли, приобрела ему много знакомых, которые ему покровительствовали и наладили его отношения с людьми; всякая городская новость докладывалась ему, и он умел так интересно и остроумно развить и пересказать ее, что она начинала передаваться из уст в уста, и по городу пошла о нем молва, которая наконец достигла и до эрцгерцога» (78, II, 57); «От похвал, которыми пичкали его, как конфетами, он заносился все выше и выше в своем тщеславии» (там же). Скажем здесь только, что фикштеанство, иенство объявлено Арнимом идеологией, исходящей из бездуховной материи, альрауновой идеологией. Цели, альрауном перед собой поставленные, им осуществляются; он становится авторитетнейшим лицом в государстве, его имя ставят в один ряд с именем эрцгерцога, более того, он начинает править Карлом, превращается в могущественного демона империи. Головокружительная же карьера альрауна осуществляется благодаря его способности видеть невидимое, прежде всегоклады. Альраун, будучи воплощением материи, низкой, бездуховной природы, потому и достигает могущества, что удовлетворяет важнейший интерес социума — денежный интерес, являющийся средоточием, высшим проявлением материального интереса; рассказывая историю альрауна, Арним и демонстрирует процесс материализации человека, материализации государства. Доверенные лица советуют Карлу, и совет с удовлетворением принимается: «Сам Бог посылает вашему высочеству министра финансов в лице этого малыша — альрауна, который может упрочить будущее ваше могущество, независимо от капризов Генеральных штатов, он даст в руки вашему высочеству средства обращать в вашу пользу всякую деятельную силу. Он будет душой государства, его гений сможет примирить вечно враждующие между собой божественные права и человеческие желания. Да здравствует эрцгерцог и его государственный альраун!» (78, II, 120). Как всегда у Арнима, выдающегося художника, все в высшей степени значимо: процитированный фрагмент — свидетельство противоестественной извращенности государственного, общественного сознания: альраун — средоточие материального — объявлен «душой государства», посланной Богом. Утверждая альтрауна в качестве «души государства», Карл совершает великий грех, становится орудием грешных, бездуховных сил, теряет контроль над ними, обретшими неограниченную власть; есть шабаш материи, шабаш альрауна, шабаш, участием которого становится и Карл; так свершается его грехопадение. Когда же альраун погиб и его «тайно похоронили, Карл решил, что избавился от него, и все думали, что он окончательно уничтожен, на самом же деле в ярости своей он превратился в демона, и уже вскоре императору пришлось убедиться, что без великого покаяния ему не освободиться от его тягост-

нейшего присутствия» (78, II, 130). Образ альрауна Корнелия Непота, заимствованный из Гриммельсгаузена, писателя для гейдельбергских романтиков чрезвычайно важного⁵¹, и из восходящей к Гриммельсгаузену новеллы Ф. де ла Мотт Фуке «История о висельном человечке» («Geschichte vom Galgenmännlein», 1810), наряду с образами из Гриммельсгаузена и де ла Мотт Фуке, определяет образ знаменитого «Маленького Цахеса» Гофмана.

Не менее чем образ альрауна важен образ голема. В идейной системе новеллы оппозиция Изабелла — голем играет первостепенную роль. Голем — это глиняная фигура, воспроизводящая Изабеллу, ее, так сказать, копия, слепок, двойник, тиражное производство, голем — это Изабелла, но без ее духовных качеств, бездуховная Изабелла, т. е. опять же это мертвая материя, глина, введенная, как и альраун, в общество, в жизнь. «Голем — героиня безличных отношений, голем — это смерть индивидуальности, заменимость одного человека другим, полное безразличие к нему как к цельному существу, спрос на какие-то лишь отдельные его свойства. Голем — человек с точки зрения рынка, человек на продажу, поэтому голем и состоит в дружеской переключке с альрауном, духовно возглавляющим рынки»⁵². Образ голема, заимствованный Арнимом из еврейской легенды, опубликованной Я. Гриммом в «Газете для отшельников», как и альраун, введен в контекст полемики, направленной против иенской культуры. Голем — продукт современного Пигмалиона, продукт личности, мнящей себя творцом, современного богочеловека, но современный богочеловек создает не мир, по поводу которого можно сказать: «это хорошо», а абсолютно бездуховный мир, мир, не одухотворенный божественным началом; современный богочеловек — ремесленник, производящий в угоду физическим потребностям живых глиняных кукол. Одновременно голем — это полемика с классикой, со скульптурой, классическое сознание, классический идеал воплощающей, «выпад против энтузиастов античности»⁵³; объявление античных статуй бездуховными големами. И вот эта бездуховная поддельная Изабелла вытесняет из мира Изабеллу подлинную; для мира предпочтительней голем, чем живая душа; голем предпочтительней не только для домочадцев Изабеллы, что естественно, но и для Карла, что противоестественно. Изабелла изгнана из дома, из сердца возлюбленного, объявлена самозванкой, бесконечно унижена (она, любящая, вынуждена держать факел у дверей своего дома, в котором Карл проводит время с големом). Голем предпочтительней, потому что удовлетворяет тот телесный интерес, который господствует в мире; голем — это разгул сладострастия, грубого физического наслаждения; голем — обратная сторона альрауна; голем и альраун неразделимы; и существенно, что голем — жена альрауна и одновременно любовница Карла; как и альраун — это сконцентрированный образ материи, материи, так сказать, в ином ее проявлении. В современном социуме живое вытеснено неживым, душа — материей, истинное — поддельным; в современном социуме хозяйничают двойники, что и определяет в нем от-

сутствие определенности, неразбериху, путаницу, хаос; при всем при том тенденция социума — материальная тенденция: неживой голем воспринимается как живое, истинное, Изабелла же как поддельное, как «самозванка»; социум, с точки зрения Арнима, есть некая фантазмагорическая система противоестественных ценностей.

В ряду этих персонажей находится и еще один заимствованный из Гримельсгаузена персонаж — медвежья шкура, бывший ландскнехт, одержимый корыстолюбием, семь лет верой и правдой служивший нечистому духу и за это время потерявший человеческий облик, ибо не должен был не только молиться, но «ни стричь, ни мыть головы, бороды и ногтей, ни умываться, ни чиститься, ни отряхаться, ни помадиться» (78, II, 41), ныне же мертвец, служащий альрауну и за то получающий по дукату в неделю. Но если альраун и голем — это голая материя, то медвежья шкура — не менее гротескный, фантазмагорический образ — результат, следствие гипертрофированного денежного, материального интереса, своего рода персонифицированный материальный интерес социума, социум, всецело погруженный в материю; живое, ставшее неживым; человек, обратившийся в мертвеца.

Но эти гротескные персонификации, гротескные мифы, сосредоточившие в себе все физическое и моральное уродство мироздания, вся эта торжествующая неживая природа поставлена в один ряд с персонажами этой жизни, с посюсторонним, естественным, так сказать, человеком, с людьми, из которых прежде всего назовем двух старых сводниц — цыганку Браку и Ниткен, ростовщицу и воровку по совместительству; будучи людьми, они тем не менее лишены людского, человеческого начала, это — образы абсолютного этического низа, как и альраун, как и голем; будучи людьми, они неотделимы от нелюдей; это члены одного низового, некоего гротескно-брутального сообщества, коллектива тел, завоевывающего мир, завоевывающего будущее. «Странная компания, состоящая из старой ведьмы (Браки. — Ф. Ф.), мертвеца, принужденного притворяться живым, глиняной красавицы и молодого человека, вырезанного из корня, сидела в торжественном и сосредоточенном настроении, лелея высокие мечты о счастье жизни, ожидающем их впереди, о сокровищах, о геройских подвигах и чаевых деньгах, на которые медвежья шкура немало рассчитывал по случаю праздника» (78, II, 82). Весьма показательна сцена в покоях Ниткен, как бы состоящая из двух сцен: 1) «старуха стояла на коленях перед маленьким домашним алтарем, украшенным образом Богородицы и множеством разноцветных восковых свечек» (78, II, 51); 2) переход ко второй сцене начинается словами, обращенными к Браке: «Ну что, старая шлюха, не до молитв тебе теперь» (78, II, 52); за словами, своего рода границей двух сцен, двух типов поведения, двух обликов, следует вульгарный танец, перебранка с Бракой, торг и т. д. Первая сцена — человеческая кажимость, видимость, маска; вторая сцена — человеческая сущность, лицо; и переход ко второй сцене — впад в сущность, ее

активная, гротескная демонстрация. Социум играет масками, двойниками, играет подделками; Идет всеобщая игра поддельного и поддельным, игра, трагической жертвой которой становится истина, душа, красота, любовь. К абсолютному этическому низу в новелле отнесен не только социальный низ, не только Брака, Ниткен и целая галерея подобного же рода персонажей, но и социальный верх, представленный сподвижниками, соратниками Карла и самим Карлом; социальная иерархия (Брака и Карл), вселенская иерархия (человек и корень) уравниваются в этической несостоятельности, в абсолютной бездуховности, в абсолютной приверженности материи. Мир Арнима — это мир абсолютного этического низа (этика человека равна этике альрауна, корешка мандрагоры).

Нетрудно увидеть, что настоящее, история, время в «Изабелле Египетской» отлично от настоящего, истории, времени не только в «Странствованиях Франца Штернбальда» или в «Генрихе фон Офтердингене», но и в «Графине Долорес», и в «Предчувствии и реальности». Мир новеллы — мир brutального времени и brutального пространства; это мир, в котором все, даже движения сознания, приобрели телесный, материальный характер, это мир торжествующей плоти. Но в отличие от жизнеутверждающего триумфа плоти в эпоху Ренессанса, например, у Рабле⁵⁴, у Арнима торжество плоти означает крайнюю степень отпада мира от Господа, от небесного мира, и потому мир «Изабеллы Египетской» — мир зловещего гротеска, мир фантомов, сотворенных людьми и по неким парадоксальным законам начинающих ими, людьми, править, мир фантазмагорической игры; гротеск, фантазмагория и явлены как декларация чужого, ложного, безобразного мира. Заметим, что Арним изображает практически то же время, что и Тик в «Странствованиях Франца Штернбальда» (у Тика 1520–1521 гг.; у Арнима — 1518–1519 гг.), но сколь разительно отличны у них изображенные миры: родной, божественный мир Тика и чужой, фантазмагорический мир Арнима; человек, являющийся носителем идеальных ценностей, и мир, его окружающий, вступили во враждебные отношения; реальность (как топос природы, так и топос социума) у Арнима — это торжествующая материя, лишенная духовности, стремящаяся всеми способами материализовать мир духа; мир Арнима действительно тяжелый для восприятия мир, потому что в нем нет (ни в обществе, ни в природе) никакой духовной «зацепки»; суровый, безжалостный, холодный мир бездуховности. И в этом смысле мир Арнима есть свидетельство абсолютной неслиянности, абсолютной разьединенности материи и духа; то, что в Иене образовывало одну пространственную структуру, в Гейдельберге вступило в конфронтацию как антитезы.

Тем не менее в земном топосе власть материи безусловна, новелла в качестве центрального персонажа имеет Изабеллу Египетскую, являющуюся и главным героем, носителем позитивных ценностей, о чем свидетельствует и название. Героиня погружена в мир голой материи, но явля-

ется воплощением, персонификацией духовной чистоты, неотделимой для Арнима от наивности, любви и самоотверженности, персонификацией духа; Изабелла, едва ли не единственная в земном мире, представляет мир небесный, руководствуется его заповедями и ценностями; она своего рода посланница высшего мира на грешной земле. История — это испытание духа материей, и это испытание, несмотря на фантазмагорическое воздействие материи, Изабеллой выдерживается; история Изабеллы — история торжества духа, что и выражается в движении мира к Золотому веку, достигнутому цыганским народом и явившемуся в сознание европейцев. В этом смысле земной мир и по горизонтали своей — мир двоемирия, мир противостоящих друг другу материи и духа. Наконец, торжество духа явлено не только в Изабелле, но и в авторской позиции, благодаря которой фантазмагория реальности пропущена сквозь смех, сквозь комикку, буффонаду; ужас бытия не только нейтрализован, но и побежден духом.

Но нельзя не увидеть и того обстоятельства, что в «Изабелле Египетской» бездуховный мир несравненно более прочен, основателен, чем в «Кетхен из Гейльброна»; он побеждается духом, но это торжество духа локально, оно не есть всемирно-исторический акт; оно распространено на цыган, но не распространено на Европу, брутально-телесный характер которой узаконен Карлом V. Арним в «Изабелле» более трезв, чем Клейст в «Кетхен» или же он сам в «Графине Долорес»; в «Изабелле» сказывается, хотя и не побеждает, позднеромантическая тенденция.

И, наконец, концепция человека. Человек у гейдельбержцев — в отличие от иенцев — грешник; его грех — христианский грех: грех телесной жизни, жизни, отрешенной от духа, от Бога. Это естественно. Гейдельберг, осознавший власть реальности над человеческим сознанием, отказавшийся от иенского абсолютного индетерминизма, не мог не констатировать несвободу человека, его зависимость от исторического бытия. Система событий в гейдельбергской литературе поэтому часто и развернута как история греха («Графиня Долорес» Арнима, «Предчувствие и реальность» Эйхендорфа). Грех — это катастрофа, вина. Гейдельберг всю меру ответственности за грех возлагает на человека. Грехопадение — это утрата Господних заповедей; это *добровольный* союз с материей. Человек наделен свободой воли, но свобода воли направляется не на союз с духом; материя оказывается более притягательной, чем дух. Кстати, это обстоятельство и побуждает гейдельбержцев к широкому изображению реальности. Для гейдельбержцев потому и важна библейская история грехопадения Адама и Евы, что в ней видится модель грехопадения людей. Свобода воли человека оказывается свободой отрешения от Бога, от духа. Человек, переставший быть Господом (духом), неизбежно становится грешником. Более того, грех входит в человека через себялюбие, через индивидуализм. Трансформация абсолютного Я в Я индивидуальное при сохранении культа этого Я неизбежно рождает себялюбие, что ведет не

только к греху, но и к мировой дисгармонии. Социум становится местом пребывания утверждающих свою безусловность индивидов.

Но гейдельбергский человек не постоянен; это развивающийся человек. И его развитие — это движение от греха через осознание своей вины, через покаяние, к искуплению и возрождению. Именно такой путь в классической форме проделывают графиня Долорес у Арнима, графиня Роза и граф Фридрих у Эйхендорфа. Основой жизнестроения становится самоотречение, которое у Эйхендорфа проявляется в аскезе, абсолютном торжестве духа (в финале романа граф Фридрих уходит в монастырь). Самоотречение проявляется и в иной форме — в форме абсолютного растворения в государстве, в общенациональной задаче, предпосылкой чего является абсолютное растворение в семье. Через семью и государство грешный человек становится Божиим человеком, «святым». Но осознание человеком своего греха происходит не только через нравственную катастрофу (Долорес), но и через демонстрацию святости, вершащей подвиг самоотречения и любви (Кетхен, Изабелла). Гейдельберг поэтому изображает не только реального человека, но и норму, тот нравственный эталон, который должен быть итогом человеческого самоусовершенствования.

Для Гейдельберга принципиально важна констатация не только человеческой катастрофы (греха), но и человеческой победы над реальностью, человеческого возрождения. Гейдельберг утверждает несвободу человека, но Гейдельберг утверждает и свободу человека.

III. Поздний романтизм

1. О позднеромантическом герое

Двоемирие, определяющее художественный мир позднего романтизма, неизбежно выдвигает оппозицию герой — антигерой (злодей). Позднеромантический герой генетически связан с раннеромантическим героем, с универсальной, целостной личностью типа Генриха фон Офтердингена. Но вместе с тем позднеромантический герой значительно отличен от универсального человека раннего романтизма. Универсальный человек — это человек, вместивший в себя мировое все и тем самым уподобившийся Господу. Но открытие реального мира как антибожественной субстанции, не преодолимой в духовном акте, «разводит» героя и мир, между ними устанавливаются конфликтные отношения. Человек не только перестает быть субъектом мироздания, но и становится его объектом; человек оказывается бессильным построить мир по своему волеизъявлению, по своему образу и подобию; человек наталкивается на силу, более могущественную, чем его дух; более того, вне человека находящиеся обстоятельства начинают править человеком, определять его действия и поступки. Бес-

конечное, воплощением которого является герой, вводится в контекст конечного, герой оказывается пленником бытия; возникает конфликт между человеческим духом, погруженным в бесконечное, и реальной, конечной формой человеческого существования. Позднеромантический герой — это раннеромантическая личность, помещенная в чуждое ей культурно-этическое пространство, что и изменяет ее природу, ее функции; титанизм созидания, миротворчества трансформируется в титанизм неприятия, сопротивления, самоутверждения; высшая функция героя смещается с созидания на защиту; герой борется за систему идеальных ценностей, за духовную свободу, за право быть человеком в нечеловеческом мире. Но масштабы позднеромантического героя по сравнению с универсальным человеком раннего романтизма сокращены; он перестал быть богочеловеком, он стал человеком; богоподобный, он стал человекоподобным. Позднеромантический герой, познавший власть конечного, утративший миротворческие возможности, но сохраняющий раннеромантическое достоинство духа, отвергающий компромисс, обречен на героическое, прометеевское одиночество (одиночество, кстати говоря, свидетельствует об утрате им «соборности», всечеловечности).

Кавалер Глюк, герой одноименной новеллы Э. Т. А. Гофмана, вмещает в себя всю систему духовных ценностей, сосредоточенную в музыке; Глюк — это искусство, это — бесконечное, «царство грез». Но Глюк замкнут в Берлине. В отличие от Генриха фон Офтердингена, Глюк лишен *родной* сферы, по воле судьбы он обречен на жизнь в *чужом*, бездуховном мире, мире животных и механизмов, в мире утраченных лиц. Ежеминутно ощущая враждебность окружающего мира, он не может разорвать его оковы, преодолеть его власть. Художник, являющийся единственной личностью⁵⁵, отправлен на дно жизни, низвергнут на нижайшие ступени общественной лестницы, ибо в мире конечного мера человеческой ценности измеряется общественной пользой; художник же, творящий духовные ценности, бесполезен. Но, сжатый Берлином, мировой ночью, терпящий физические и моральные бедствия, Глюк не сломлен духовно, он противостоит Берлину; во тьме звучит его музыка. Судьба унижает, но не извращает художника, он сохраняет свое лицо; человек, поставленный в немыслимые условия, но сохраняющий достоинство, — человек высокой героики.

Гофмановскому Глюку подобен Данте в поэме Байрона «Пророчество Данте» (1819). Данте Байрона — Прометей позднеромантической эпохи, обреченный на одиночество, на отчаяние, но смело и грозно глядящий в глаза судьбе, меряющийся с нею силой, опаленный, но не растерзанный адом бытия. «Созданный Байроном образ, — пишет Н. Я. Дьяконова, — есть образ солдата, пророка, витии, которого любовь в отечеству не ослепляет, но заставляет смело провозглашать его заблуждения и их неизбежные последствия»⁵⁶.

К герою-стоику близок герой-борец; через всю позднеромантическую литературу проходит в качестве первостепенно важного персонажа благородный разбойник, затеявший бунт во имя свободы и справедливости, во имя высоких духовных ценностей. Эмоционально-героический и «масштабно-качественный» диапазон европейских разбойников чрезвычайно широк, но при всех внутренних коллизиях и разного рода отягчающих факторах, как это свойственно байроническим гяурам и корсарам, они — не только люди свободы, но и борцы за свободу. Один из самых значительных «разбойничьих» текстов в немецкой литературе — новелла Клейста «Михаэль Кольхаас» (1808–1810), признанный шедевр немецкой прозы. «Михаэль Кольхаас» — одно из многолюдных произведений Клейста, всегда тяготевшего к многолюдности, но, что существенно, едва ли не все характеры разработаны как законченные, рельефные типы; отсутствуют персонажи-статисты, персонажи-марионетки; представлены все сферы общества, все социальные и сословные группы. В события введен всегерманский мир; демонстрируются многочисленные точки зрения, вызываются всевозможные эстетические чувства. Новелла воспринимается как многокрасочная, многолюдная, остродинамическая фреска о Германии XVI столетия. В основе событий находится ничтожное происшествие, пустячная несправедливость, но именно она открывает несправедливость всеобщую, внесударственную; мировая несправедливость, поддержанная законом, как лавина, обрушивается на человека, организует его жизнь, ведет на эшафот. В роковой день Кольхаас отправляется с табуном в Саксонию, но на земле юнкера Венцеля фон Тронка с него потребовали дорожную пошлину (им заплаченную) и пропускное свидетельство (которого у него не было и которое прежде никогда не требовалось); двух лошадей Кольхааса оставили под залог; между тем выяснилось, что вся история с пропускным свидетельством не более как злостное измышление» (71, 443), произвол юнкера. Главное же, лошади незаконно использовались на работах и были доведены до страшного состояния. Конюх, оставленный Кольхаасом при лошадях, был беспощадно избит, выброшен за ворота, на него натравливают собак, он едва не гибнет. Справедливый протест Кольхааса вызывает у юнкера и его лакеев лишь грубое издевательство. «Издевавший все несовершенство миропорядка» (71, 445), Кольхаас, желая добиться справедливости и «оградить своих сограждан от подобной участи» (71, 445), подает иск на юнкера. В конфликт вовлекается государство. Но жалоба остается без ответа; более того, трибунал обвиняет Кольхааса в «сутяжничестве» и требует «впредь не обременять государственную канцелярию подобными дрызгами и кляузами» (71, 452). Последняя попытка Кольхааса добиться справедливости, найти защиту у государства, оборачивается трагедией: жена Кольхааса отправляется в Берлин, чтобы вручить прошение лично курфюрсту, но стражник ударяет ее пикой, и она умирает. В день похорон приходит окончательный ответ: Кольхаасу «под угрозой тюремного заключения больше по это-

му делу жалоб не подавать» (71, 458). Время действия в новелле — 30-е годы XVI века (исторические события, положенные в основу новеллы, происходили с 1 октября 1532 г. до 22 марта 1540 г. — даты казни Ганса Кольхаза — прототипа клейстовского героя). Чувство народного самосознания, дух борьбы с несправедливостью, продиктован недавней великой крестьянской войной (1525); ее отзвуки едва ли не в каждом человеке, не на каждой странице; народ новеллы — клокочущий, бурлящий, лишенный смирения, холопства. Кольхаас — не одиночка, но один из немцев; его сознание — народное сознание, его методы борьбы — методы, к которым народ прибегал не раздумывая. Убежденный в несправедливости земного мироустройства, Кольхаас, как и воины великой крестьянской войны, объявляет себя представителем небесных сил, «ангелом мщения», «человеком, не подвластным государственной, сиречь земной власти и покорным лишь Господу Богу» (71, 462); «он именовал себя наместником архангела Михаила, сошедшего с небес, чтобы огнем и мечом покарать весь мир, погрязший в пороках и коварстве, всех, кто встанет на сторону юнкера», «он призывал народ примкнуть к нему во имя устройства лучшего миропорядка» (71, 466). Библейско-религиозное начало в сознании Кольхааса, демонстрируемое библейско-религиозной фразеологией, коренится в истолковании земного как ложного, безобразного, греховного, в надежде на Бога как единственного защитника и поборника справедливости; убежденный в невозможности земного преодоления зла, борьбу свою он освящает именем Бога. И надо сказать, что суд, творимый Кольхаасом, суд, воздающий по заслугам; Кольхаас решительно пресекает любые попытки превратить его армию в армию насилия и разбоя; знамя его — возмездие и справедливость. В несколько дней Кольхаас, одержавший ряд блистательных побед и проявивший себя как прекрасный военачальник, устрашает Саксонию; главное же, народ, охваченный недовольством, стремительно пополняет его войско. Бунт Кольхааса рассматривается Клейстом как естественная, закономерная реакция на царящий в государстве произвол.

Позиции Кольхааса противопоставлены позициями Мартина Лютера; новелла, в сущности, представляет собой их поединок, их генеральное испытание. Лютер отрицает справедливость вооруженной борьбы Кольхааса, отрицает его право вершить суд от имени Господа: «Знай же, меч в твоих руках — это меч разбоя и убийства, сам же ты мятежник, а не Господень воин, и участь твоя в этом мире — колесо и виселица, а на том свете — вечные муки, сужденные всем злодеям и безбожникам» (71, 467). Лютер, признающий произвол властей, тем не менее решительно отвергает путь, избранный Кольхаасом, — путь насилия, борьбы, он исповедует всепрощение, непротивление злу насилием; «помни, — говорит он Кольхаасу, — Господь, тела которого ты алчешь вкусить, простил врагам своим. Прости и ты юнкеру, тебя обидевшему...» (71, 471–472); существенно, что позиция Лютера смыкается с предсмертной (и значит, истинной) позицией Лисбет,

жены; она заключена в Библейском стихе: «Прости врагам твоим; делай добро и тем, что ненавидят тебя» (71, 457). Исповедовать всепрощение — согласиться с несправедливостью, принять ее как должное, как естественное; исповедовать всепрощение — уповать на перевоспитание зла с помощью добра; Кольхаас, алчущий справедливости, не может согласиться с несправедливостью; перевоспитание же юнкера фон Тронка противоречит здравому смыслу. Идея смирения и всепрощения отвергается Кольхаасом, отвергается опять же с помощью Библии: «Господь тоже простил не всем врагам своим» (3, 472). Столкновение позиции Лютера и позиции Кольхааса благодаря библейской аргументации выходит за рамки частного столкновения, обретает достоинства конфликта глобального, всечеловеческого.

Завершается один круг событий, новелла вступает в новый, подобный первому и в то же время, согласно Клейсту, более высокий. Будучи борцом за справедливость, Кольхаас соглашается решение конфликта перевести на мирные рельсы, ибо с помощью Лютера решение передается непосредственно курфюрсту Саксонскому. По мнению Лютера, государю, воплощающему государство, неизвестно дело Кольхааса, а поэтому Кольхаас не прав, выступая против государства, не прав, утверждая, что государство его отвергло и тем самым поставило по ту сторону закона. События, вслед за тем происходящие, — испытание не столько лютеровской точки зрения, но и государственной законности, самого государства (государя), его, так сказать, истинности или ложности. Получив согласие курфюрста на пересмотр прошения, Кольхаас немедленно распускает свое многочисленное войско и отправляется в Дрезден — столицу Саксонии; безоговорочно поверив курфюрсту, он отдает себя в его руки, под его защиту; и постольку, поскольку в деле принимает участие непосредственно государь, то отношение к Кольхаасу на этот раз означает подлинное отношение государства к личности. Надо сказать, что Кольхаас свято блюдет перемирие; его этика безупречна. Но отнюдь не безупречна этика государства: в сущности, он сталкивается с теми же людьми, с которыми имел дело первоначально и которые, мало заботясь о законности, стремятся погубить Кольхааса и выйти сухими из воды; мирное протекание конфликта складывается не в пользу Кольхааса; рыцарство оказывается сильнее закона, хотя закон и поставлен под личный контроль курфюрста (государства). Новая степень драматизации конфликта ознаменована движением Иоганна Нагельшмидта, одного из бывших соратников Кольхааса, объявившего себя его наместником. В новелле значительна антитеза Кольхаас — Нагельшмидт; и Кольхаас, и Нагельшмидт выступают против государства, но если знамя и цель Кольхааса — справедливость, то Нагельшмидт — разбойник, грабитель и, как таковой, антагонист, враг Кольхааса («изобличенный в изнасиловании и прочих преступлениях, он был приговорен последним к повешению; спасла его лишь амнистия, положившая конец власти Кольхааса; на следующий день они разошлись заклятыми врагами», 71, 486). Движение Нагельшмидта властя-

ми используется как улика против Кольхааса. Свято соблюдавший перемирие, он берется под стражу, а после неудачного побега заковывается в цепи и приговаривается к изощренно жестокой казни. Предложенный Лютером путь мирного решения конфликта привел Кольхааса к гибели, а его противников к торжеству.

Новелла вступает в третью и последнюю стадию, во многом отличную от первых двух, прежде всего тем, что активная роль в событийной системе переходит к императору, который и разрешает конфликт между государством и личностью. Иск Кольхааса к юнкеру полностью удовлетворяется, более того, юнкер приговаривается к двухгодичному тюремному заключению; наконец, совершается то, чего так мучительно добивался Кольхаас, и совершается законным образом, мирным путем. Но одновременно Кольхаас приговаривается к казни как нарушитель имперского мира, ему «предстояло поплатиться жизнью за необдуманно поспешную попытку собственными силами добиться правды» (71, 511). Справедливость и истинность императорского суда признается единогласно, в том числе самим Кольхаасом; сам Мартин Лютер причащает Кольхааса святых тайн. Главное же, позиция императора есть и позиция, исповедуемая Клейстом; как это часто бывает у романтиков, авторская точка зрения вложена в уста одного из персонажей и таким образом непосредственно провозглашена. Кольхаас — жертва, отсюда поэтизация Кольхааса как великой личности, посвящение сыновей в рыцари, процветание рода. Но Кольхаас — это и преступник, дерзнувший взяться за оружие, а насилие решительно и безусловно осуждено как антигосударственное деяние. «Михаэль Кольхаас» пронизан идеей, центральной и для «Принца Гомбургского», — идея абсолютного подчинения личности государству.

Михаэль Кольхаас — позднеромантический герой-борец, в заключительной части новеллы гейдельбергской идеологической волей позднего Клейста трансформированный в подобие принца Гомбургского. В этом смысле противоречие Кольхааса, о котором говорится в начале новеллы («один из самых справедливых, но и страшных людей того времени», 71, 439), это противоречие между Кольхаасом первых двух частей и Кольхаасом заключительной части. Но это противоречие — развернутое в пространстве текста противоречие между позднеромантической позицией раннего Клейста и гейдельбергской, национально-государственной позицией позднего Клейста. Корректности ради надо сказать, что Кольхаас — борец, воин, защитник справедливости, позднеромантический герой — это Кольхаас начальных $2/3$ новеллы⁵⁷.

Несовместимость жизни духа и физического существования проявляется прежде всего в тоске, в скорби, обретающей универсальный характер («мировая скорбь»). Скорбь свидетельствует о несмыкании с социумом, является формой протеста духа против реальности. Скорбь — неотъемлемое свойство Глюка, Данте, любого позднеромантического ге-

роя. Помимо стоического варианта Глюка — Данте прижизненная судьба позднеромантического героя имеет катастрофический вариант: насильственную смерть (Кольхаас) или безумие (Крейслер «Житейских воззрений Кота Мурра»). Реальность, ставшая тюрьмой, до предела экзальтирует человека, скорбь трансформируется в болезнь, которая становится его неизменным атрибутом⁵⁸ (здоровье, наоборот, свидетельствует о контакте со средой, здоровье — результат расположенности как личности к миру, так и мира к личности).

Но важно отметить, что позднеромантический герой есть *униженный* человек: его жизнь — это история непрерывного унижения, это униженная героика, униженное величие; парадокс современного бытия как раз и заключен, с точки зрения позднего романтизма, в том, что конечное унижает бесконечное. Это тема бодлеровского «Альбатроса» (1858); альбатрос, «царь лазури», пойманный матросами, брошен на палубу.

Быстрейший из гонцов, как грузно он ступает!
Краса воздушных стран, как стал он вдруг смешон!
Дразня, тот в клюв ему табачный дым пускает,
Тот веселит толпу, хромая, как и он.

Поэт, вот образ твой! Ты также без усилия
Летаешь в облаках, средь молний и громов,
Но исполинские тебе мешают крылья
Внизу ходить, в толпе, средь шиканья глупцов (41, 18).

Культура позднего романтизма и начинает тему, до сих пор существенную, — тему унижения человека; в унижении духовного, в унижении человека и заключена вся противоестественность исторического бытия. Но униженный и унижаемый человек, подобно Христу, гордо несет свой крест, гордо принимает Голгофу жизни; «помнящий» свою божественную первоприроду, «помнящий» времена своего господнего всесилия, он не смиряется с унижением, не трансформируется в гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина, хотя унижение Глюка или бодлеровского Альбатроса-поэта и унижение Акакия Акакиевича — явление одного порядка, но суть именно в том, что Акакий Акакиевич растворен в унижении, растворен в конечном. Глюк — начальная стадия унижения человека, Акакий Акакиевич — заключительная стадия: герой превращен в «маленького» человека.

Но как путь безумия, так и путь героического сопротивления — трагические пути; прижизненная судьба позднеромантического героя вершится как трагедия. Раннеромантический герой был *радостным* человеком, позднеромантический герой становится *трагическим* человеком. И это имеет прямое отношение к структуре персонажа. Позднеромантический герой — человек одного качества, персонификация, символ нормы, как

таковой он — целостен и однозначен; движение, которым он охвачен, не ведет к возникновению нового качества. И тем не менее для позднеромантического героя характерна некая потенция противоречия; противоречие коренится в том обстоятельстве, что в идеальную сущность личности вошла порожденная реальностью трагедия, в томление раннеромантического типа вошла скорбь; трагедия не изменила сущности, но в некоторой степени отслоила ее от формы ее существования, произошел раскол сущности и явления; формы реальной жизни перестали быть адекватными формами идеальной жизни. И здесь возникает еще одно существенное отличие раннеромантического персонажа от позднеромантического героя. Раннеромантический персонаж — предельно идеологизированный персонаж, этот не столько человек, сколько определенная идея; логика его поведения, его жизни есть логика «поведения» идеи; действующие лица «Генриха фон Офтердингена» — ораторы, излагатели системы воззрений; роман представляет собой грандиозный философский полилог. Н. Я. Берковский справедливо писал: «Все персонажи судят, обобщают, нечто проповедают и исповедуют. Можно бы считать, что в романе один симпозиум в духе платоновских меняется другим в том же духе, и столы, поставленные для философских трапез, никогда не убираются»⁵⁹. Строя персонаж прежде всего как систему его речей, монологов, подчиняя им его поведение, растворяя поведение в речах, в монологах, Новалис, как и весь ранний романтизм, утверждает приоритет духа над материей, утверждает «идею» как единственную форму жизни. Позднеромантический персонаж так же воплощает идею и так же «формализован», как и раннеромантический. Но именно то обстоятельство, что он не преодолевает материю, а от материи зависит, вводит в него жизнь, ее конкретно-чувственные и конкретно-исторические формы, ее драматическое напряжение; введение в художественный мир реальности, хотя и маркированной негативным знаком, вынуждает к исследованию реальных контактов реальности и героя; как мир, так и герой, в мире живущий, тронуты «местным колоритом», исторической, этнографической, национальной и пр. достоверностью; «местный колорит», хотя и распространяемый на внешнюю атрибутику, как бы материализует сущность, идею, наделяет идею плотью, растворяет идею в плоти. Именно в этом смысле позднеромантический герой, утрачивая универсальность, соборность раннеромантической личности, обретает напряжение, динамику бытия, жизни.

2. О позднеромантическом злодее

Если герой воплощает бесконечное, то антигерой (злодей), естественно, воплощает конечное. Романтический антигерой (злодей), законченный, однозначный в своей этико-эстетической несостоятельности, как структура существует в четырех вариантах, тесно связанных неизменной,

«отрицательной» сущностью, но отличающихся ее различным проявлением. Но четыре типа, четыре варианта романтического злодея в некотором смысле представляют собой не столько явление синхронии, сколько диахронии; они возникают не одновременно, а в процессе исторического развития позднеромантической культуры, демонстрируют сдвиги как в романтическом сознании, так и в принципах изображения человека.

Одним из самых существенных и ранних типов позднеромантического злодея является *инфернальный* злодей, персонаж, содержащий в себе сверхъестественное начало, не метафорическое, а реальное сатанинство; это — дьявол или его уполномоченный. Поскольку мир конечного мыслится как вариативная форма того инварианта, того средоточия мирового зла, которое представляет сверхреальный Сатана, то в нем неизбежна дьяволиада. Инфернальное, потустороннее начало растворено в посюсторонней реальности, в том числе и в человеке, воплощающем конечное; система речей, поступков, действий подобного персонажа определяется его принадлежностью к демоническому миру; демоническим миром определяется и его безусловная власть над людьми.

Галерея инфернальных злодеев создается Гофманом, прежде всего в произведениях, в которых оппозиция добро — зло трансформирована в оппозицию Бог — Сатана. Инфернальный мир в новелле «Магнетизер» (1813) представляет Альбан, неоднократно охарактеризованный как «враждебный демон», «злостный дьявол», что не является метафорой, а соответствует действительности. Наделенный сверхреальной способностью управлять человеческими поступками и властвовать над человеческим сознанием сообразно своим интересам и желаниям, Альбан является враждебной человеку и Богу, инфернальной силой. Магнетизм, тайной которого владеет Альбан благодаря своей инфернальной первоприроде, трактуется Гофманом как орудие разрушения человека, его сознания, его судьбы. Не только героиня, но и общество попадает во власть Альбана, во власть массового, всеобщего гипноза. «Магнетизер» завершается картиной всеобщей гибели; господство дьяволиады не может не завершиться катастрофой мира. Реальное, ставшее инфернальным, обретшее сверхреальное могущество, подавляет, уничтожает любые проявления духовности, любые проявления жизни. Сфера инфернального — сфера не трагического, а сфера ужасного. Человек, растворившийся в дьяволиаде, — один из распространенных и мощных типов романтического антигероя.

Альбану родственен ростовщик из «Портрета» Н. В. Гоголя (1835, 1842). Как и Альбан, он потрясает мрачной грандиозностью. «Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо и какой-то непостижимо страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависнувшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы. ...Этот ростовщик отличался от других ростовщиков уже тем, что мог снабдить какую угодно суммой всех, начиная от ни-

шей старухи до расточительного придворного вельможи ... Но что страннее всего и что не могло не поразить многих — это была странная судьба всех тех, которые получали от него деньги: все они оканчивали жизнь несчастным образом» (54, III, 151–152). Гоголь не только подробнейшим образом описывает ростовщика и полную ужаса историю его жертв, но и делает совершенно естественный вывод: «Никто не сомневался о присутствии нечистой силы в этом человеке» (54, III, 157). Ростовщичество как средоточие и апофеоз материального интереса есть антитеза искусства, духовности, и в этом смысле ростовщичество есть зло. Более того, ростовщичество, власть которого над людскими душами и судьбами абсолютна, inferнально в своей основе, по своей природе. Персонажи, подобные Альбану, ростовщику, т. е. персонажи, всецело «замешанные» на дьяволиаде, есть продукты ужаса⁶⁰.

Другим вариантом романтического злодея являются *гротескные* образы зверей и автоматов, триумфально шествующие через всю позднеромантическую литературу, особенно немецкую; гротескный тип антигероя, так же как и inferнальный, в европейскую культуру был внедрен Гофманом. В «Сведениях об одном образованном молодом человеке» (1814), входящих в «Крейслериану», Гофман рассказывает о «молодом человеке, соединяющем в себе выдающиеся способности с любезностью и добродушием» (55, III, 72); «юноша достиг такой высокой культуры, что благодаря своему знанию искусств и наук, а также приятному обращению приобрел множество друзей и охотно был принят в просвещенном обществе» (55, III, 73); по собственному признанию, он не только принимается, но и законодательствует в обществе; его таланты, прежде всего музыкальные, пользовались неслыханным успехом, у него учились, ему подражали; он стал кумиром, предметом истинно культового преклонения; в конечном итоге он объявляет себя истинным гением. «Полное презрение к стремлениям других, убежденность, что далеко-далеко оставляешь позади тех, кто творит в тишине, не возвещая об этом громогласно, величайшее самодовольство, вызываемое тем, что все дается без малейшего напряжения! Все это — неоспоримые признаки высокой гениальности, и я счастлив, что ежедневно, ежечасно их в себе наблюдаю» (55, III, 80). Суть же в том, что «образованным молодым человеком» является обезьяна по кличке Мило. Мило и открывает галерею позднеромантических зверей, из которых наиболее значим, художественно совершенен Кот Мурр, согласно автохарактеристике, Гомер и одновременно Плутарх нового времени. Роман Гофмана — в его мурровской половине — «роман воспитания»: в основе событийной системы находится становление, формирование Мурра от рождения до преждевременной смерти, это автобиография «духа». И в этом плане Мурр поставлен под знак развития, определенной духовной трансформации, накопления жизненного и умственного опыта. Но, несмотря на эволюцию, Мурр остается котом, не покидает кошачьих преде-

лов, руководствуясь только инстинктом, инстинктом «жратвы», похоти и самосохранения. Мурр, как и Мило, — средоточие филистерства, его сущность, его персонификация. События в истории Мурра совершаются лишь на уровне внешней жизни, на уровне кажимости, но не затрагивают сущности. Предметно-чувственный образ (зверь) есть сущность другого предметно-чувственного образа — человека. Трагическая ирония Гофмана источником своим и имеет трагически парадоксальный мир, мир, в котором кошачье, обезьянье, в общем, звериное «заполнило» человеческое существо, вытеснило из него исконные, родовые, человеческие свойства; человек по образу мыслей и действий, по образу жизни, по своей приверженности к «жратве» и самосохранению становится равновеликим коту или обезьяне. Мило, Мурр — персонификации сущности, как таковые, они равны сами себе в начале и в финале бытия, в начале и в финале текста. Позднеромантические звери подобны позднеромантической «нечисти»; как и дьявол, зверь замкнут в себе самом, замкнут в неподвижности; и эта господствующая неподвижность есть сфера ужаса.

Наряду с животными в прозе Гофмана существенны автоматы⁶¹. Один из главных персонажей новеллы «Песочный человек» Олимпия — автомат, и чрезвычайно искусный, могущий двигаться, говорить, петь. Введенная в общество, Олимпия, подобно Мило, имеет успех, внушает восхищение и любовь; и опять же никто не догадывается о ее истинной сущности, никто не отличает ее от людей. Олимпия — это не только издевательство над обществом, но и лакмусовая бумажка общества; она проявляет его механистический характер; она не распознается, потому что оказывается среди таких же, как и она, автоматов; диалог Олимпии с обществом — диалог однотипных существ, диалог механизмов. С точки зрения Гофмана, как и всего позднего романтизма, зверь и автомат — две стороны, два начала, две ипостаси одного явления — филистерства, бездуховности современного общества, предельной степени его погруженности в конечное. Автоматы и звери — гротескные персонажи. Гротеск, соединяющий несоединимое (человеческое и звериное, человеческое и механистическое), свидетельствует о разрушении естественных связей и соотношений, о разрушении естественного миропорядка, конструирует дисгармонический мир, противоестественный мир зла. У Гофмана, как и у других его современников, привычный мир человека делается миром зверей и автоматов, миром тайн и загадок, миром смеха и ужаса. Коты и обезьяны, рядящиеся в человеческие одежды, равно как и люди, превращающиеся в котов и обезьян, комичны; но сквозь позднеромантический смех звучит ужас, рождаемый властью противоестественных начал бытия. Гротескные персонажи (звери, автоматы), наряду с inferнальными персонажами, — крайняя форма «отрицательных» персонажей в позднеромантическом искусстве; но нельзя не признать, что образы зверей и автоматов, построенные на пересечении смеха и ужаса, благодаря как раз присутствию смеха, свидетельствуют о некоей перспективе;

созерцающий inferнальный мир человек, несмотря на ужас, сохраняет в себе достоинство, позволяющее смеяться; смех сквозь ужас, смех сквозь слезы — одно из важнейших свойств позднеромантического человека, всего позднеромантического мира.

Позднеромантический мир может и не заключать в себе *непосредственной* дьяволиады и *непосредственного* гротеска; вариант Мурра и вариант Альбана не обязательны; естественно, художественный мир строится как двоемирие, сохраняет свое абсолютное значение оппозиция добро — зло (красота — безобразие); принципы построения мира далеки от жизнеподобия; власть условности продолжает оставаться безусловной; но гротеск, дьяволиада становятся метафорой; они присутствуют как объект сопоставления, сравнения; они не покидают пределов художественного мира, но перестают быть реальностью; здесь есть не Мурр, а сравнение с животным, не дьявол, а сравнение с дьяволом; сверхреальное перестает быть предметом изображения, хотя и продолжает отбрасывать тень на изображаемый мир. Персонаж, представляющий этот мир, введен в контекст реальности; его сверхреальное заключено не в принадлежности к демонологическому или животное-автоматическому царству, а в сконцентрированности зла, в некоей крайней, *за пределы человеческих возможностей* выходящей форме. Крайность, «запредельность», сконцентрированность кладутся в основу как портрета, так и образа мыслей и действий персонажа. Чрезвычайно важен портрет, неизбежно вводящий в мир того или иного носителя, «воплотителя» зла. Портрет — своего рода знак, эмблема; персонаж маркирован портретом; портрет присутствует в каждом его шаге, жесте, движении; персонаж никогда не покидает пределов портрета, пределов портретной определенности; вся жизнь персонажа поставлена под знак портрета, из него исходит и им определена; портрет — свидетельство доопытного, априорного мышления; персонаж еще не создан и персонаж уже исчерпан; вся послепортретная жизнь персонажа — только доказательство правоты портрета; дело в том, что в портрете сосредоточена суть; портрет и необходим как обнародование сути, позднее проявляющейся в системе внешних и внутренних движений. Классическое воплощение этот тип позднеромантического антигероя получил в «Отверженных» В. Гюго. Обратимся к знаменитому портрету Жавера. «Человеческое лицо Жавера состояло из вздернутого носа с двумя глубоко вырезанными ноздрями, к которым с двух сторон примыкали огромные бакенбарды. Вам сразу становилось не по себе, когда вы впервые видели эти две чащи и две пещеры. Когда Жавер смеялся, что случалось редко, смех его был страшен: тонкие губы раздвигались и обнажали не только зубы, но и десны, а вокруг носа широко расплзались свирепые складки, словно на морде хищного зверя. Когда Жавер бывал серьезен, это был дог; когда он смеялся, это был тигр. Далее: узкий череп, массивная челюсть, волосы, закрывавшие лоб и свисавшие до самых бровей, над переносицей звездообразная неизгладимая морщина, словно пе-

чать гнева, мрачный взгляд, злобно сжатые губы, вид начальственный и жестокий». «Он был стоически тверд, серьезен и суров, печален и задумчив, скромен и надменен, как все фанатики. Взгляд его леденил и сверкал, как бурав. Вся его жизнь заключалась в двух словах: следить и выслеживать. Он проложил прямую линию на самом извилистом пути в мире; он верил в полезность своего дела, свято чтит свои обязанности, он был шпионом, как бывают священником. Горе тому, кому суждено было попасть в его руки! Он арестовал бы родного отца за побег с каторги и донес бы на родную мать, уклонившуюся от полицейского надзора. И он сделал бы это с тем чувством внутреннего удовлетворения, которое дарует добродетель. Наряду с этим — жизнь, полная лишений, одиночество, самоотречение, целомудрие, никаких удовольствий. Олицетворение беспощадного долга, полиция, понятая так, как спартанцы понимали Спарту, неумолимый страж, свирепая порядочность, сыщик, изваянный из мрамора, Брут в шкуре Видока — вот что такое был Жавер» (64, VI, 202–203). Что самое существенное в портрете, так это его предельная определенность, его физическая и психологическая исчерпанность; определенность и свидетельствует об автоматизме Жавера, о его принадлежности к антиэстетическому миру, о его пребывании по ту сторону добра; определенность воплощения в течение всей романтической культуры оставалась знаком отвергаемого бытия; романтический герой всегда сохранял некую неисчерпаемость, загадочность, «невоплощенность», которая и свидетельствовала о его человеческой значимости. Определенность Жавера — определенность животного; в этом смысл проходящих через весь портрет сопоставлений Жавера с животными; и позиция Жавера, как и позиция животного, — это позиция инстинкта; прямизна его позиции и продиктована не разумом, не разумной этикой, а именно инстинктом «дога» или «тигра», «хищного зверя». О животности его свидетельствуют и добросовестно Гюго фиксируемые части лица; Жавер состоит из носа, из зубов и десен, из бакенбард, из узкого черепа и массивной челюсти и т. д. и т. п.; он не выходит за пределы физического, материального; да и его человеческие качества (например, смех) отмечены той же печатью животности. Жаверу чуждо человеческое, поэтому столь и важна в портрете противоестественность, доведенная до крайней степени, граничащая с гротеском; и это животное, глядящее из человека, противоестественность физического и духовного облика, все это внушает ужас и отвращение, опять же непосредственно Гюго декларируемые, отмечаемые («смех его был страшен»). Злодеем Жавера делает его абсолютная приверженность ложной государственной машине; его злодейство, провозглашенное в портрете, проявляется в его поступках, деяниях, в его непрерывном преследовании Жана Вальжана; в Жавере отсутствует индивидуальное, личностное, Жавер растворен в общегосударственном организме, он — орудие, рупор этого организма, в конечном итоге он — его символ, его знак; как таковой, он, подобно Мурру или Альбану, становится сконцентриро-

ванным злом. Введенный в контекст посюсторонней реальности, Жавер, как и другие подобного типа персонажи, тронут гротескностью, непосредственно указывающей на его сущностное содержание и тем самым выводящей его за пределы посюстороннего. Тип Жавера — это тип, находящийся на пересечении реальности, ее внешнего подобия, ее критериев и дьяволиады, гротеска, это внешнее подобие, внешние формы разрушающих.

В немецкой литературе к тому типу, который мы условно называем типом Жавера, относятся такие гофмановские персонажи, как Кардильян («Мадемуазель де Сюдери»), Шевалье Менар («Счастье игрока»), как Гектор («Житейские воззрения Кота Мурра»), такие клейстовские персонажи, как дон Педрильо («Землетрясение в Чили»), Конго Гоанго («Обручение в Сан-Доминго»).

Наконец, в четвертом (и последнем) варианте романтического злодея снимаются те черты чрезмерности, сконцентрированности, которые проявлены в варианте Мурра и Альбана, которые не менее очевидны и в варианте Жавера. Персонаж, введенный в контекст реального мира, реального человека, становится *явлением*, строится не на основе условности, а на основе жизнеподобия; точнее сказать, он устремлен к жизнеподобию, ориентирован на формы, аналогичные формам реальной человеческой личности; акцентация автоматизма или животности сведена к минимуму; даже сопоставления, столь характерные для Жавера, исключены. Здесь нет природного, исконного, непосредственно выраженного злодейства, ни дьявольского блеска в глазах, ни звериных инстинктов в поведении, ни откровенной механистичности в образе действий; с внешней точки зрения этот персонаж «как ты, да я». Если Жавер с самого начала маркирован как злодей, если его внешность выражает его сущность, то здесь подобная маркировка отсутствует; лицо не обнаружит злодейство; злодейство, как и в реальном мире, определяется системой поступков и движений персонажа; это — немаркированный злодей. Не только персонаж, но и художественный мир в целом построены по образу и подобию реального человека, реального мира; здесь есть торжество *реальных форм* — и в конфликтах, и в событиях, и в людях. В этом смысле художественный мир приближен к реалистическому художественному миру, но тем не менее перед нами не реализм, ибо сохраняется двоемирие со всей системой этических и эстетических оценок позднего романтизма.

Обратимся еще раз к новелле Клейста «Михаэль Кольхаас». Юнкер Венцель фон Тронка и его окружение не относятся ни к первому, ни ко второму, ни к третьему типу антигероев; весьма показательно, что юнкер не имеет портрета, он входит в художественный мир не через портрет, обнажающий его преступную сущность, а через поступки («Юнкер бражничал с друзьями, и когда Кольхаас приблизился к столу, чтобы принести свою жалобу, все покатывались со смеху от какой-то соленой шутки. Юнкер спросил, что ему надобно...», 52, 441). Но произвол юнкера становится

причиной трагических событий, разыгрывающихся в мире, произвол юнкера обнажает и социально-этическое двоемирие. Функция Венцеля фон Тронка — функция провокатора конфликта и антагониста Михаэля Кольхааса. Априорно немаркированный в качестве злодея, он тем не менее является злодеем такого же рода, как и Альбан, как и Мурр, как и Жавер; он представляет, и представляет не менее достойно, тот же антиэстетический мир зла, что и герои дьяволиады и гротеска. Но если в варианте Мурра и Альбана явление равно сущности, явление есть персонификация сущности, если в варианте Жавера из явления легко глядится сущность, то в варианте юнкера фон Тронка сущность растворена в явлении, сущность скрыта явлением; равенство сущности и явления распалось; сущность обнаруживает себя не непосредственно, а опосредованно, через систему поступков.

В связи с клейстовским персонажем необходимо сказать о новелле В. Ф. Одоевского «Княжна Мими» (1834), ее заглавном персонаже. Княжна Мими как тип, как структура предельно близка юнкеру фон Тронка. В ее облике нет ни демонизма, ни животности; она — как все, и во внешности, и в образе действий; она — типичный представитель «безыменного» общества, которому дана выразительнейшая характеристика. «Оно — партер; другие люди — сцена. Оно держит в руках и авторов, и музыкантов, и красавиц, и гениев, и героев. Оно ничего не боится — ни законов, ни правды, ни совести. Оно судит на жизнь и смерть и никогда не переменяет своих приговоров, если бы они и были противны рассудку. Членов сего общества вы легко можете узнать по следующим приметам: другие играют в карты, а они смотрят на игру; другие женятся, а они приезжают на свадьбу; другие пишут книги, а они критикуют; другие дают обед, а они судят о поваре; другие дерутся, а они читают реляции; другие танцуют, а они становятся возле танцовщиков» (80, II, 222). Из некоего ленивого чувства зависти и мстительности княжна Мими роняет сплетню, ведущую к смерти одного человека и к духовной драме другого; никто не посмеет назвать княжну Мими злодеем, княжна Мими сохраняет в обществе свое положение, но княжна Мими является такого же рода злодеем, как юнкер фон Тронка, более того, как и Альбан, как и Мурр, как и Жавер; она выполняет ту же функцию; она представляет, и представляет не менее достойно, тот же антиэстетический мир зла, что и позднеромантические герои дьяволиады и гротеска. Но, несмотря на структурную близость к юнкеру фон Тронка, княжна Мими — персонаж не позднеромантической, и бидермайеровской культуры, как и новелла Одоевского в целом — не романтическая, а бидермайеровская новелла. Суть в том, что юнкер фон Тронка, как и иные персонажи Клейста, при всех их реальных действиях, есть персонажи не только исторического, но сверхреального, онтологического мира, в то время как у Одоевского в «Княжне Мими» онтологическое пространство отсутствует полностью. Княжна Мими — человек исторического мира, но структурированного по схеме позднего

романтизма. Юнкер фон Тронка и княжна Мими свидетельствуют о том, как тесно соприкасаются романтизм и бидермайер, человек мифологической и демифологической культуры.

Мурр и Альбан, с одной стороны, юнкер фон Тронка, с другой стороны, — крайние точки в системе романтических злодеев, между которыми располагается огромное количество «переходных» (типа Жавера) персонажей. Поздний романтизм во все свои времена оперирует четырьмя вариантами антигероев (злодеев); но нельзя не видеть и того обстоятельства, что в позднюю его эпоху, непосредственно примыкающую к реализму, в гораздо большей степени, чем первые два типа, распространяются третий (случай Жавера) и четвертый (случай фон Тронка) типы, что в некоторой степени демонстрирует движение художественного мышления. Романтический антигерой — персонаж, воплощающий, персонифицирующий «отрицательную» этико-эстетическую идею, равный сущности, замкнутый в злодействе, не получающий из злодейства, из сущности исхода. И в этом плане структура романтического антигероя подобна структуре классицистического персонажа. Как тот, так и другой, будучи персонификациями идеи, однозначны, лишены тех диалектических противоречий, в основе которых находится единство антитез, что, в свою очередь, определяет их статичность, их равенство себе самим в начале и в конце текста. Но если классицистический персонаж воплощает определенный тип характера (лицемера, скупого, распутника, человеконенавистника и т. д.), воплощает в исчерпывающей форме строго определенное этическое качество, то романтические антигерои не расчленены, не классифицированы на те или иные этико-эстетические подвиды; они синтетичны в своей основе, синтетичны благодаря своей романтической первоприроде; они впитывают все мировое злодейство во всех его формах и вариантах; каждый романтический антигерой — этого своего рода энциклопедия зла и безобразия, их кульминационное и универсальное проявление. Принцип романтического мышления, афористически высказанный В. А. Жуковским в его «Невыразимом»: «Все необъятное в единый вздох теснится», — непосредственно относим и к романтическому злодею, сосредоточившему в себе все злодейство, все сатанинство, всю гротескность конечного, это «отрицательное» все. Герой классицистической комедии — продукт эпохи универсальных классификаций, продукт эпохи Линнея; позднеромантический злодей — продукт эпохи универсализма. Но главное заключено в том, что как герой классицистической комедии, так и романтический злодей — знак, марка, эмблема определенного бытия; в них все, начиная с имени или портрета, обнаруживает их общественную роль; в этом смысле это классические «формализованные персонажи» (Л. Я. Гинзбург). Все сказанное относительно ко всем четырем вариантам романтического антигероя, но в то же время нельзя не увидеть некоторой специфики позднеромантического юнкера фон Тронка и бидермайеровской княжны Мими. Как уже говорилось, функционирующая

ние антигероя в художественном мире определено портретом, находится под знаком портрета; образ действий и мыслей антигероя — проявление сущности, зафиксированной в портрете; портрет — обозначение роли, которая отведена личности в мире, на которую личность обречена. Портрет, т. е. обнародованная через лицо сущность, у Клейста и Одоевского несколько нивелирован; роль княжны Мими и юнкера фон Тронка не задана портретом, а определяется контекстом; точнее сказать, указание на их роль отделено от портрета, вынесено за пределы личности; оно присутствует в обобщенного типа характеристике повествователя. Но разграничение портрета и его смысла снижает «формализованную» заданность персонажа; ни юнкер фон Тронка, ни княжна Мими не выходят за пределы отведенной им роли, с той только разницей, что роль княжны Мими окончательно распознается только в финале, только финал устанавливает связь княжны Мими с «безыменным обществом».

Снятие же ролевого поведения персонажа — один из важнейших принципов реалистической поэтики⁶².

3. О противоречивости позднеромантического персонажа

Двоемирие как модель позднеромантического пространства определяет и структуру позднеромантического персонажа, доминантным качеством которого становится противоречие; наряду с личностью, сознание которой мыслится или как однозначно прекрасное, или как однозначно безобразное, поздний романтизм выдвигает личность, сознание которой является ареной борьбы между добром и злом, красотой и безобразием, бесконечным и конечным. Тип человека, охваченного противоречием, видимо, самый распространенный тип человека в культуре позднего романтизма.

О позднеромантическом человеке противоречия, как о наиболее распространенном и проявляющемся в различных формах типе, будет сказано на материале не только немецком и весьма разнородном.

А. «Пентесилея», одно из самых прославленных творений Клейста, явилась откровением в сфере трагедии, подобно тому, как в сфере комедии откровением стал «Разбитый кувшин»; в «Пентесилее» европейская (прежде всего германская) трагедия распространилась с классицизмом, с рационалистическим мышлением двух предшествующих столетий; «Пентесилеей» начата была история драмы, во многом продолжающаяся и сегодня. Каждый художник создает произведение, в котором с особенной откровенностью запечатлется его внутреннее я, которое становится автобиографией его духа, глубочайшей картиной сознания; «Пентесилея» и является самым «клейстовским»⁶³ произведением Клейста; так считал и сам Клейст; в 1807 году, вскоре после завершения трагедии (а начата она была за год до того),

драматург признавался: «в ней заключена моя глубочайшая суть» («mein innerstes Wesen liegt darin»; 16, IV, 379). Но современниками «Пентесилея», в которой раскол человеческого сознания доводится до высшей точки, была отвергнута едва ли не единогласно; решительно и безусловно не принял ее Гете и негативной оценке остался верен до конца жизни. Хотя трагедия и была издана в 1808 году, эпоха ее наступит в самом конце столетия: первая ее постановка состоится только в 1876 году (в переделке, кстати говоря, весьма далекой от Клейста). Показательно свидетельство Германа Бара (1863–1934), известного писателя, одного из первых биографов Клейста, о знаменитом музыканте Гуго Вольфе (1860–1903), создавшем симфоническую поэму «Пентесилея»: «Тогда (1883) я слышал «Пентесилею» в первый раз, Вольф постоянно носил ее с собой, она была его молитвенником, он то и дело читал из нее вслух, часто среди какого-нибудь разговора, с неожиданной вспышкой радости, глубокой благодарности и благоговения... От глубокого внутреннего счастья, которое возникало во время чтения, его бледное лицо начинало светиться, а руки дрожать...»⁶⁴. В свидетельстве Бара существенны два момента: молодой человек, вступающий в литературу, не имеет никакого представления об одном из значительных созданий отечественной культуры, в этом отношении он верен традиции; энтузиазм же Г. Вольфа — проявление, начало того «возвращения» Клейста, которое происходит в конце XIX — начале XX столетия; Вольф и был одним из первых глашатаев и провозвестников клейстовского творчества. Но все это — и первые постановки, и энтузиастические оценки — в далеком будущем; современники же в большинстве своем воинственно глухи. Иначе и быть не могло. Клейст дерзновенно вторгся в сферу, которая со времен Ренессанса была оккупирована европейским искусством, — в сферу античности. Естественно, каждая эпоха искала и находила свою античность, откорректированную, пропущенную сквозь призму нового мировоззрения и мироощущения, но каждая эпоха мыслила античность как совершенство, как образец, найденный в глубинах истории и пригодный для современности. К началу XIX столетия особенно значимой, живой античностью была в Германии; XVIII век, ориентировавшийся в немецкой культуре на французский классицизм, взращен был на античности, в которой в полном соответствии с классицистической доктриной видел мир, всецело руководствующийся общественным долгом. По мысли Винкельмана, заложившего основы подлинно научного изучения античного (греческого) искусства и оказавшего на духовную жизнь Германии огромное воздействие, Древняя Греция — мир свободы, мир красоты и гармонии; свобода и красота определили расцвет великого, прекрасного искусства («Свобода, царствовавшая в управлении и государственном устройстве страны, была одной из главных причин расцвета искусства в Греции»; «Из свободы вырос, подобно благородной ветви здорового ствола, образ мыслей греков»⁶⁵. Красота же — «одна из величайших тайн природы», являющаяся «центром искусства», его ко-

нечной целью»⁶⁶ — определяется «благородной простотой» и «спокойным величием»: «Общей и главной отличительной чертой греческих шедевров является ... *благородная простота и спокойное величие* как в позе, так и в выражении... Подобно тому, как морская глубина вечно спокойна, как бы ни бушевала поверхность, так и выражение в греческих фигурах обнаруживает, несмотря на все страсти, великую и уравновешенную душу»⁶⁷; «Спокойствие есть качество, более всего свойственное красоте...»⁶⁸. Концепция Винкельмана — продукт просветительской идеологии, рационалистического мышления, она продиктована тоской по гармоническому мироустройству, просветительской жадой свободы, равенства и братства; погружаясь в Древнюю Грецию, Винкельман строил идеальную картину будущего, мир, стоящий за гранью современного ему феодального мира.

Когда в 1780-е годы изжило себя движение «бури и натиска» и немецкие просветители — и прежде всего Гете — занялись поисками новых, нештюрмерских, путей и способов преодоления действительности, они почти одновременно обратили взоры к Винкельману; концепция Винкельмана на целые десятилетия явилась для них питательной почвой; Гете посвящает Винкельману специальное исследование, не раз говорит о влиянии на него своего знаменитого предшественника. В статье «О Лаокооне» (1798) Гете, подобно Винкельману, утверждает, что предмет изображения «подчинен закону внутренней духовной красоты, возникающей из пропорций, которым человек, призванный изображать и создавать прекрасное, умеет подчинить все, даже крайности» (52, 131); в этой же статье неоднократно говорится о симметрии, порядке, ясности как залогах искусства. Как и Винкельман, Гете видит в античности идеальное искусство, «смиряющее и сглаживающее скрытые порывы человека» (52, 135). Эпоха так называемого веймарского классицизма — эпоха наибольшего приближения Гете к Винкельману, сказавшегося, естественно, не только в статьях или отдельных суждениях, но и во многих художественных творениях (назовем хотя бы драму «Ифигения в Тавриде»); концепция прекрасного, утверждаемая Гете, долгое время таила в себе концепцию Винкельмана.

Воззрения Гете были разделяемы и Ф. Шиллером, противопоставлявшим современной разорванности античную гармонию, трактовавшим античность как мир свободы, красоты и цельности. «В те времена, — писал он в «Письмах об эстетическом воспитании человека», — при том прекрасном пробуждении духовных сил, чувства и ум еще не владели строго разграниченными областями; ибо раздор не озлобил еще их и не заставил враждебно размежеваться и определить взаимные границы... Как высоко ни подымался разум, он любовно возвышал до себя материю, и как тонко и остро он ни разделял, он никогда не калечил. Он расчленял человеческую природу и, возвеличив, распределял по сонму прекрасных богов, но разум не разрывал человеческой природы на части, а лишь только различным образом перемешивал их, так что в каждом божестве присутство-

вало все человечество. Совсем другое дело у нас, современных людей!» (73, VI, 264). Позиция Шиллера с чрезвычайной яркостью и глубиной высказана в знаменитом стихотворении «Боги Греции» (1788), не только художественном создании, но и эстетическом манифесте. «Боги Греции» — гимн Греции, тому кипению жизни, той повсеместно царящей радости, той человеческой раскованности и той — при всем при том — величественности и гармонии, которые и составляли, по Шиллеру, суть Греции, «светлого мира». Античность, таким образом трансформированная, античность в духе Винкельмана, Гете и Шиллера была живым в Германии конца XVIII — начала XIX столетия явлением, родным миром, несравненно более родным, чем окружающий немцев антиэстетический, филистерский мир; в античность лучшие умы эпохи были устремлены как в приют, как в светлое прибежище.

Романтики, опротестовавшие XVIII век, не опротестовали античность; она вошла в романтическую эпоху, но значительно трансформированной, приспособленной к ее идеям и нормам. Романтики, по справедливым словам Н. Я. Берковского, «искали в греческой культуре не устойчивое, навсегда нормативное, но переменное, даже хаотичное, им дорог был хаос творящей жизни, находимый ими в этом прекрасном мире»⁶⁹. Античность была рассмотрена сквозь призму романтической концепции прекрасного, альтернативной по отношению к просветительски-классицистической концепции; романтики освободили античность от винкельмановского грима, от представления о ней как об эпохе «благородной простоты» и «спокойного величия»; переоценка античности начата была Ф. Гельдерлином в его лирике и в трагедии об Эмпедокле, создававшейся в 90-х годах XVIII века, но так и оставшейся незаконченной и фрагментарно опубликованной лишь в 1846 году.

Клейстовская «Пентесилея» представляет собой одну из первых художественных интерпретаций античности искусством XIX столетия; трагедия воскрешает догомеровский, пронизанный архаикой мир; система событий опирается на побочный и малоизвестный миф о Троянской войне, рассказывающий о столкновении под Троей ахейцев с войском амазонок, предводительствуемым царицей Пентесилеей. Трагедия весьма тщательно воспроизводит древнегреческий мир; помимо сюжета, помимо главных действующих лиц (Ахилл и Пентесилея) об античности свидетельствуют персонажи, хорошо известные по мифологии, по гомеровскому эпосу — Одиссей, Диомед, другие ахейские и троянские герои; речевая система обильно насыщена мифологическими именами и в какой-то степени реконструирует античную систему мышления; тщательно изображены быт, этика, система общественных отношений. Некоторые структурные компоненты отсылают к древнегреческой трагедии, намекают на нее, являются сигналами ее и стоящего за ней мира, в частности, весьма развернутые монологи; персонажи время от времени не столько

говорят, сколько обмениваются монологами, произносят речи, подобно тому, как это делают персонажи эсхилловских трагедий; отсутствует и характерное для тогдашней драмы и идущее от классицизма 5-актное построение; от него в «Геце фон Берлихингене» отказался уже Гете; но в 80-е годы снова к нему возвратился; главное же, 5-актное построение не знаемо было античной трагедией.

«Пентесилея» не могла быть не отвергнута старшими современниками Клейста и прежде всего Гете; она дерзко противоречила тем представлениям об античности, которые господствовали на протяжении столетий; эта «античная» трагедия взорвала традиционную античность, ту античность, которая бесконечно дорога была Гете. Клейст демонстрирует античность вздыбленную, охваченную противоречиями; не симметрия и гармония, а диспропорция и хаос, не «величавое спокойствие», а стихия, «безумие», не разум, но необузданная страсть, к тому же, «дионисийский танец слов»⁷⁰. То, что намечено было Гельдерлином, Клейстом доведено до крайности, до высшей точки; это не эволюционное изменение, а революционный взрыв, безусловное разрушение прежней системы воззрений.

В основе клейстовской трагедии находится конфликт между Пентесилеей и Ахиллом, но тем не менее этот конфликт между главными действующими лицами внешен, он являет конфликт основной, центральный, все определяющий и строящий конфликт в главных действующих лицах — в сознании Пентесилеи и в сознании Ахилла; внешнее столкновение порождает глубочайший внутренний раскол, с особым напряжением и трагизмом происходящий в Пентесилее, что и ставит ее в центр произведения и диктует его название. В «Пентесилее» друг перед другом поставлены два войска, два народа — амазонки и греки. Духовный же раскол центральных персонажей изымает их из народного мира, из коллектива; духовный раскол раскалывает народное единство; царица амазонок выламывается из мира амазонок, порывает с традициями; величайший греческий герой выламывается из мира греков; в трагедии, в сущности, изображены амазонки и Пентесилея, ахейцы и Ахилл. Внутренний конфликт коренится, таким образом, в конфликте с коллективом, с традицией, до предела этим последним осложнен.

Трагедия открывается неким всеобщим, всегреческим недоумением, непониманием, возрастающим от явления к явлению, греки неожиданно ставятся перед неразрешимой загадкой, перед обстоятельствами, разрушающими основы их миропонимания; неразрешимой для греков загадкой является нападение амазонок; так и не разрешив ее, греки покинут трагедию; начатое недоумением, недоумением и закончится. Не понятны для греков и поступки Ахилла, позволившего вовлечь себя в ненужное для ахейцев предприятие, вступившего в конфликт с Пентесилеей, всеобщие интересы предпочитавшего частным, неразумным; для греков непостижимы отношения, возникшие между Ахиллом и царицей амазонок. В Ахилле греческий мир

впервые дал трещину, впервые столкнулся с непостижимым, с не подвластным разуму, греческий мир — это прежде всего мир разумного, для каждого из греков диктат разума беспрекословен и абсолютен; в многоголосом ахейском хоре резко выделяется голос Одиссея, синтезирующего, представляющего этот ахейский хор, его возглавляющего, а Одиссей уже у Гомера воплощал хитроумие, предприимчивость, разумность. Разумность греков, как она продекларирована в трагедии, ортодоксальна: разумно то, что всецело посвящено достижению цели — покорению Трои; остальное, за пределы Трои выходящее, не только несущественно, но и не существует, выпадает из мира, из жизни, из сознания («Мы Трою брать должны, а не мешать / Царице вольной и в поход идущей / Из побуждений, безразличных нам», 70, 196). Разумно то, что находится на острие цели, в данном случае Троя; амазонки греками могут быть осознаны как союзники Трои или как враги Трои; но выявив свою безучастность к конфликту Греция — Троя, с ахейско-тройанской точки зрения, равно безразличные как к Греции, так и к Трою, амазонки неожиданно предстают перед греками как некие сфинксы, загадочно-непостижимые.

Там, где столкнулись две враждебных силы,
Сама природа исключает третью:
То превратить в пары не может воду,
Что гасит пламя, — и наоборот.
Но здесь нашлась такая третья сила,
Что влага и огонь уже не знали,
Огню ль с водой потоками струиться
Или воде с огнем взметаться к небу (70, 194–195).

Ахилл потому и разрушает греческое единство, что вступает в конфликт, к Трою никакого касательства не имеющий; тем самым Ахилл выпадает из прокламируемой греками разумности.

Но и амазонки в своей охране традиций, «разумной» этики, «разумного» образа действий подобны ахейцам; подобно Одиссею у ахейцев, главным идеологом и охранителем правопорядка у амазонок является Верховная жрица. Но разумность амазонками понимается своеобразно, иначе, чем греками. По принципу разумной целесообразности устроено все их государство; разумной целесообразности подчинена этика. История амазонок, их общественная организация изложены в 15 явлении. Государство женщин возникло как протест против чужеземного насилия, против насилия вообще; это государство, в котором нет власти человека над человеком, в том числе мужчины над женщиной; мир амазонок организован на основе универсальной независимости, абсолютной свободы; жизнь амазонок не управляема извне, не может быть продиктована; наоборот, амазонки организуют свою собственную судьбу, собственную историю. Свободные,

в том числе и от любви, ее власти, для продолжения рода амазонки завоевывают мужчин, совершая для того набеги на разные страны; каждая «невеста» обязана на поле брани найти себе «жениха», победить его в поединке, и только побежденный становится «возлюбленным». Государство амазонок — одна из тех многочисленных версий гармонического мироустройства, которые в изобилии рождались XVIII веком, некая апология свободы, утопия в духе просветительства. Но установленный амазонками образ действий и мыслей в основе своей имеет кантовскую этику, категорический императив, противопоставляющий долг склонности. «Долг, — восклицает Кант в «Критике практического разума». — Ты возвышенное, великое слово, в тебе нет ничего приятного, что льстило бы людям, ты требуешь подчинения, хотя, чтобы побудить волю, и не угрожаешь тем, что внушало бы естественное отвращение в душе и пугало бы; ты только устанавливаешь закон, который сам собой проникает в душу и даже против воли может снискать уважение к себе (хотя и не всегда исполнение); перед тобой замолкают все склонности, хотя бы они тебе втайне и противодействовали...» И далее: моральное удовлетворение — «результат уважения не к жизни, а к чему-то другому, в сравнении и сопоставлении с чем жизнь со всеми ее удовольствиями не имеет никакого значения. Человек живет лишь из чувства долга, а не потому, что находит какое-то удовольствие в жизни»⁷¹. Категорический императив предполагает диктат разума, диктат человечества, которое для отдельного человека безусловно и свято. «Для достижения истинной моральности, — пишет В. Ф. Асмус, характеризуя этику Канта, — необходимо, чтобы образ мыслей людей основывался на моральном принуждении, не на добровольной готовности, иначе говоря, на уважении, которое требует исполнения закона, хотя бы это делалось неохотно»⁷². Клейстовское государство амазонок — государство категорического императива, объявленного его величайшим законом, вошедшего в плоть и кровь каждой личности, это утопия, овеществляющая, воплощающая категорический императив, представляющий человеку свободу не только от внешних обстоятельств, но и от себя самого⁷³.

В «Пентесилее» сталкиваются два мира, одинаково исповедующие разумное, но разумное различно, во многом антитетично понимающие; именно поэтому они до конца останутся разъединенными, абсолютно друг друга не постигшими мирами, представшими один перед другим в некоем ореоле загадочности и непознанности; именно поэтому до конца останутся разъединенными Ахилл и Пентесилея — порождения не соприкасающихся миров. В «Пентесилее» никто никем не понят; в финале лишь открывается путь к пониманию. «Пентесилея», подобно другим драмам Клейста (и на этом он настаивает, это он прокламирует, непрестанно повторяя, это его альфа и омега), демонстрирует трагедию непонимания, непонимания миров, непонимания людей, непонимания людьми самих себя; клейстовский мир — абсолютно отчужденный мир, и в «Пентесилее» он достигает апо-

гея отчужденности. Отсюда и вытекает проходящее через драму недоверие к разуму (в том числе и к этике, диктуемой разумом): культивируя разум, греки и амазонки не только его различно интерпретируют, но и обнаруживают беспомощность в понимании событий, перед ними развернувшихся; культ разума результатом своим имеет неразумие, трагедию, гибель лучших из людей; «Пентесилея» провозглашает ущербность рационалистической доктрины, и в этом отношении «Пентесилея» безусловно полемическое, экстремистски полемическое произведение.

Пентесилея и Ахилл неожиданно для их народов и неожиданно для самих себя выламываются из разумно организованных миров; в Пентесилее и Ахилле вспыхивает чувство; воспитанники разума, они превосходно осознают «неразумие» страсти, но подчинить ее долгу, закону, общепринятой этике бессильны, потому что страсть — рок, судьба. Сознание героев, прежде всего Пентесилеи, и является сферой трагического поединка разума и страсти. Действие в драме образовано перипетиями внутренней борьбы центральных персонажей; остальные персонажи (как греки, так и амазонки) выполняют функцию комментатора, хора; трагедия и строится как некое единство событий, рождаемых Пентесилеей и Ахиллом, и тщательных их комментариев; комментарием трагедия начата, комментарием завершена. Система событий, в которую хор, в сущности, не вовлечен, хором оценивается, конфликт пропускается сквозь призму разума, разумом освещается. Греки и амазонки, обильно заполнившие «Пентесилею», выполняют двоякую функцию: они — и народ, подобный народу Шекспира или Шиллера (в «Вильгельме Телле»), но они — и античный хор; Шиллер реконструировал в «Мессинской невесте» структуру античной трагедии; Клейст поставил — и в «Пентесилее» решил — задачу более плодотворную, он синтезировал античную структуру и структуру современную. Народом, достаточно мощным, чтобы свою позицию отстаивать, чтобы инакомыслящих и инакодействующих отторгнуть, изгнать (это хор, но это и народ — та сила, которая активно правит действием, сознанием людей, именно народное, т. е. разумное, в главных персонажах и определяет их внутреннюю борьбу, это один из двух компонентов, образующих конфликт), страсть Ахилла и Пентесилеи оценивается однозначно — как безумие (отказ от разумной точки зрения). Греки: «Так и Ахилл / Безумствует» (70, 197); «Как клином разума нам расколоть / Скалу его решимости безумной» (70, 197); «Безумец!» (70, 199, 213, 285, 289); «Как будто сознает в своем безумье» (70, 231); «Беги, безумный» (70, 277); «И дело всей Эллады — / Борьбу за Трою — он, умалишенный, / Оставить хочет» (70, 287). Пентесилея с самого начала и амазонками, и греками оценивается как сумасшедшая: «То здесь она, безумная» (70, 200); «Взывая к обезумевшей царице» (70, 201); «Мегера обезумевшая» (70, 203); «В бою жестоком взятых нами в плен / Из-за безумства твоего лишимся» (70, 218); «Что за безумство!» (70, 227); «Она не внимлет голосу рассудка»

(70, 228); «Решилась / Она ума» (70, 232); «Я — безумна» (70, 241); «Как вредны тебе и скорбь, и радость, / Тебя равно сводящие с ума» (70, 254); «Она безумна!» (70, 283); «Сумасшедшую держите!» (70, 284). И т. д. Через всю трагедию, через весь комментарий хора проходит мысль о безумии как универсальное, единственное объяснение разыгравшейся драмы. Пентесилея и Ахилл, настигнутые страстью, бросают вызов разуму, а это значит — традиции, долгу, народу; они взрывают единство мира и тем самым ставят себя вне мира, вне коллектива, который, охраняя это единство, объявляет их сумасшедшими. Разум судит страсть: не только народы Пентесилею и Ахилла, но и Пентесилея и Ахилл самих себя, ибо каждый из них мыслит происшедшее с ним как безумие (конфликт разум — страсть — не только внешний, но и внутренний, и прежде всего внутренний. «Клейстовский герой, — справедливо пишет А. В. Карельский, — оказывается в поединке не только с враждебными ему надличностными силами. У него два креста: жестокий мир вне его — и напряженнейшее противоречие внутри, в самой душе»⁷⁴. И Ахилл, и особенно Пентесилея, подобно хору (народу), решительно страсть отвергают, преодолевают, но страсть неизбежна, как неизбежна судьба, страсть не подвластна волевому преодолению. Трагедия демонстрирует истинно кантовскую борьбу долга и склонности, но Кант выводит величие человека из победы его над склонностью, из торжества долга. Судьба, одна из центральных у Клейста категорий, самодержавно правящая в его творениях, обессиливает власть долга, делает невозможной его победу, страсть, благодаря судьбе, становится непреодолимой, как бы самоотверженно ее человек ни преодолевал. «Так уж рок судил», — смиренно говорит одна из амазонок, подруг Пентесилеи. Человек не властен над судьбой; а судьба сталкивает человека с законом, с традицией, с обществом; судьба тем самым ввергает человека в трагедию. Судьбой Пентесилеи, как и Кетхен из Гейльброна, является страсть; страсть пробуждает стихийное начало, прежде разумом и долгом укрощенное, возвращает в природу; поэтому и существенны сопоставления Пентесилеи, ее деяний с природными явлениями (например: «Мы не поспели за твоею ратью, / Стремительной, как горная река», 70, 217; царица мчится во главе войска, как будто «опередить решила солнце», 70, 227). Пентесилея у Клейста — апофеоз стихии, апофеоз страсти. Внутренняя борьба Пентесилеи, побеждаемой то страстью, то долгом⁷⁵, с особой откровенностью демонстрируется в 9-м явлении.

Пентесилея. Нет, боги мне свидетели, я только
Хочу его на эту грудь привлечь!

Протоя. Она в бреду!

Верховная жрица. Несчастливая!

Протоя. Решилась
Она ума.

Верховная жрица. И об одном лишь мыслит.

Протоя. В беспамятство ее паденье ввергло.

Пентесилея По вашему пусть будет. Я смирилась.
(вынужденной решимостью). Раз нужно, я себя переборю
И тяжкий долг с улыбкою исполню.
Вы правы. Я не смею, как дитя,
Чьему капризу взрослые не вняли,
Презреть своих богов (70, 232–233).

Пентесилея яростно обрушивается на страсть («Проклятье вожделеньям, псам, живущим / В груди невинных дочерей Арея», 70, 233), но сама эта ярость в отрицании страсти — смятение, трагедия, страсть. Мучительная борьба страсти и разума ведет к утрате цельности, к духовной слабости («Я всю себя поставила на ставку. / Взлетели кости и упали вновь, / И я должна понять, что проиграла», 70, 237; в этом сопоставлении с игрой в кости — опять же объяснение разыгравшейся драмы как власти слепого рока), к попытке самоубийства. 9-е явление, погружающее в бездну духовной драмы Пентесилеи, демонстрирует клейстовский психологизм, всегда строящийся на столкновении в сознании личности взаимоисключающих начал, преподносимых с предельной отчетливостью, исключающей психологическую вариативность, подтекст. Трагедия Пентесилеи углублена и тем, что Ахилл, предавшийся страсти, абсолютно не понимает амазонок, Пентесилею; полюбивший Пентесилею, он внутренне, духовно чужд ей, для него загадочной, точнее, понятой примитивно, с достаточно флировальных позиций неотразимого мужчины-победителя, все перипетии конфликта с Пентесилеей объясняющего лишь тем, что еще «не нашел местечка под кустами, / Где б голову она, как на подушки, / Склонила бы на медь его доспехов» (70, 212). «Мужская» позиция, предельно выявляющая духовную близорукость, и толкает Ахилла на своеобразную игру с Пентесилеей, игру, оборачивающуюся жесточайшей трагедией; Ахилл, победитель Пентесилеи, стремясь склонить ее «на медь своих доспехов», разыгрывает побежденного. Но Пентесилея, безмерно Ахилла любящая, не может предаться любви, Ахиллом ожидаемой, «под кустами»; не менее любви силен в ней долг, верность народному ритуалу, освященной богами традиции:

Проклятье мне, коль срамом жизнь куплю я!

Проклятье мне, коль стану я женой

Тому, кого мечом не победила! (70, 251)

Счастье Пентесилеи возможно лишь в одном случае, как единство долга и страсти, как гармоническая их согласованность; в 14–15 явлениях воспроизведен идеал Пентесилеи, ее утопия: Ахилл побежден в поединке, она соединится с ним на «празднике роз» в родной Фемискаре; сохранена вер-

ность народу, долгу, но и обретен Ахилл, осуществлена любовь; «Исчезли мерзостные Эвмениды, / Я чувствую, что где-то рядом боги» (70, 255). Но эта гармония, утопия — продукт неосознанной демагогии, она столь же враждебна традиции, сколь и открытый бунт против долга, против народных установлений. Любовь, по законам амазонок, исключена; «любовь» начиналась после победы, которая только ее и предопределяла; «любовь» функцией своей имела лишь продолжение рода; выполнив эту функцию, пленники освобождались: «любовь» завершалась. Страсть Пентесилеи неслыханна, ибо противоречит моральным принципам амазонок, отсюда и реакция верховной жрицы, охранительницы этих моральных принципов:

Ты говоришь — царица? Быть не может!
Стрела Амура? Где? Когда? Кого?
Ту, что владеет поясом алмазным?
Дочь Марса, у которой нет груди,
Куда любовь вонзать стрелу могла бы?
Нет, нет! (70, 228)

Этике амазонок соответствует побежденный мужчина, сознательно же побежденный Ахилл (конкретная личность) этой этике противостоит; поэтому счастье с Ахиллом — утопия Пентесилеи, тот же вызов традиции. Но и эта утопия мнима, Ахиллом сыграна; побежденная, она считает себя победительницей; атмосфера счастья, от нее исходящая, — не что иное, как нарастание трагедии, заблуждение, чреватое гибелью; зрителю (читателю) превосходно известна истина, не известная Пентесилее, от нее скрытая, — и ее счастье, ее надежда рождает в зрителе, в мире пронзительной силы страдание. В 15-м явлении, начавшемся гармонией, трагедия Пентесилеи достигает вершины; 15-е явление более всего демонстрирует абсолютное непонимание героями друг друга; находящиеся, наконец, рядом, они по-прежнему находятся в разных мирах; Ахилл уверен в победе, в победе уверена и Пентесилея; их гармония мнима, потому что построена на ошибке, рожденной непониманием; люди, даже любящие, пребывают в отчуждении, отторгнуты друг от друга, находятся на разных орбитах. Все драмы Клейста, от «Семейства Шроффенштейн» до «Принца Гомбургского» констатируют человеческую разобщенность, всеобщее, всемирное непонимание; Клейст создал трагедию разъединенного, расколотого человечества; единство человека и мира, человека и человека, по Клейсту, не более, чем иллюзия. 15-е явление начато гармонией, но закончено катастрофой, иначе и не могло быть закончено; антитеза начала и конца и конструирует мировую дисгармонию; в основе клейстовских драм, как и софокловских, находятся перипетии, неожиданные для персонажей впады в противоположное, свидетельствующие о неустойчивости мира, о власти над человеком непознанных законов. Трагедия Пентесилеи пре-

допределена не только тем, что она не может победить Ахилла, но и тем, что в Ахилле, не менее, чем в ней, властвует долг, разум (она сталкивается с могуществом физическим и равно духовным); 17-е явление — поединок долга Пентесилеи и долга Ахилла:

Ахилл. Ждет Фтия нас.
Пентесилея. Не Фтия — Фемискара!
Друг, заклинаю, едем в Фемискару,
Где храм Дианы меж дубов стоит.

.....
Ахилл (поднимая ее). Любимая, прости и покорись.
Во Фтии я такой же храм построю. (70, 277)

Фтия для Пентесилеи — отказ от разума, долга, родины, то же, что для Ахилла — Фемискара. Ахиллом и Пентесилеей правит долг, но на стороне Ахилла сила, войско, он правомочен решать судьбу Пентесилеи независимо от ее воли, от ее субъективных побуждений. Все это рождает мучительный хаос переживаний, усугубляемый конфликтом с народом (с Верховной жрицей), отторгающим Пентесилею во имя единства, во имя традиции («Направь шаги, куда тебе угодно», 70, 279). Но в том-то и суть, что Пентесилея не может жить без народа, но не может жить и без Ахилла. Клейстовская трагедия организована необычайно рационально; при всех перипетиях каждый последующий фрагмент драматизирует действие, оно безостановочно, не уходя в сторону, движется к кульминации. Все с Пентесилеей происшедшее (система отношений ее и с Ахиллом, и с народом), возбуждает не только острейшие трагические переживания, но и болезненную, безумную жажду победы над Ахиллом, той победы, которая, по ее мнению, разрешит ее духовную драму, которая возвратит утраченное единство. Смертный бой Пентесилеи, идущей на Ахилла с собаками и слонами, сопровождаемый непрерывными раскатами грома, это — бой с судьбой, бой с небом (о громе сказано, как о «гневном голосе неба»); бой с судьбой и делает Пентесилею подлинно безумной, о чем свидетельствует ремарка (не точка зрения хора, а уже авторская точка зрения): «с явными признаками безумия» (70, 283). Но этот бой с судьбой (со страстью) единственным результатом может иметь убийство Ахилла, убийство, тем более очевидное, что Ахилл, поединок затеявший, продолжал игру, поединок задуман был как повод для добровольного своего пленения, что опять свидетельствует об абсолютном его незнании Пентесилеи, непрекращающейся людской разъединенности; в Ахилле, в отличие от Пентесилеи, победила страсть; надо здесь же сказать, что Ахилл не расположен к трагедии; в нем все происходит импульсивно; он несравненно менее значителен как личность, как духовная личность; мир драмы творится не столько Ахиллом, сколько разорванной, мятущейся Пентесилеей. В сценах, поединку посвященных, Пентесилея покидает сферу тра-

гического и вступает в сферу ужасного; ужасное деяние вершится не локально, весь мир охватывается ужасом; вслед за рассказом о единоборстве следует ремарка: «Полная ужаса пауза» (70, 239). Пентесилея, с помощью собак и слонов уничтожающая Ахилла, вместе с собаками рвущая в клочья его тело, в крови, струящейся с рук и губ, являет собой образ уничтоженной личности; она выведена из человеческого общества и приравнена к животным. Создание характера, разрушенного борьбой страсти и долга, вошло в замысел Клейста, и в этом смысле крушение Пентесилеи естественно. Изображая катастрофу Пентесилеи, Клейст, художник крайностей, утрачивает чувство меры (в этом смысле «Пентесилея» предвосхищает «Битву Германа»); убийство Ахилла затемнено патологией. Но как бы там ни было, убийство Ахилла — убийство страсти, торжество долга, восстановление цельности; значительны комментарии: «Она хотела, чтобы труп Пелида / К ногам верховной жрицы положили» (70, 296); «Она по-прежнему глядит на жрицу» (70, 296). Убийство свершено в угоду верховной жрице, в угоду народу, в угоду традиции; но убийство Ахилла — это и самоубийство Пентесилеи, не могущей без Ахилла, без страсти; существенно, что Пентесилея не лишает себя жизни, жизнь ее покидает; смерть Ахилла стала и ее смертью. Гибелью героев испытывается установленная амазонками этика, и этике долга выносится приговор, ибо на нее возлагается ответственность за разыгравшуюся трагедию; этика долга признана неэтичной, виновной, антигуманной, человека духовно и физически уничтожающей. Клейст, как обычно, все договаривает до конца, боясь недоразумений, могущих возникнуть через опосредованный язык искусства; важна не только смерть Пентесилеи, но и принимаемые ею перед смертью решения, ее предсмертное завешание народу (ценой собственной смерти она купила себе право эти решения высказать; высказать истину, выстраданную в мучительных перипетиях жизни):

Я отрекаюсь от закона женщин
И за Пелидом юным ухожу (70, 309).

И поручаю вам, но в строгой тайне,
Прах Танаисы по ветру развеять (70, 309).

Вывод Пентесилеи соответствует авторскому (и читательскому) выводу, неизбежно вытекающему из гибели Пентесилеи и Ахилла.

Трагедия Клейста является генеральным испытанием категорического императива, экспериментом, подобным эксперименту Господа и Мефистофеля, проведенным над человеком, человечеством («Фауст» Гете). Кантовская этика, рожденная XVIII столетием, воспринятая как моральный кодекс, как новейшая Нагорная проповедь, внимательно Клейстом изученная, романтиками была отвергнута как одна из догм рационалис-

тической эпохи; Ф. Шлегель в романе «Люцинда» (1799) создает новую этическую доктрину, ранними романтиками всецело разделенную; категорический императив был признан антигуманным и в основу нравственности была положена страсть, любовь как сила, освобождающая человека от власти реальности и созидаящая гармоническое мироустройство. Этика долга в «Пентесилее» испытывается страстью, испытание тем более серьезно, что достоинства царицы и величайшего героя, их этика, их «народность» безусловны; в канун испытания они представляют, воплощают долг. Но страсть колеблет разум; разум бессилен преодолеть страсть; более того, трагическая эта битва ведет к безумию, к гибели, к отказу от этики, которая определяла мироустройство амазонок. Философский итог трагедии — опровержение кантовской этики как чуждой человеческой природе, как антигуманистического догмата, опровержение разума как организатора и творца жизни. Начиная с «Семейства Шроффенштейн», Клейст неутомимо ниспровергает разум, достигая в «Пентесилее» своего рода высшей точки в этом ниспровержении.

Но, дискредитируя разум, Клейст в «Пентесилее» не возвышает и страсть, не превращает ее в основу основ человеческого существования, не наделяет ее чертами безусловности. Гибнет не только предавшаяся долгу Пентесилея, но и Ахилл, от долга отрекшийся, побежденный любовью, добровольно направляющийся в плен. Стихия страсти разрушительна, граничит с безумием, в качестве перспективы указывает гибель. И в этом смысле концепция страсти у Клейста отлична от концепции романтиков; и Ф. Шлегель, и Шлейермахер в «Доверительных письмах» определяли любовь как основу бытия, как религию, как единственный способ гармонизации мира, преодоления вселенской (и человеческой в том числе) разорванности. Гейдельбержцы, а вслед за ними и Гофман противопоставили небесной, идеальной любви любовь земную, человека разрушающую, ввергающую в материальную, безобразную сферу. Гейдельбергская трагедия земной любви внешне близка к клейстовской концепции, но внутренне чрезвычайно далека, ибо для Клейста несостоятельно гейдельбергское разграничение любви. Клейст провозглашает некое единство долга и страсти, их взаимное обогащение, их диалектическое сосуществование, взаимопроникновение; Клейст склонен идеальной действительностью объявить действительность 15-го явления, действительность, лишенную однозначности и крайности, экстремизма, но именно поэтому и являющуюся утопией, не имеющей реальной почвы. Демонстрируя мрачное величие страсти, сжигающей за собой мосты, разрушающей первоосновы, уничтожающей человека, ею охваченного, Клейст демонстрирует не столько решение, сколько конфликт. Подобным изображением страсти Клейст отличается не только от классицистов, но и от романтиков, ее гармонизировавших, объявивших религиозным действием, чувством, в себе самом не содержащем противоречия (у Шлегеля любовь взаимна, у гей-

дельбержцев — идеальна). Концепция любви у Клейста таит в себе сходство с концепцией Ф. И. Тютчева, подобно Клейсту, объявившего любовь «роковым поединком»; в целом же она обращена к XX веку, XX веком с его крайностями и кризисами осмыслена.

Своеобразие «Пентесилеи» может быть понято при сопоставлении ее с трагедией Ж. Расина «Федра» (1676). Федра, как и Пентесилея, раздираема мучительным конфликтом между долгом и страстью. Страсть Федры, как и страсть Пентесилеи, — ее трагическая судьба; перед страстью, как перед судьбой, бессильна воля; господствующая в обществе этика, разделяемая героинями, не выдерживает испытания страстью. Но Расин, в отличие от Клейста, утверждает безусловный приоритет долга: Федра ни на мгновение не сомневается в преступности своей любви, и самоубийство означает торжество над страстью, торжество над роком; самоубийству принадлежит последнее слово; Федра уходит из трагедии, освещенная победой, как героиня, преодолевшая зло. Но и раздираемая страстью, она не утрачивает высокого благородства: поступки, противоречащие этике, совершаются по подсказке Эноны; Федра не аморальна, Федра обессилена страстью; любовное ее признание — результат недоразумения, результат ложной вести о гибели мужа; самоубийство же поднимает ее на недостижимую нравственную высоту. Трагедия Расина, изображающая страсть, — аналитическая трагедия: значительную ее часть представляет монолог Федры, в котором рассказывается о страсти и страсть анализируется; доминирует не изображение, но сообщение. Пентесилея то и дело впадает в крайности, признаваемые ею истинами, она убеждена то в правоте страсти, то в правоте долга; в то время как Федра неизменна, Пентесилея — человек точек зрения, то признаваемых, то опровергаемых; все это динамизирует действие, динамизирует характер и в целом мир. Федра всегда царственна; ответственность за ее страсть и за ее отклонения от нормы возложена на судьбу, на окружение Федры. Пентесилея же, объятая страстью, творит свою жизнь вопреки воле окружающего ее народа; она активна в добре и зле; она надежна бесчеловечностью, патологией, но бесчеловечность введена в контекст ее человечности; при всей конфликтности Федра целостна, Пентесилея же разорванна. Человеческое величие Расином и Клейстом понимается различно: Расин утверждает разум, долг, относя страсть на счет враждебного человеку рока, величие диктуется разумом. Клейст же величие человека видит в противоречиях, во взаимоисключениях. Потому, изображая смятенное сознание, Расин остается в пределах стабильности; Клейст же ставит мир под знак поступательности. С этим соотнесено и то, что Федра гибнет, восстанавливая долг, Пентесилея умирает, отрекшись от долга, разума; позиция главных героев — овеществленная позиция автора.

Трагедия Клейста — густонаселенная многоголосая трагедия; на сцену выведено множество действующих лиц; в каждой драме есть персонажи безымянные, статисты, изредка получающие слово, так же, как и право на

действие; в перечне действующих лиц обозначены «греки, амазонки, жрицы» («Пентесилея») — «рыцари, духовенство, дворовая челядь, хор юношей и девушек» («Семейство Шроффенштейн») и т. д.; множество людей занято всевозможными делами, произносят короткие или длинные речи; множество людей чаще всего обречено на реплики в мировой истории. Герой втиснут в пестрый, многоликий, разнозвучающий человеческий мир, брошен в суetyающую людскую массу. «Греки, амазонки, жрицы» в большинстве своем (за исключением Одиссея, Верховной жрицы и Протои) тем не менее стереотипы, уравнены единой целью, одинаково понимаемой жизнью, одним образом мыслей и действий, на множество голосов произносится одно и то же, это — масса. Герой же потому и становится героем, что вырывается из однообразности, благодаря совершаемым событиям, поднимается над массой, над народом; таковы Пентесилея и Ахилл. Возникает истинно романтический конфликт толпы и личности. Личность у романтиков характеризуется незаурядностью, новизной, выходом за пределы установленного миропорядка; личность этические и эстетические достоинства обретает лишь опровергая толпу, всегда отмеченную консервативностью. У Расина, как и у всех классицистов, количество действующих лиц резко ограничено (в «Федре» их восемь, не считая «стражи», являющейся скорее сценическим атрибутом, чем действующим лицом; столько же и в «Андромахе»); на сцене идет не полилог, а диалог — обмен двумя точками зрения, что и рождает симметрию и статику, каждый персонаж самоценен, он представляет, вмещает в себя то или иное этическое качество; этот специфический мир представляется разряженным; в нем нет хаотической пестроты, а есть царственно, логично вершащаяся история. В «Федре» правит разум, в «Пентесилее» — страсть. Все сказанное о трагедиях Расина и Клейста и есть граница, пролеглая между классицизмом и романтизмом.

В 1787 году Гете — великим отрицателем «Пентесилеи» — была создана «античная» драма «Ифигения в Тавриде». Драматическая история Ифигении, положенная в основу гетевского произведения, превосходно была известна по греческой мифологии, по многочисленным литературным интерпретациям, прежде всего по трагедиям Еврипида («Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде»). Ифигения принадлежала к роду Тантала; миф же о роде Тантала — один из самых кровавых греческих мифов, повествующий о жесточайших преступлениях, о бесконечных поруганиях человеческих святынь; история Ифигении введена Гете в контекст Танталова рода. Центральный конфликт — конфликт Ифигении и царя Тавриды Фоанта, конфликт между человеческой добродетелью и варварской жестокостью, тираническим своеволием; в Тавриду прибывают Орест — брат Ифигении и друг его Пилад, которых по законам страны должны предать казни как чужеземцев; греки оказываются в безнадежной ситуации. Система событий в гетевской драме не менее, если не более трагична, чем в «Пентесилее»; но, как и в «Федре», события выведены за пределы сцены, по их пово-

ду идет общественно-этическая дискуссия; герои обмениваются монологами — точками зрения. В «Пентесилее» поединки Ахилла и Пентесилеи тоже происходят за сценой, но, благодаря грекам и амазонкам, за ними напряженно следящим, они возвращены на сцену, они являются центром притяжения народов, живущих этими поединками; сцена превращается в арену борьбы. Да и клейстовские герои, являясь на сцену, являют всю остроту, все «безумие» своей трагедии. У Гете же герои на сцене очищаются от событийного драматизма; они страдают, они борются, но они не теряют своей величавости даже в моменты наивысшего духовного и физического напряжения; даже неразумные поступки (Фоант) ими свершаются разумно. Клейст демонстрирует непосредственно конфликт, Гете — осмысление и решение конфликта. В «Пентесилее» непрерывно совершается впад героев в «безумие»; в «Ифигении» герои являются очищенными от «безумия»; «безумие» исключается из действия, ибо оно, по Гете, противоестественно и безобразно. Какие бы конфликты Гете ни изображал, он неизменно их гармонизировал; они пропущены сквозь горнило разума, их обтесавшего, отшлифовавшего; конфликты соотнесены с некоей высшей, разумной позицией; в то время, как Клейст демонстрирует конфликты в их первичности, первозданности, непосредственно. Поэтому и речевая система в «Ифигении» поставлена под знак рационалистической однозначности, она строит возвышенное, величавое. Конфликт в гетевской драме разрешается согласием, гармонией; в сущности, «Ифигения», наполненная трагизмом, трагедией не является; в борьбе мировоззрений героиня одерживает победу, победу одерживает разумная позиция: Фоант не только не предает казни иноземцев, но и вместе с Ифигенией отпускает на родину; драма завершается благословением Фоанта «Счастливый путь!». Гете гармонизирует мир, все в мире поднимая до разумной точки зрения; царит (или воцаряется) духовное совершенство, разум; весь строй «Ифигении» предполагает ее оптимистический финал, финальную апологию разума. Конфликт Гете и Клейста естественен и закономерен; Клейст исповедовал идеи, абсолютно не принимаемые Гете, антистетичны были концепции мира, концепции искусства, концепции трагического; противопоставляя античное и романтическое, Гете отдавал безусловное предпочтение античному, вводя свое искусство в контекст искусства античного, в котором «трагическое — это человеческий трагизм, а в романтическом нет ничего естественного, непосредственного, все деланное, перенапряженное, утрированное до гримас и карикатуры... У древних даже магическое — это природа, рассматриваемая человеком; современное, напротив, надуманно, фантастично. Античное трезво, скромно, с чувством меры; современное — опьянено, необузданно <...> Античное пластично, истинно и реально; романтическое обманчиво, как картина волшебного фонаря, как раскрашенная картина в призме, как цвета атмосферы»⁷⁶. Нет надобности говорить о том, что «Пентесилея» всецело укладывалась Гете в пределы отвергаемого им романти-

ческого искусства. Клейстовская концепция трагического в основе своей имела незавершенность, неразрешимость конфликта между личностью и миром, а также духовного конфликта самой личности, что определяло универсальный, вселенский и «перенапряженный» их характер. Но именно поэтому клейстовская концепция несравненно более гетевской оказалась пригодной для многих явлений европейского искусства конца XIX — XX столетия. В знаменитой книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) Ф. Ницше изложил учение об аполлонической и дионисийской тенденциях в античности; дионисийское начало, всячески Ницше прокламируемое, представляет собой нечто экстатическое, безраздельно конфликтное, дисгармоническое, отмечено «дифирамбическим безумием», в то время как для аполлоновского начала характерно «полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой»⁷⁷; «дионисийство» Ницше, как и многих эллинистов второй половины XIX века, безусловно восходит к романтической и прежде всего клейстовской концепции античности. Гениальным чутьем художника Клейст уловил нарастающую катастрофичность человеческого бытия; не только человек, но и весь мир, вся вселенная глядится в катастрофу, катастрофой обьята. Клейст входит в немецкую культуру как художник, утверждающий противоречие, трагизм, бесперспективность. Но если в предыдущих произведениях, в том числе и в трагедиях, трагизм корректируется перспективой, то в «Пентесилее» от каких-либо надежд не оставлено следа; «Пентесилея» — это трагедия апокалиптического мироощущения, универсального, вселенского катастрофизма, одна из вершин европейской позднеромантической культуры.

Пентесилея и Ахилл — персонажи трагедии и тем самым персонажи идеализации, причем идеализации в ее вершинном для романтизма проявлении, соответствующие тому уровню обобщения, который среди романтических героев представляют Глюк или Данте, а среди антигероев — inferнальные и гротескные персонажи. Это явление трагедийного мифологического бытия. Но есть персонажи иного типа. Гофмановский Креспер, Якко Одоевского, Адольф Констана — не только действующие лица бытового мира, но и — в отличие от Глюка — введены в его структуру; «размер» же персонажа неизбежно корректирует структуру противоречия.

Б. Весьма показательна новелла В. Ф. Одоевского «Саламандра» (1841), изображающая драматическую историю Эльсы и Якко, двух финских детей, в начале жизни разведенных судьбой. По приказу Петра маленького Якко везут в Петербург, а оттуда в Голландию, где он проводит одиннадцать лет и из полудикого финна превращается в образованного европейца. Через много лет Якко, уже забывший финский язык, приезжает на родину, отыскивает Эльсу и вывозит ее в Петербург, где поселяет в близком ему семействе Зверевых. Так возникает центральный конфликт первой части «Саламандры» — конфликт между природой (Эльса) и ци-

вильизацией (Зверевы, и прежде всего ровесница Эльсы Марья Егоровна). Цивилизация Одоевским, как и многими романтиками, истолкована как жесточайшая система регламентаций, установлений, канонов и догм, как мир абсолютной несвободы, как «заведенная машина», всех и каждого превращающая в «заведенную машину»; человек утрачивает связь с природой, укрощает свои внутренние порывы и побуждения, строит себя по образу и подобию всех; попавший в кабалу цивилизации человек перестает быть личностью, становится массовым человеком. Характерен портрет Марьи Егоровны: «полна, свежа, румяна, но немного смугловата; ей бы и поспать, и на лежанке понежиться, и поболтать под вечерок с просвиrneю о том, что делается в околотке, но настанет утро, и Марья Егоровна затянется в корсет, наденет фижмы и сделается совсем голландкой; не разговорится, не пошевелится и только крахмаленные манжеты оправляет» (80, 162–163). Портрет в «Саламандре» в высшей степени значим: это внешнее выражение внутреннего, сущностного. Марье Егоровне, затянутой, загнанной в корсет, отказывающейся от «лица» во имя общественной нормы (голландка), противостоит Эльса: «ее кофта была едва застегнута, белые, как лен, локоны рассыпались по белой, полуоткрытой груди, она была печальна, в глазах выражалось что-то полудикое» (80, 170). Природа — это свобода, это абсолютное раскрепощение, это суть сутей. Эльсу, воспитанницу природы, ее воплощение (кстати, Эльса непременно является с «рассыпанными» локонами), попавшую в Петербург, стремятся превратить в Марью Егоровну, стандартную светскую куколку, красивый автомат («И вот наша Эльса, боязливое, своенравное дитя природы — в фижмах, в полуброне; ее учат держаться прямо, ходить тихо, не бросаться на шею Якко; она скована во всех движениях, не смеет поднять головы, не смеет пошевелиться, едва смеет курнычать свои печальные финские напевы», 80, 162). Цивилизация и природа поставлены Одоевским друг против друга как антитезы, как миры, находящиеся в непрерывном конфликте; антитеза восходит к праистории; борьба между цивилизацией и природой совершается не только в сознании, не только между людьми, но и непосредственно: Петербург и наводнение, пытающееся Петербург уничтожить, тем самым борьба приобретает абсолютный характер.

Якко, судьба которого прежде всего занимает Одоевского, колеблется между двумя антитетичными мирами; основная его функция — функция выбора. Выросший в Финляндии среди дикой северной природы, впитавший ее в свое сознание, он не может не видеть красоты и правоты Эльсы, но, с другой стороны, получивший превосходное образование, связанный умственной деятельностью с Петербургом и его людьми, он не может не видеть чуждости Эльсы этому миру, большей пригодности для него Марьи Егоровны. Борьба в сознании Якко Эльсы и Марьи Егоровны — это борьба природы и цивилизации, свободы и регламентации. Драматизм

положения Якко в том и заключен, что, предпочтя Эльсу, он должен покинуть Петербург, мир, усвоенный им за долгие годы ученья, ставший ему родным; предпочтя же Марье Егоровну, — он отречется от родины, от почвы, от свободы, обручение с ней — обручение с миром канонности и нравственной механистичности. Одоевский неоднократно возвращается к внутреннему смятению Якко, делая выбор некоей доминантой его характера,

«У Ивана Ивановича на уме было и один и два. Нравилась ему Марья Егоровна, девушка красивая, смиренная, по-тогдашнему довольно образованная; семейство у ней доброе; Марья Егоровна не осрамила бы его и в царской ассамблее; но как сравнить ее с Эльсою, то своенравною, то задумчивою, то веселою Эльсою. Когда, сидя под окном пригорюнившись, она раскидывала свои белокурые локоны, глаза ее беспрепятственно перебегали от предмета к предмету, и она напевала любимую свою песню о том, как жаловалась береза на свое одиночество, Якко забывал и свои житейские выгоды, и надежды; родное чувство отзывалось в груди его, и он, подобно Эльсе, готов был все бросить и укрыться с нею в бедную избушку на Финляндских порогах.

Проходило несколько часов, Якко вспоминал о своей новой жизни, о своем участии в трудах Великого, и тогда пелена спадала с глаз его: он видел в себе будущего начальника адмиралтейской типографии, воеводу, близкого к государю человека; тогда, по неизбежному сцеплению мыслей, он пугался своей женитьбы на полудикой чухонке, и Марья Егоровна представлялась ему во всех великолепии, в богатом робронте. при дворе, окруженная иностранными гостями, которые не могут надивиться ее ловкому и учтивому обращению.

В таких мыслях Якко, не зная, на что решиться, уходил домой и принимался за свою книгу о цифирной науке» (80, 164–165).

Внутренняя драма Якко — это борьба природы и цивилизации, чувства и разума; Якко стоит между верностью человеческой природе, склонностью, памятью и стремлением к «приличной» биографии, к практической выгоде (глубина драматизма заключена в том, что Якко не шкурник, что его практическая выгода входит в контекст общегосударственных деяний), Якко мечется между природой и цивилизацией, и Марья Егоровна необходима ему как «добрая жена! добрая хозяйка!», как некий придаток к карьере и в определенном смысле как фермент карьеры, как окончательное и бесповоротное вхождение в Петербург. Внутренняя борьба завершается торжеством «цифирной науки», практической выгоды; Якко избирает Марью Егоровну. Уход из природы, погружение в цивилизацию ведет Якко (и человека вообще) к неизбежной нравственной и физической катастрофе, что и изображено во второй части «Саламандры». История Якко — это история перемалывания личности социумом, построенным на началах, антитетичных природе, естественности.

В. В 1830 году в статье «О переводе романа Б. Констана «Адольф» А. С. Пушкин писал: «Адольф» принадлежит к числу двух или трех романов,

В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтаньям преданной безмерно,
С его озлобленным умом.
Кипящим в действии пустом.

Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона»⁷⁸. Пушкиным не только с предельной точностью охарактеризован тип Адольфа, но и продемонстрирована его история: «открытый» Констаном, он всесторонне исследуется Байроном, а затем воплощается и в творчестве самого Пушкина; более того, по Пушкину, тип Адольфа — это и есть тип «современного человека».

Роман Констана, созданный в 1806 году и опубликованный в 1815 году, занимает значительное место в европейской романтической культуре, в европейском литературном процессе. Адольф — это классический тип позднеромантического человека противоречия, в сознание которого входит реальное, конечное, становится существенным фактором в организации его биографии, но в котором сохраняется и система раннеромантических ценностей. Но что существенно, роман Констана устремлен в сторону не условно-символического, а жизнеподобного изображения противоречий человеческого сознания; именно это и определило убеждение, что «Б. Констан первый показал в «Адольфе» раздвоенность человеческой психики» (А. А. Ахматова)⁷⁹. Мир «Адольфа» ориентирован на воспроизведение бытия в формах бытия. Главный герой живет в обществе, в определенной сословной, исторической среде, чрезвычайно тщательно выписанной, но в нем существенна память бесконечного; эта память вынуждает Адольфа истолковывать общество, как общество «однообразия и этикета» (73, 18), т. е. как антиэстетическое и антиэтическое общество, ибо оно лишено свободы и разнообразия, столь ценимых романтиками. Сознвая ущербность общества, Адольф отделяет себя от общества «язвительными замечаниями» (73, 20) и одиночеством: «утомительность бесцельной суеты побуждала меня предпочесть одиночество» «пустым развлечениям» (73, 19). Память бесконечного определяет не только одиночество Адольфа, но и живущую в его сердце горячую «потребность в искреннем чувстве» (73, 16). Погруженный в мир ритуала, в мир рационально строимых отношений, Адольф тос-

кует по чувству как средоточию истины, свободы, бесконечного. Адольф склонен воспринимать окружающий его мир как чужой мир; фразеология и терминология Адольфа — фразеология и терминология романтизма, он постоянно оперирует конститутивными романтическими категориями, что и утверждает его романтическую первоприроду. Но это одна сторона Адольфа, романтическое, т. е. исповедуемое романтиками, сознание — только компонент, единица сознания Адольфа.

Другая сторона заключена в приверженности конечному, реальному, антиромантическому. Роман Констана, как и многие явления романтической культуры Франции, для которой особенно был важен двухсотлетний опыт рационализма, — аналитический роман; и сфера Адольфа — это сфера анализа и самоанализа. Адольф не только живет, но и анализирует жизнь; и самоанализ Адольфа, не достигая уровня авторского анализа, тем не менее с авторским анализом то и дело смыкается; самоанализ Адольфа то и дело является фиксацией анализа автора. Приверженность Адольфа реальности засвидетельствована и объяснена самим Адольфом: «требуется некоторое время для того, чтобы привыкнуть к роду человеческому, каким его сделали своекорыстие, жеманство, тщеславие, страх. Изумление ранней молодости при виде общества столь лицемерного и столь утонченного скорее говорит о простоте сердца, нежели о злобности ума. Впрочем, этому обществу нечего опасаться; оно так подавляет нас, его скрытое влияние настолько могущественно, что оно незамедлительно переделывает нас по единому образцу. Тогда мы уже только дивимся своему былому удивлению и превосходно чувствуем себя в нашей новой личине...» (73, 21). Сознвая «своекорыстие» и «лицемерие» общества, Адольф добровольно склоняется перед его могуществом, надевает на себя личину антиромантика, которая неизбежно врастает в лицо, становится лицом. Но суть не только в усвоении «конечных» ценностей; сохраняющуюся в нем память бесконечного он ставит на службу конечному; бесконечное, в герое присутствующее, определяет его, как ему кажется, исключительность, необыкновенность в мире конечного; и эту свою исключительность он стремится навязать обществу; с помощью исключительности (неестественность ситуации и заключена в том, что бесконечное становится средством) он стремится завоевать общество. Самосознание раннеромантической личности оборачивается тщеславием, раннеромантический герой был чужд тщеславию, потому что находился в родном мире, в мире, им самим созданным. Позднеромантический герой находится в чужом мире, но обуян к нему противостественной любовью; он яростно желает навязать себя чужому миру, подчинить, возгласить этот конечный мир, на что, как ему кажется, право дает его исключительность; тщеславие позднеромантического личности и заключено в жажде овладения реальным миром. Память былого, память раннеромантического всесилья, память господних функций трансформируется в тщеславие, в уродливое стремление не только завоевать место под солнцем, но и

стать хозяином мира, хозяином конечного. Аморализм позднеромантического тщеславия и заключен в предательстве родного, в превращении его в способ овладения недостойной целью (конечным); это не только переход из прекрасного мира в безобразный, но и попираание прекрасного мира, надругательство над ним. Раннеромантический герой был независим, свободен; позднеромантический герой, стремясь к независимости, тем не менее независимость строит на абсолютной зависимости от мира, ибо тщеславие — не что иное, как признание мира, в основе своей имеющее растворение в мире, зависимость от него.

Роман Констана — роман о любви; Адольф как личность испытывает любовь. Как уже говорилось, романтическая этика во многих отношениях есть этика любви; любовь для романтиков — это и бесконечное, и способ его построения, обретения; через любовь совершается прорыв в гармонический Золотой век; поэтому любовь, как, например, в «Люцинде» Ф. Шлегеля, — всегда богослужение; в возлюбленной романтик чтит Мадонну, освобождающую сознание от тенет реальности. И вот это основополагающее человеческое чувство становится у Адольфа предметом спекуляции, игры; превращение бесконечного в средство, профанация бесконечного и совершается прежде всего через профанацию любви. Любовь Адольфа — не стихия, не голос природы, не зов бесконечного, она предумышленна, запланирована, организована; она — результат замысла, что само по себе делает ее сомнительной, не просто замысла, а замысла низкого: любовь необходима Адольфу для покорения света, общества; характерно, что Адольф, организовывая любовь, именует ее «связью»; любовь трансформирована в «связь». «Явившись моему взору в минуту, когда сердце мое требовало любви, а тщеславие — успеха в свете, Эленора показалась мне достойной того, чтобы ее домогаться» (73, 29); «до того времени у меня не было ни одной связи, лестной для моего самолюбия; теперь моим взорам как бы открылось новое будущее; в глубине сердца вспыхнула новая потребность. В этой потребности бесспорно было много тщеславия, во не одно только тщеславие...» (73, 24). Профанируя любовь, бесконечное, Адольф, в сущности, выламывается за пределы романтического универсума, за пределы романтического сознания; он вторгается в сферу конечного не только по необходимости, но и по внутренней склонности, по велению своего сознания. Суть Адольфа образована профанацией; благодаря профанации герой и становится антигероем; профанация — это и есть способ самоутверждения, орудие тщеславия. Если понимать пародию как снятие (в гегелевском смысле) той или иной структура, то позднеромантическая личность есть пародия на личность раннеромантическую; одни и те же категории используются с противоположным знаком, выворачиваются наизнанку; Адольф — это вывернутый наизнанку романтик; любовь его — вывернутая наизнанку любовь, превращенная в средство, в категорию реального мира, «конечных» отношений. И все это отягощается еще одним

обстоятельством. Другой человек в раннеромантическом мире есть alter ego человека; люди, населяющие раннеромантический мир, — люди идеала, люди бесконечного; бесконечное, составляющее основу их сознания, ставит между ними своего рода знак равенства; это равенство личностей. В -позднеромантическом мире ситуация значительно изменяется. Реальность, конечное — это сфера бездуховности, ограниченности, сфера филистерства; человек реальности — замкнутый в себе самый человек, равный, так сказать, своей физической оболочке. Герой сопротивления (Глюк, Данте и т. д.) отвергает филистера как чужого человека, как носителя чужого, не-идеального мира. Герой контакта, компромисса отвергает филистера как своего, как родного человека, и это создает абсолютно иную эстетическую атмосферу, тем более, что в роли другого человека сплошь и рядом оказывается не человек конечного, а человек бесконечного. Тщеславие и ставит Адольфа в положение человека, игравшего людскими судьбами. Другой человек ему необходим только как средство самоутверждения, будь то Элленора, носительница любви, и в этом смысле человек бесконечного, будь то друзья по обществу, признания которых Адольф добивается. Путь к самоутверждению в конечном мире лежит через отрицание человека, через попрание собрата, через превращение его в средство, а это значит, в жертву; имморализм Адольфа тем более безусловен, что жертвой становится Элленора, героиня бесконечного. Констан и изображает сознание, в котором система раннеромантических ценностей принесена в жертву тщеславию, реальности.

Адольф как определенный тип личности заявлен уже в начале романа; действие в романе связано с выявлением всех его возможностей и демонстрацией итогов. Жизнь Адольфа можно определить как непрерывное снование между противоположными этико-эстетическими сферами. Посвящающий себя конечному, он сохраняет в себе и бесконечное, сохраняет как воспоминание, как представление; и бесконечное временами в сознании Адольфа предельно актуализируется; конечное и бесконечное тянут Адольфа в разные стороны, рождают в нем смятение, противоречие, делают неустойчивым, неполноценным (как с точки зрения бесконечного, так и с точки зрения конечного) его существование. Организатор любви, холодный стратег и тактик неожиданно ощущает «очарование любви» (73, 50), неожиданно любовь перестает быть средством, обретает свою первоначальную природу. «Я думал, что смогу в роли холодного, беспристрастного наблюдателя изучить ее характер и ее ум; но каждое слово, которое она говорила, казалось мне полным неизъяснимой прелести» (73, 30). Но Адольф уже настолько укоренен в конечном, настолько пронизан общественным сознанием, что постигшая его любовь его возмущает; любовь при всей ее «прелести» и «очаровании» представляется Адольфу чем-то чужеродным, противоестественным; он ведет борьбу не за любовь, а против любви, голосом разума (конечного) он пытается подавить голос чувства (бесконечного). «Во мне шла борьба — я возмущал-

ся самим собой. Наконец я обратился к доводам рассудка, дабы выйти из этой борьбы, не роняя себя в собственных глазах» (73, 31). Конечное — это родина Адольфа, поэтому и человеком он себя чувствует вне сферы воздействия Эленоры; противоестественность Адольфа как раз и заключена в том, что истинное, естественное для него ложно и противоестественно; его критерии обратны истинным (романтическим) критериям; обратим внимание: себя он считает человеком лишь тогда, когда с точки зрения романтизма он является античеловеком. «Присутствие духа возвращалось ко мне, как только я покидал Эленору; тогда я опять принимался за свои искусные планы и всевозможные ухищрения; но стоило мне только снова очутиться подле нее, и я снова трепетал и терялся. Тот, кто стал бы читать в моем сердце, когда Эленоры не было со мной, счел бы меня холодным, бездушным соблазнителем; тот, кто увидел бы меня рядом с ней, принял бы меня за неопытного, смятенного, страстного обожателя» (73, 32). Борьба между конечным и бесконечным, тревожащий Адольфа выпад из конечного справедливо осознаны им как проявление раздвоенности: «Чувства человека неясны и разноречивы; они слагается из множества изменчивых впечатлений...» (73, 24). Но как бы ни была примечательна сама по себе противоречивость Адольфа, принципиально значимо то, что Адольфа не удовлетворяет ни статуя «соблазнителя», ни статус «обожателя». «Соблазнитель» — это точка зрения бесконечного; «обожатель» — точка зрения конечного; та и другая точки зрения для Адольфа несостоятельны, комичны. «И то, и другое суждение было бы ошибочным: в человеке нет полного единства, и он почти никогда не бывает ни совершенно искренним, ни совершенно лживым» (73, 32). Адольф, новый человек, возвращены новой эпохой, — это «искренне-лживый» человек, это «соблазнитель» и «обожатель» одновременно, «ни богу свечка, ни черту кочерга». Констан вскрывает механизм раздвоенности человеческого сознания, демонстрирует диалектику типа «и — и», но не в условно-символических формах, как, скажем, Гофман в «Эликсирах дьявола», а в реальных формах; изображаемый человек вводится в контекст реального человека; его добро и его зло обретают не сверхреальный, а реальный, естественный характер; человек Констан — человек, находящийся на пути от идеализации к типизации. (Кстати говоря, именно это определило принципиальную важность «Адольфа» для Стендаля и Пушкина, создателей реалистической концепции человека; Констан — их непосредственный предшественник⁸⁰). Адольф — новый, «современный» человек — обнародует падение этического человека, ибо «искренне-лживое» утверждает их как истина, как норма; этические и эстетические критерии, столь жесткие и определенные в раннеромантической личности, оказались смещенными; человек, погруженный в анализ и самоанализ, перестал быть судьей самого себя, потому что лишился нравственных критериев.

При всей своей постоянности Адольф претерпевает изменения; история его любви распадается на несколько фрагментов: Адольф, избирающий Элленору в качестве предмета «связи»; Адольф, с помощью разума борющийся с «очарованием любви»; наконец, Адольф, оказывающийся во власти любви, в ней растворившийся. «В моей душе уже не было места ни для расчетов, ни для планов; я совершенно искренне верил, что по-настоящему люблю. Теперь мной руководило не стремление к успеху — всем моим существом владела потребность видеть ту, кого я любил, наслаждаться ее присутствием» (73, 39). Память бесконечного, свойственная Адольфу, и объясняет его впад в бесконечное, забвение «расчетов» и «планов», его «отречение от лица». Элленора возникает в жизни Адольфа как результат голоса разума; затем идет поединок голоса чувства с голосом разума; наконец, побеждает голос чувства. Но голос чувства звучит в Адольфе недолго. Оппозиция разум — чувство, столь существенная для Адольфа, восходит к сентиментализму, точнее говоря, к руссоизму, оказавшему значительное влияние на романтическую концепцию природы. Но Адольф — это крушение руссоизма, крушение романтической веры в могущество природы, в могущество любви, этого псевдонима природы. Показательно, что в эти же 1800-е годы подвергает сомнению руссоизм и Г. Клейст, бывший одним из яростных учеников французского мыслителя. Апология природы, как и апология любви, сопутствовала романтизму; но некоторые романтики на заре позднего романтизма усомнились в их основополагающей функции в мире, к ним относится и Констан. Любовь Адольфа, для него столь неожиданная и поразительная, — не сущность, а отголосок памяти, воспоминание; сущность Адольфа — конечное; в конечном его корни, его начало начал, его «природа»; личность претерпела качественную трансформацию; из мира бесконечного она переселилась в мир конечного. Любовь — это родина раннеромантического героя, но не Адольфа; Адольф забредает в любовь, как забредают в гости; но как бы восхитительно ни было в гостях, там не дом, не родина, не почва; Адольф, поглощенный любовью, сознательно или бессознательно постоянно помнит о доме — об обществе. Для героев шлегелевской «Люцинды», романа, провозгласившего раннеромантическую этику, раннеромантическую концепцию любви, любовь была единственным миром, была домом, жизнью, судьбой. Адольф — человек двоемирия, но помнящий о бесконечном и пронизанный конечным. Для Юлия, героя Ф. Шлегеля, любовь — жизнь; для Адольфа — «оковы», потому что отделяет от дома, от общества, от родины. Адольф испытывает блаженство любви, но как раз потому, что любовь для него — чужой мир, кульминация любви становится катастрофой любви; достигнув цели, Адольф «засобирался» домой, в отжитое конечное, при этом, мотивируя свои сборы романтической терминологией. «Наедине с Элленорой я не сожалел об этих удовольствиях светской жизни, которые никогда меня особенно не прельщали, но мне хотелось, чтобы она оставляла свободу выбора за мной. Мне было

бы куда приятнее возвращаться к ней по собственной воле» (73, 52). «Неосомненно, Элленора была величайшей радостью моей жизни, но ее любовь перестала быть недосыгаемой целью; она превратилась в оковы» (73, 52). Начинается иная фаза жизни и любви Адольфа: система этических ценностей, сохранившаяся в Адольфе, память бесконечного, удерживает его при Элленоре, не позволяет бросить любящую и соблазненную женщину; но существо Адольфа рвется из-под власти любви, рвется в общество; мир Юлия определялся Люциндой; мир Адольфа определяется обществом; Элленора же является человеком, отторгающим от общества. Погруженный в любовь, Адольф томится по обществу, по общественной деятельности; живя с Элленорой, он «сотни раз стыдился своей жизни, протекавшей в неизвестности и в бездействии» (73, 78); «для меня давно уже настало время избрать себе поприще, начать деятельную жизнь, приобрести некоторые права на уважение людей, найти надлежащее применение своим способностям» (73, 81). Адольф всецело солидарен с голосом общества, к нему обращенным: «Вы созданы, чтобы достичь всего; но помните — между вами и успехом на любом поприще стоит одно неодолимое препятствие, и это препятствие — Элленора» (73, 92). Завоевание Элленоры было ступенью в завоевании общества, но завоевав неприступную Элленору, Адольф, согласно общественной этике, обязан ее бросить. Любовь же к Элленоре ставит Адольфа вне общества, и это воспринимается Адольфом как трагедия. Любовь же ранних романтиков, ставящая человека вне общества, воспринималась как очищение, возрождение, воскресение, как обретение Золотого века. Французский романтизм специфичен, определен логикой не только всемирного, но и национального литературного процесса. Тем не менее очевидна некоторая связь между концепцией любви в «Адольфе» и теорией позднего немецкого романтизма о небесной и земной любви. Согласно немецким романтикам, земная любовь — это любовь, введенная в контекст реальности. Любовь Элленоры — не небесная любовь, но в контексте французской культуры она идеальна. Что же касается Адольфа, то он грезит именно о земной любви, о любви, не противостоящей обществу, а с обществом согласованной, о любви-делке, о любви-добропорядочности, о любви-поприще. В сознании Адольфа снимается антагонизм реальности и любви, что очередной раз свидетельствует о филистерской ограниченности Адольфа.

Адольф одержим жадной деятельностью, мечтами о «поприще», одержим тщеславием, честолюбием, ему хочется возглавить общество, стать его кумиром, он грезит о некоей основополагающей роли в обществе, но «чувствительность», но знание этических законов, законов бесконечного, живая память о них удерживают его в чужом мире — в мире любви; он исчерпал в себе Элленору, он ее предает, он ее почти ненавидит, он то и дело ставит себя на грань бескомпромиссного разрыва, но в последний момент откладывает действие. Объективно Адольф двуличен: Адольф-

человек принадлежит обществу, но, помещенный в утопию, он, как актер, разыгрывает героя утопии, излагает один и тот же давно зазубренный урок чести, любви, этики; но сквозь маску, сквозь актерство постоянно светится его истинное лицо, тем более очевидное, что необходимость игры, необходимость постоянного повтора рождает в нем скуку и озлобление. Какими бы неравноценными они ни были, Адольф раздавлен борьбой взаимоисключающих тенденций, борьбой конечного и бесконечного, это и лишает его силы, воли, энергии; он обречен на мечты, которые не будут осуществлены; Адольф — человек конечного, чтобы мечтать о «поприще», но Адольф в той степени и человек бесконечного, чтобы «поприще» было невозможно. В некотором роде Адольф — раб близлежащих обстоятельств: в обществе в нем актуализировано конечное; в утопии (точнее, в мнимой утопии) в нем актуализировано бесконечное. Противоречивость Адольфа и есть причина его постоянной устремленности к тому, что противоположно его «текущей» жизни. Союз с Эленорой погружает его в мечты о «поприще». Но после смерти Эленоры Адольф, яростно стремившийся из мира любви, наконец, обретает долгожданную свободу, воссоединяется с обществом, наступает эра единомирия, должна как будто уничтожить трагедию. Но, утратив навсегда мир любви, Адольф устремляется именно в мир любви, живет тоской по утраченному, ощущает общество как чужой мир, как пустыню: «Как тягостна была для меня свобода, которую я прежде призывал! Как недоставало моему сердцу той зависимости, которая меня так часто возмущала» (73, 134). Уйдя в мир любви, Адольф тоскует по обществу: уйдя в мир общества, Адольф тоскует о любви. Смерть Эленоры вынудила Адольфа осознать все величие пережитой любви и всю суетность мечтаний о «поприще». Финал романа вносит значительные коррективы в психологию Адольфа. Личность, каждый шаг которой был продиктован обществом, воссоединившись с обществом, оказывается человеком без дома, без родины, без почвы. В «Письме издателю» отмечено, что Адольф «не сделал никакого употребления из свободы, вновь обретенной ценой стольких горестей и слез» (73, 139). Беспочвенность Адольфа и обрекает его на мечтанья, никогда не воплощающиеся в реальности, на кипенье «в действии пустом». Адольф не столько человек того или иного мира, сколько человек междумирия. Итог романа неоднозначен. Гибель Эленоры определяет метаморфозу Адольфа, метаморфозу, превращающую Адольфа в трагическую личность; вечное странничество, вечное отсутствие гармонии — таково наказание за совершенное преступление перед любовью, перед бесконечным. Наказание Адольфа, определяющее трагизм его жизни, в некотором роде есть его нравственное возрождение. Но нравственное возрождение Адольфа бесперспективно, ибо Золотой век любви остался в прошлом; впереди Адольфу сияет мрак, мрак стать желанного ему общества. Роман Констан — роман о человеке, оказавшемся в Золотом веке, но осознавшем это после

гибели Золотого века, роман о слепоте зрячего, о безумии разумного. Приговоры Констана определены: тщеславие и себялюбие Адольфа, его преданность общественным идеалам и становятся причиной смерти Элленоры, ухода из мира человека, бескорыстно служившего любви. Адольф настолько раб конечного, что не распознает духовное, более того, это духовное целенаправленно ведет к гибели. Роман Констана — роман о распаде раннеромантических ценностей, этических определенностей, роман о явлении в мир «современного человека» — человека 1810–1820-х годов. История байроновского героя, генетически связанного с Адольфом, во многих отношениях является продолжением истории Адольфа; Байрон начинает повествование там, где Констан закончил (байроновского героя томит прошлое, совершенное в прошлом преступление, определившее метаморфозу героя, его побег из общества). Роман Констана — роман смятенного сознания, снующего между двумя априорно маркированными мирами — миром общества и миром любви; но доминантность общества и острая память любви образуют своеобразный тип, своеобразную модель поведения; формируется определенно маркированная роль «междумирного» человека, человека абсолютной беспочвенности, абсолютно-го разочарования, роль, продиктованная историко-культурной структурой, что применительно к пушкинскому Онегину и не было понято Татьяной, расценившей ее как «подражанье», «пародию», т. е. как игру, маску, искусственную, напрокат взятую роль.

Противоречие персонажа, ставшее фактом позднеромантической литературы и проявляющееся в многочисленных формах⁸¹, есть свидетельство и утверждение универсального раскола человеческой личности; личность, характеризовавшаяся как целостное, единое существо, распалась на антагонистические компоненты; даже такая мощная, волевая личность, как Пентесilea, утратила почву; мир стал колебаться, стал неустойчив, лихорадочно колебаться стала и личность. Противоречие персонажа отразило реальные процессы, происходившие в мире. Раннеромантическая личность, выдвинутая революционным энтузиазмом, натолкнулась на обстоятельства, перед которыми оказалась бессильной. В реальной европейской истории самый разительный пример — Наполеон, заштатный офицер, за короткий срок ставший всемогущим императором, едва ли не победивший мир, но оказавшийся на острове Св. Елены. Позднеромантическая личность — личность, открывшая этические и эстетические полюсы и между этими полюсами снующая, знающая свет, но не менее знающая и тьму, более того, знающая власть света и власть тьмы. Поздний романтизм мыслит контрастами, антитезами; оппозиции бесконечное — конечное, небо — земля, природа — цивилизация, добро — зло, красота — безобразие, Бог — Сатана обретают абсолютный характер; весьма показательно, что в недрах позднего романтизма возникает христианизированное, теологическое рассмот-

рение мирового конфликта как конфликта между Богом и Сатаной. И в позднеромантической личности есть взаимодействие, контакт добра и зла, но этот контакт не переходит в союз, во взаимопроникновение. Мышление антитезами определяет то обстоятельство, что личность, заполненная добром и злом, действует, попеременно руководимая то одним, то другим началом; противоречие проявляется в том, что то добро вытесняет зло, то зло вытесняет добро. Персонаж — арена борьбы конечного и бесконечного, но поскольку конечное и бесконечное несоединимы, то в сознании, в образе действий и мыслей происходит постоянное замещение одного мира другим. Структура позднеромантического противоречия определяется метафизическим принципом «или — или», и в этом смысле позднеромантическое противоречие подобно противоречию классицистическому; это противоречие, разыгрывающееся во временной последовательности, это противоречие, существующее в синтагматике, но никогда не возникающее в парадигматике. В целом же романтический персонаж движется от цельности и однозначности через синтагматическое противоречие к двойничеству, являющемуся высшей точкой противоречия, существующего в пределах романтической культуры.

4. Двойничество

Сознавая власть над человеком как бесконечного, так и конечного, поздний романтизм тем не менее не знает девальвации этических, эстетических и пр. ценностей; добро и зло сохраняют статус полярных субстанций; зло не регулируется добром, как и добро — злом. Безусловность антитезы бесконечного и конечного проявляет себя в человеке, в структуре его противоречия; противоречие в основе своей имеет или непрерывное замещение полярных качеств, так что в каждый данный момент, в сущности, действуют как бы разные персонажи, или сосуществование, предварительным условием которого является их персонификация, их «расселение» в разных пространственных сферах. Двойничество — это и есть персонификация антитетичных сторон одного сознания, одной личности.

Как специфическая форма построения персонажа двойничество приобретает основополагающее значение в творчестве Гофмана, создавшего подлинный каталог его всевозможных вариантов, всевозможных структур⁸².

Одной из простейших форм двойничества является двойничество, конструируемое через систему разного рода символических образов. Артурова зала в одноименной новелле (1815) Гофмана — это единство антитез: духа и вульгарной материи; это прекрасные фрески, превращающие Артурову залу в храм; и это — торжище негоциантов, «торговых тузов». Верх — фрески, искусство и низ — дело, практика противопоставлены и одновременно слиты в образе Артуровой залы, ставшей ареной борьбы конечного и бесконечного, мира торговцев и мира художников. Артурова

зала — это модель пространства, модель мира и модель сознания каждого персонажа, если это не негоциант. Артусова зала — это и Траугот, центральный герой новеллы, это и его учитель Берклингер, это и дочь Берклингера Фелицита. Но если противоречивость Траугота и Берклингера строится по принципу замещения добра и зла, то противоречивость Фелициты продемонстрирована через двойничество; Фелицита, как двуликий Янус, одновременно глядится в идеальное, бесконечное и в сущее, конечное. Идеальное начало Фелициты представляет ее портрет, созданный Берклингером; существенно, что благодаря портрету, являющемуся своего рода персонификацией бесконечного, в Трауготе художник побеждает негоцианта. Но есть и иная Фелицита, Фелицита, находящаяся во власти земных помыслов и интересов, живущая по законам конечного мира, Фелицита не пространства картины, а пространства дома, эта Фелицита равна Христине, невесте Траугота-негоцианта, «светло-голубые глазки» которой так и говорили каждому: «А я выхожу замуж!», что в системе позднеромантических, в частности, гофмановских представлений является торжеством конечного. Портрет и Христина — это две разновекторные тенденции, существующие в Фелиците, две ипостаси ее сознания. В новелле демонстрируется не только противоречие Фелициты, но и ее движение от портрета к Христине. Фелицита в конце концов становится уголовной советницей Матезиус⁸³.

Оппозиция человек — портрет, в которой портрет воплощает бесконечное, изъятое из реального человека, отмеченного противоречиями, устремленного к растворению в конечном, приобретает широкое распространение в романтической культуре, как и оппозиция человек — тень, являющаяся еще одной формой двойничества. Г. Х. Андерсен в сказке «Тень» (1847) рассказывает об ученом, пишущем книги «об истине, добре и красоте», и о тени ученого, зажившей самостоятельной жизнью и добившейся «полного благосостояния»; ученый и его тень — антиподы, полярности; ученый — добро, благородство; тень — зло, лицемерие, казуистика. Тень, будучи ничем, пустотой, обретает телесные человеческие формы, становится человеком, более того, начинает править ученым, подчиняет его своим низким заданиям, наконец, выдает за тень, а затем и убивает. Значителен финал, в котором рассказано о свадьбе тени и принцессы. «Вечером весь город был иллюминирован, гремели пушечные выстрелы, солдаты отдавали честь ружьями. Вот была свадьба! И принцесса с тенью вышли на балкон показаться народу, который еще раз прокричал им «ура». Ученый не слышал этого ликования — с ним уже покончили» (37, 232). «Перевернутая» ситуация — человек превращен в тень, а тень в хозяйничающего в мире человека — свидетельство «перевернутости» этических и эстетических критериев; современность, по Андерсену, есть торжество теней и умерщвление людей; человек в мире торжествующих теней обречен на одну функцию: быть тенью тени. Но суть в том, что уче-

ный и его тень — нераздельное единство, разные субстанции одной личности; ученый и его тень — то же, что Фелицита на портрете и Фелицита — советница Матезиус. Сказка Андерсена — сказка о раздвоении личности, ведущем к гибели, к уничтожению человеческого в человеке. Раздвоение, по Андерсену, неизбежно завершается цельностью, но цельностью негативной, цельностью тени, пустоты. «Тень» восходит к «Удивительной истории Петера Шлемиля» А. Шамиссо (1813), к которой восходит и новелла Гофмана «Приключения накануне Нового года» (1815); у Гофмана вместе с человеком, потерявшим тень, — Петером Шлемилем странствует Эразм Спикхер — человек, потерявший отражение; и это еще одна символическая форма двойничества.

Классическое воплощение идея двойничества получает в романе Гофмана «Эликсиры дьявола». Событийная система романа, как о том уже говорилось, строится как история жизни Медарда от рождения и до смерти. История же Медарда — это история многоименности; в разных обстоятельствах он действует под разными именами, открывающими ту или иную грань его внутреннего мира. Его подлинное, полученное при рождении имя — Франциск; оно свидетельствует о прочной связи с родом, погрязшим в грехе, в имморализме (все представители рода носили это или близкое имя). Но из сферы мирского, греховного Франциск предпринимает попытку прорваться в сферу духовного, бесконечного, из сферы дьявольской в сферу божественную. Франциск вступает в монастырь, при пострижении принимает имя «Медард», в честь святого Медарда. Мирское имя Франциск указывает на принадлежность к inferнальному миру; принятое при пострижении имя указывает на мир божественный. Смена имен означает не что иное, как попытку коренного изменения образа жизни, как отказ от родовой сущности. Но замены одной сущности сущностью другой не произошло; став Медардом, он все же остается и Франциском, что и определяет его раздвоение. Более того, Медард-Франциск то и дело отрешается как от мирского, так и духовного имени, то и дело объявляет себя кем-то иным. В замке барона Ф. Медард для большинства обитателей — знаменитый проповедник, но для Евфимии — Викторин, он и действует от имени Викторина, подобно Викторину, перед тем сброшенному им в пропасть. Крестьяне принимают бежавшего из замка после совершенных там убийств переодетого Медарда за разбойника, он же выдает себя за представителя знатного семейства, насильственно заключенного в монастырь и тайно из него освободившегося. В имперском городе и в герцогской резиденции он называется господином Леонардом. Арестованный, он сочиняет новую версию, которая тем не менее подтверждается фактами: он — Леонард Крчинский, поляк, дворянин. В Риме толпа, пораженная его строгим покаянием, величает его «святым». В многоименности героя проявляется дробность, разорванность его характера, его сознания, в тяге к псевдонимам заключено отсутствие цельности.

Каждое из имен, принимаемое Медардом, не столько личина, сколько какая-то грань его подлинного «я». «Мое собственное «я», игрище жестоких и прихотливых случайностей, распавшись на два чуждых друг другу образа, безудержно неслось по морю событий, коего бушующие волны грозили меня поглотить... Я никак не мог обрести себя вновь!» «Я тот, кем я кажусь, а кажусь я вовсе не тем, кто я на деле; и вот я для самого себя загадка со своим раздвоившимся «я»!» (57, 46).

История человечества, по Гофману, есть история исчезновения единой и целостной личности, есть история раздвоения, бесконечного дробления человека; утративший нравственную доминанту, человек распался и в собственных своих глазах, и в глазах мира. Этот раздробленный человек естественно и закономерно становится игрушкой обстоятельств; устремленный к различным целям, он не в состоянии противостоять бытию, которое, по мере его расщепления, становится для него все более чуждым и враждебным, все более мифологизируется. Гофмановский мир — это мир, заселяемый своего рода фантомами; в различных пространствах действуют всевозможные части, компоненты отдельного человеческого «я», действуют в облике человека, в маске человека, человеком не являясь; человек в мире то и дело наталкивается на себя самого, себя самого не узнавая, себя самого преследуя, себя самого убивая. В «Эликсирах дьявола» демонстрируется крайняя степень раздробленности человеческой личности; система событий в романе и строится как постепенное обнародование бесконечных расщеплений и бесконечных уподоблений человека, происходящих в результате непрерывной борьбы между божественным и сатанинским мирами.

Начиная со второй главы, образ Медарда строится на неразличимости Медарда и его сводного брата Викторина; их внешняя неразличимость становится основой неразличимости их жизни, их биографий; они то и дело подменяют друг друга: Викторин выдает себя за Медарда, Медард — за Викторина. Следствие, ведомое по делу Медарда, сомневается в возможности когда-либо прояснить подлинный ход событий; большую часть преступлений, совершенных Медардом, оно склонно отнести за счет Викторина. Точке зрения, запутывающей истину, уделено много места; Гофман как будто стремится «запутать» и читателя, и действительно, начинает казаться, что не Викторин сброшен в пропасть, а Медард, что в замке Ф. был не Медард, а Викторин, и т. д. В мире действуют две личности, равные друг другу, и до конца вопрос о том, кто есть кто, сознательно не прояснен. Миром утрачено представление о людях, человеком утрачено представление о самом себе, человек затерялся в мире, в себе подобных; человек перестал быть отличим, перестал быть лицом, человек стал равен многим. Двойничество в «Эликсирах дьявола» — это безграничное дробление и безграничное уподобление. Утверждая непостижимость происходящих уподоблений, Гофман тем не менее выдвигает и версию этого уподобления, точнее говоря, версия выдвигается персонажами, а автор как будто с ней соглашается,

во всяком случае ее не опровергает. Со времени пребывания у лесничего Медарда посещает двойник, называющий себя «братом». Существенно, что вслед за его первым явлением (во сне) происходит его истинное явление (сон переходит в явь): проснувшийся Медард видит в комнате монаха, роющегося в его бумагах и как будто полностью вышедшего из сна; монах, идентичный Медарду по внешнему облику, и есть двойник Медарда. В главах, посвященных пребыванию Медарда в герцогской тюрьме, двойник посещает его каждодневно. Особенно значителен финал первой главы второй части, повествующей о побеге Медарда из герцогской резиденции после покушения на Аврелию. «В голове, как у затравленного зверя, только одно: бежать! Я поднялся, но едва я сделал несколько шагов, как зашелестели кусты, из них выскочил человек, прыгнул мне на спину и цепко обхватил руками шею. Я отчаянно пытался сбросить его с плеч... бросался на землю и катался по траве или, разбежавшись, стремился с размаху размозжить его об ствол дерева, все напрасно! А человек то хихикал, то глумливо хохотал, но вот луч месяца прорвался сквозь темные ели, и я узнал мертвенно-бледное отвратительное лицо монаха... мнимого Медарда, моего двойника...» (57, 162). «Я не в силах определить, сколько времени я бежал, преследуемый своим двойником, бежал через мрачные леса, без еды, без питья, бежал, как мне казалось, долгие месяцы» (57, 163). И хотя Медарду и удалось сбросить двойника, он является к нему в Риме, в период честолюбивых его устремлений, овладевших им под влиянием встречи с папой: или умереть со славой (принять мученичество и быть возведенным в ранг святого), или достигнуть «высших ступеней церковной иерархии». Наконец, во время пострижения Аврелии Медарду является страшная мысль убить ее («Не христову невесту, а грешную жену изменившего своим обетам монаха видел я в ней... Неотвратимо овладела мною мысль — заключить ее в объятия в порыве неистового вожделения и тут же ее убить! И все страшней и упорней наседали на меня сатана...», 57, 222). Медард из этого внутреннего поединка выходит победителем, но Аврелию убивает сумасшедший монах, двойник Медарда. Монах, двойник Медарда, — это своего рода фантом, персонификация греховных, дьявольских устремлений Медарда, устремлений, живущих своей собственной жизнью; мысль, побуждение обретают мгновенно некую независимость от субъекта, более того, то и дело подчиняют себе субъекта. Но существенно, что убивший Аврелию монах, двойник, незадолго до убийства исповедовался как граф Викторин. «Теперь можно с уверенностью сказать, что Викторин чудесным образом спасся из пропасти, в которую ты его столкнул, и что именно он — тот безумный монах, кого приютил лесничий; он-то и преследовал тебя как твой двойник...» (57, 218). Так замыкается связующая персонажи нить: Викторин — сумасшедший монах — двойник Медарда⁸⁴.

Какова же функция двойника, какова его роль в жизни и в сознании Медарда? Между папой римским и Медардом происходит чрезвычайно важ-

ный разговор о человеке: «предвечный дух создал исполина, который в силах подавлять и держать в узде беснующегося в человеке слепого зверя. Исполин этот — сознание, и в его борьбе с животными побуждениями крепнет самопроизвольность человеческого духа. Победа исполина — добродетель, победа зверя — грех» (57, 196). Слова эти — ключ к гофмановской концепции человека, к центральному конфликту романа. Суть мира и суть человека — это борьба между телесным и духовным, животным и «сознательным», дьявольским и божественным. В полном соответствии с логикой романа настоятель Леонард определяет функцию Викторина: «Он был игрушкой темной силы, вторгшейся в твою жизнь, и не был он тебе спутником, а только низшим существом, поставленным на твоём пути, дабы заслонить ту светлую цель, какая еще могла открыться твоим очам. Ах, брат Медард, дьявол еще бродит без устали по всей земле и потчует людей своими эликсирами!» (57, 218). Викторин — это персонификация животного, греховного, конечного, вторгающегося в человеческую жизнь и тормозящего движение к бесконечному, к богу, дьяволиада, проникающая в сознание; Викторин — то начало в Медарде, которое уничтожало в нем порыв к духовному и превращало в преступника; Викторин — это Медард, полностью побежденный животным началом. Символические формы двойничества, как правило, связаны с персонификацией антитетичных качеств человеческого сознания, с «расселением» двойников в разных сферах бытия, в «Эликсирах дьявола» двойничество специфично, прежде всего потому, что «расселение» не безусловно. Если Викторин, действительно, погружен в дьяволиаду, то Медард ни в коей мере не есть воплощение небесного, бесконечного, Медард этически и эстетически неоднороден; в результате родового воздействия он сплошь и рядом равен Викторину (у них одно отношение к миру, одни цели, одни действия, дни средства), но в отличие от Викторина Медарду свойственна внутренняя борьба, апогея своего достигшая во время побега из герцогской резиденции. Викторин — зло, Медард — тоже зло, не владеющее добром, знанием добра, во имя добра борющееся с Викториним. Викторин замкнут в Викторине, Медард сражается с Викториним, Викторин — это «слепой зверь», Медард — поединок «исполина» и «слепого зверя». Как уже говорилось, в романе значительна тема св. Антония; эликсирами, созданными для Антония, испытывается и Медард, Медарду, как и Антонию, свойственно искушение. «Эликсиры дьявола» — роман об искушении человека дьяволом, о поединке в человеке Бога и Сатаны⁸⁵. Поздний романтизм потому и чтит тему искушения св. Антония, чтит художников, ее разрабатывающих, например, Ж. Калло, что в ней виделась, проявлялась позднеромантическая картина мира, позднеромантическая идея человека.

Двойники, будучи различными персонажами, менее всего являются различными характерами, они представляют собой различные, часто антитетичные грани одного и того же характера; двойники — результат пре-

дельного расщепления личности. Двойники в художественном мире Гофмана (и всего позднего романтизма) являются тогда, когда личность устремляется к различным, исключаящим друг друга целям. Медард, живущий в монастыре, погруженный в сферу духовного, божественного, тем не менее хранить в себе родовое наследие; живущий в монастыре, он устремлен за его пределы, устремлен к мирской, греховной жизни; в монастыре Медард устремлен в сторону Викторина. Франциск некогда стал Медардом, Медард же торопится стать Франциском, т. е. Викторином (а Викторин, в сущности, равен Франциску). Неразличимость Медарда и Викторина не только в глазах читателя, но и самого Медарда как раз и имеет тот смысл, что Медард в миру, Медард, совершающий преступления, есть не кто иной, как Викторин; его субстанция — внутренняя борьба — преодолена субстанцией Викторина, однозначного во зле. В конечном итоге в результате изнурительной борьбы Медард вернулся в монастырь, вернулся в лоно церкви, к Богу; но хихикающий двойник не покидает Медарда до его смерти; и только канун смерти становится триумфом духа, внутренняя борьба Медарда завершается его воссоединением с Богом, с бесконечным.

Замечу, что в новелле Эдгара По «Вильям Вильсон» (1839) в качестве двойника выступает не отрицательное, а положительное начало личности: двойником является персонифицированная совесть. И этого положительного двойника безымянный герой, не называющий себя по имени, потому что имя «было объектом презрения, ужаса и отвращения» (81, 200), убивает; но перед смертью двойник заявляет, обращаясь к убийце: *«Нотныне мертвый ты — мертв для Земли, для Неба, для Надежды! Во мне ты существовал — и убедись по этому облику, по твоему собственному облику, сколь бесповоротно смертью моей ты погубил себя»* (81, 215). «Эликсиры дьявола» — исповедь восторжествовавшего человека; «Вильям Вильсон» — исповедь погибшего человека, хотя предсмертная исповедь и свидетельствует об определенном раскаянии.

Двойничество — значительное явление позднеромантической культуры — свидетельство важнейших сдвигов в понимании человека. Противоречие персонажа в двойничестве не только достигает кульминации, но и обретает новое качество. Позднеромантическое противоречие, осуществляющееся вне двойничества, в основе своей имеет замену позитивного начала началом отрицательным и отрицательного — положительным. Персонаж — вместилище антитез, но в каждое данное мгновение персонаж заполнен одним из антитетичных качеств — или добром, или злом; структурный принцип противоречия может быть определен как принцип «или — или». Сущность же двойничества определена Гофманом устами Медарда: «Мое «я» было еще раздроблено на сотни частиц. Каждая из них жила своей жизнью, обладала своим особым сознанием, и тщетно голова отдавала приказания членам тела, — они, как непокорные вассалы, не желали признавать ее господства» (57, 164). Противоречие, заклю-

ченное в двойничестве, интерпретируется не как непрерывная замена, не как «или — или», а как «и — и», как одновременное присутствие в личности разнородных этических и эстетических качеств. Двойничество — одновременно совершающиеся в сознании различные, даже антитетичные процессы. Противоречие развертывалось прежде во времени, во временной последовательности. Двойничество переводит противоречие из сферы временной длительности в сферу сиюминутной данности, в каждый данный момент в персонаже присутствует его «иное» начало, его иное «я». В этом плане противоречие, засвидетельствованное в двойничестве, максимально приближено к реалистическому противоречию, согласно которому персонаж представляет систему всевозможных, в том числе и антитетичных, качеств, проявляющих себя не последовательно, а одновременно, параллельно, представляет собой существующее в пределах одной структуры единство противоположностей. Но при всей своей устремленности к реалистическому противоречию двойничество не покидает пределов позднеромантической культуры; свойственное дореалистическим культурам мышление сущностями и определяет то обстоятельство, что единство противоположностей осуществляется не в пределах одной культуры, одного персонажа, а через двойничество, которое, персонифицируя различные качества личности, как бы выводит их из зоны непосредственного контакта; персонификация и имеет в качестве основной задачи разъединение, разграничение, «расселение» единого. Двойничество — единство противоположностей, осуществляемое не как взаимопроникновение, а как разъединение; двойничество пронизано метафизической заботой о чистоте сущностей. В основе двойничества находится диалектическое понимание взаимоотношений человека и общества, диалектическое понимание личности, но диалектика осуществлена в условно-мистифицированной, в метафизической форме; двойничество демонстрирует метафизику диалектики. При устремленности к деформализации двойничество сохраняет формализацию, систему канонных принципов, канонных структур⁸⁶. Мир двойничества, естественно, — символический мир, но, с другой стороны, мир двойничества — психологическо-экспрессивный мир; это мир психологическо-экспрессивной символики.

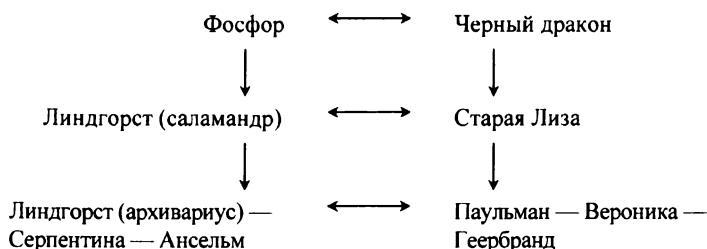
5. Система персонажей

Система персонажей в позднеромантической литературе определена особенностями позднеромантического художественного мира, а именно двоемирием⁸⁷. Система персонажей образована, с одной стороны, группой персонажей, демонстрирующих, воплощающих зло и безобразие мира, с другой стороны, группой персонажей, демонстрирующих, воплощающих добро и красоту, наконец (часто, но не всегда), группой персонажей, характеризующихся глубокой внутренней борьбой между злом и добром,

характеризующихся противоречием, разновекторными движениями сознания. Если в раннеромантической литературе система персонажей целью имеет создание «целостного человека», целостного мира, то в литературе позднего романтизма система персонажей демонстрирует абсолютную конфликтность бытия; персонажи не входят в контекст друг друга, а образуют между собой своего рода зону отторжения, «нейтральную полосу», продиктованную заботой о чистоте заключенной в них идеи.

В «Золотом горшке» Гофмана противоборствуют мир Атлантиды (бесконечного) и мир Дрездена (конечного). Мир Дрездена представляют конректор Паульман, его дочь Вероника и регистратор Геербранд, каждый из них гармонически слит с дрезденским бытием, в самых сокровенных мечтаниях границ Дрездена не покидает, каждый из них замкнут в Дрездене. Здесь же в Дрездене подвизается и студент Ансельм, как и Геербранд, претендующий на руку Вероники. Но в отличие от соперника Ансельм конфликтует с вещами, с миром конечного, то и дело попадает в сомнительные ситуации, выглядит «чучелом гороховым». Живет в Дрездене и архивариус Линдгорст, «чудной старик», в голосе которого есть «что-то таинственное и пронизывающее до мозга костей», с «необычайными оборотами речи». Линдгорст и Ансельм необычностью выделяются в мире Дрездена, стоят в нем особняком, необычность поведения и образа жизни отчуждает их от Дрездена⁸⁸. Но пребывание Линдгорста в Дрездене носит внешний характер. Линдгорст является могущественным магом, саламандром, одним из повелителей царства духов, Атлантиды. Но Линдгорст одновременно и отец Серпентины, зеленой змейки. В этом смысле Линдгорст в мире Атлантиды выполняет функцию конrektора Паульмана, а Серпентина — функцию Вероники. В сказке возникают оппозиции Линдгорст — Паульман и Серпентина — Вероника; будучи представителями антитетичных миров, в этих антитетичных мирах они выполняют абсолютно одинаковую функцию⁸⁹. Несколько сложнее обстоит дело с оппозицией, намеченной в начале, но окончательно сформировавшейся в конце «Золотого горшка» — Ансельм — Геербранд. Если Геербранд закончен и определен как человек Дрездена, то суть Ансельма — непрерывное снование от Вероники к Серпентине и от Серпентины к Веронике, между домом Паульмана и домом Линдгорста, между Дрезденом и Атлантидой. Это снование продиктовано не только неустойчивостью сознания Ансельма, живущего Дрезденом и от Дрездена отчужденного, но и борьбой, которую ведут старая Лиза и Саламандр-Линдгорст, переменным успехом этой борьбы. Конфликты реального мира решаются на высшем уровне, на уровне духов. Дрезден с его конечностью находится под знаком старой Лизы, воплощающей дьявольское, ведьменное начало мироздания и от имени дьяволиады борющейся за людские души; Атлантида с ее бесконечностью, с ее духовностью находится под знаком Линдгорста, воплощающего идеальное, духовное начало мироздания; в этом плане Линдгорст выполняет функцию не только Паульмана, но и старой

Лизы, точнее говоря, Линдгорст-архивариус — Паульман бесконечного, а Линдгорст-саламандр — старая Лиза бесконечного. В финале сказки изображена победа Линдгорста, в результате которой Ансельм освобождается от власти Дрездена, от чар Вероники и переселяется в Атлантиду; оппозиция Геербранд — Ансельм становится безусловной. В свою очередь борьба Линдгорста и старой Лизы возведена к борьбе высших космических сил — князя духов Фосфора и Черного Дракона. В конечном итоге в «Золотом горшке» устанавливается поразительно симметричная система персонажей, в каждом из миров расположенных в определенной иерархии и на каждом иерархическом уровне связанных аналогичными функциями.



Система персонажей в «Золотом горшке», в основе своей имеющая принцип антитезы, характеризуется удивительной симметрией, корнями своими уходящей в классицистическое мышление, в классицистические художественные структуры⁹⁰; классицизм довел процесс формализации персонажей до высшей точки. Но уже «Золотой горшок» свидетельствует о наступающей эпохе деформализации. Канон и равновесие в системе персонажей провозглашены, но одновременно таят в себе приметы разрушения, кризиса. Дело не только в том, что Линдгорст изображен как архивариус и как саламандр, как бытовое и внебытовое явление. Дело в том, что нижайший уровень Атлантиды (Линдгорст-архивариус, Серпентина и Ансельм) тронут Дрезденом. Значительнее всего дрезденское начало охватило Ансельма; и в целом ряде эпизодов Ансельм неотличим от Геербранда; Серпентина же абсолютно похожа на Веронику. А Линдгорст рассуждает как конректор Паульман; достаточно вспомнить знаменитую фразу о том, как он хотел бы и двух остальных дочек, как и Серпентину, «сбрызнуть с рук». Главное же, Атлантида, которую обрели Ансельм и его жена по воле Линдгорста, — торжество материального благополучия, торжество вещей, идиллия конечного. Гофман и строит некую вселенскую антитезу бесконечного и конечного, но в конкретном человеческом мире эта антитеза оказывается не безусловной, гофмановская Атлантида существенно разбавлена Дрезденом. Антагонисты выглядят двойниками: симметрия системы нарушается, логическая определенность начинает разрушаться, точнее, система таят в себе источник будущего разрушения. «Литература, — пишет Д. С. Лиха-

чев, — двигалась вперед под влиянием действительности. Эта действительность нарушала системы и кристаллизовала новые. Каждая новая система, утрачивая что-то своеобразное и неповторимое, присущее предшествующим системам, оказывалась шире и значительнее предшествующей...»⁹¹ Тенденция к деформализации проявляется в позднеромантической литературе и в том, что в системе персонажей центр переносится на персонаж, охваченный противоречием, на персонаж, непрерывно переходящий непроходимые границы между антитетичными мирами, но поскольку антитетичные миры сохраняют свой статус идеологически «чистых», друг другом не «зараженных» миров, то формализация сохраняется⁹².

Роман А. де Виньи «Сен-Мар» (1826) — исторический роман, и уже этим принципиально отличен от сказки Гофмана; но произведения различных традиций и структур имеют сходную систему персонажей, что свидетельствует об их позднеромантическом родстве.

В романе А. де Виньи изображена борьба двух миров, двух идеологий, двух этико-эстетических систем — свободы и тирании. Свобода, будучи центральным этико-эстетическим принципом в романтическом сознании, синонимическим обозначением бесконечного, определяет каждый микро-элемент художественного мира романа; к свободе устремлены все помыслы автора, отношением к свободе проверяется каждый персонаж. Мир, противоположный миру свободы, мир несвободы, тирании представляет, воплощает Ришелье; Ришелье — его центральный человек. Ришелье опутал Францию и каждого француза несвободой, как паук опутывает жертву паутиной; Франция заключена в оковы, замкнута решетками, тюремными стенами. Тирания, утверждаемая Ришелье, определяет его безобразное, безнравственное содержание, во всем своем размахе раскрывающееся в финале романа. Ришелье непосредственно появляется в романе, когда четверть повествования остается позади, появляется, когда читатель уже знаком с результатами и методами его деятельности. Примечателен портрет Ришелье. «У него был широкий лоб и редкие, совершенно белые волосы, большие ласковые глаза, бледное продолговатое лицо, которому острая седая бородка придавала ту видимость утонченности, которую можно наблюдать на всех портретах эпохи Людовика XIII. Губы у него были на редкость тонкие, и тут нам приходится напомнить, что Лафатер считает это неоспоримым признаком злобности; поджатый, сказали мы, рот окаймляли небольшие седые усики и модная в то время острая бородка, весьма похожая на запяточку. На голове у старика была красная скуфейка, а одет он был в широкий шлагфрок и пурпурные шелковые чулки, и был это не кто иной, как Арман Дюплесси, кардинал Ришелье» (73, 100). Портрет антигероя строится большей частью на противоречии между кажимостью и сущностью, маской и лицом («большие ласковые глаза» — тонкие губы), при этом сущностная черта непременно подчеркнута повествователем, который, прерывая изображение, обращается к его комментарию. Портрет и становится пси-

хологической и идеологической установкой, портрет оправдывает «допортретное» и объясняет послепортретное изображение. Ближайшим сподвижником Ришелье является Лобардемон («Человек этот бал высокий, сухопарый, бледный, в длинном черном одеянии, с черной скуфьей на голове; у него было лицо Дона Базилио и взгляд Нерона», 73, 54) и отец Жозеф («У него было темное, изрытое оспой лицо, глаза довольно ласковые, но чуточку косые, нависшие, сросшиеся брови и прямая, рыжеватая к концу борода; губы улыбались хитро, неблагожелательно и зловеще; на нем была францисканская ряса во всем своем безобразии и сандалиии, одетые на босу ногу, отнюдь не достойные ступать по коврам», 73, 103). Если Жозеф своего рода агент, сыщик, то Лобардемон исполнитель, убийца, палач. Портрет демонстрирует прежде всего лицемерие как Ришелье, так и его подручных; лицемерие — основа политики и способ ее осуществления. Каждый из них руководствуется глубоко личными целями — властолюбием и корыстолюбием, прикрывая эти личные цели словами об интересах государства. «Он хотел одного — царствовать до конца своих дней. Он трудился для настоящего, а не для будущего; он продолжал дело Людовика Одиннадцатого, но ни тот, ни другой не ведали, что творят» (73, 405). (Вспомним одновременно, что Людовик XI в «Соборе Парижской богородицы» имеет такую же функцию, как и Ришелье в «Сен-Маре»). Чудовищное честолюбие Ришелье, соединенное с чудовищной волей и мощным разумом, результатом своим и имеет превращение Франции в тюрьму, а французов — в марионеток, в рабов. Но поскольку каждый из них одержим имморализмом, то и по отношению друг к другу они не испытывают никаких чувств, кроме вражды, омерзения и страха; они одержимы предательством: Жозеф убивает Лобардемона, предает Ришелье; убийцы и преступники, они становятся жертвами более сильных и более умелых убийц и преступников. Предательство стало рядовым явлением в обществе, поскольку Ришелье создана гигантская армия доносчиков, осведомителей, тайных агентов; нет ни одной микроструктуры общества, в которую не был бы внедрен осведомитель. Мир тирании — мир уничтожения инакомыслящих, мир, лишенный любви («любовь, видимо, нечто вроде злокачественной лихорадки, от которой мутится рассудок», 73, 348), дружбы, человечности, и в этом смысле, это противостественный, злой и безобразный мир.

Миру тирании противопоставлен мир свободы, центральной личностью которого и, значит, антиподом Ришелье является Сен-Мар. Роман начат пейзажем, описанием природы «прекрасной Турени». Сен-Мар — дитя Турени, дитя природы, им впитана красота, безыскусственность, раскованность природы; природа для де Виньи, как и для всего романтизма, и есть свобода. Характерно, что в романе отсутствует портрет Сен-Мара (как и де Ту), данный сразу, в одном месте; он, так сказать, рассредоточен по всему тексту, и эта рассредоточенность семантична: и в облике Сен-Мара есть та же свобода, что и в его душе; «непортретность» Сен-Мара — его лучший

портрет. Сен-Мар и Ришелье изображены по принципу абсолютного контраста. Сен-Мар — человек Турени; Ришелье — человек двора. Сен-Мар — молодость и печаль, рожденная любовью; Ришелье — старость, умирание и «беспечальность». Сен-Мар — любовь, страсть (любовь к Марии Гонзаго — движущая сила его поступков, основа его внутреннего мира); Ришелье руководствуется только рассудком (де Виньи отмечает бесстрастность как Ришелье, так и его подручных). Сен-Мар окружен друзьями, сподвижниками; дружба, основанная на уважении другой личности и духовной с ней близости, — основа отношений в мире свободы, в дружбе исчезают даже сословные разграничения; Ришелье окружен приспешниками. Сен-Мар руководствуется честью, благородством и человечностью; Ришелье — бесчестен, неблагороден, бесчеловечен (через роман, кстати говоря, проходит мотив бессмысленных убийств, совершаемых Ришелье; и ему противостоит противоположный мотив, связанный с Сен-Маром: он милосерден к врагам, он всегда их щадит, что вызывает недоумение Ришелье). Абсолютно антитетичны приспешникам Ришелье сподвижники, соратники, друзья Сен-Мара. Они оказываются в аналогичных ситуациях, но действуют прямо противоположным образом. Жозеф, предчувствуя смерть Ришелье, без смущения его предает во имя будущей пользы. Де Ту, верный дружбе, добровольно вслед за Сен-Маром отдает себя в руки Ришелье, добровольно обрекает себя на смерть. Верный Сен-Мару де Ту не теряет чувства достоинства и независимости, что и позволяет ему быть истинным другом и благородным человеком. От начала до конца романа Сен-Мара сопровождает Гранжан, слуга по положению, верный друг по призванию; как и де Ту, он умирает вместе с Сен-Маром («Старый слуга господина де Сен-Мара, держа его лошадь, как то подобает на погребальном шествии, остановился у подножия эшафота и, словно в столбняке, смотрел на своего господина, вплоть до ужасного его конца, затем рухнул мертвый, словно пораженный тем же ударом, от которого скатилась голова казненного», 73, 404). Приспешников Ришелье умерщвляют из вражды, сподвижники Сен-Мара умирают из дружбы (скажем и о том, что смерть кардиналистов низменна, смерть Сен-Мара и его друзей возвышенна). Мир тиранки населен убийцами и доносчиками; мир свободы — героями и поэтами (Корнель, Мильтон, Декарт — в данном контексте он поэт), демонстрирующими его высокую духовность.

В романе есть группа персонажей, оценка которых не может быть столь однозначна, как оценка Ришелье и Сен-Мара. Прежде всего это Жанна де Бельфиель и Жак, племянница и сын Лобардемона. Узы родства связывают их с миром тарани, но тем не менее они порывают с этим миром, хотя для Жанны это оборачивается безумием, а для Жака трагическим скитальчеством, безродностью, разрушающим его чувством неполноценности. Жанна и Жак — жертвы, жертвы именно потому, что восстали против судьбы. Они гибнут, и причиной их гибели является Лобардемон; их стра-

дание и гибель — это и есть трагическое очищение, их высшее освобождение. Наконец, необходимо сказать о королевской семье, представленной Людовиком XIII, Анной Австрийской, Гастоном Орлеанским; к ним примыкает и Мария Гонзаго. Для этой группы персонажей характерно движение, противоположное движению Жанны и Жака. Здесь надо сказать, что де Виньи не изображает движения как такового, с Жаком и Жанной происходит внезапная перемена, озарение, открывающее всю бездну их существования и решительно изменяющее их жизнь (причем озарение Жанны изображено непосредственно в тексте, озарение Жака вынесено за пределы данной событийной системы). Что же касается королевской семьи и Марии Гонзаго, то они, в сущности, не переходят из мира в мир, а раскрываются перед Сен-Маром и читателем. Тем не менее это некий срединный мир, склоняющийся то в одну, то в другую сторону, то в сторону свободы и любви, то в сторону тирании и трезвости. По своим изначальным, природным устремлениям — это мир свободы, любви, гуманизма. Но в то же время они скованы долгом, бесстрашием, честолюбием, светом. Характерно, что проповедь долга Анны Австрийской сродни бесстрастности Ришелье и его окружения, а Мария так и не решится стать женой простого дворянина (на дальнем плане проходит противопоставление Марии герцогине де Роган, отвергнувшей целый ряд титулованных женихов и вышедшей замуж за господина де Шабо). В конечном итоге все они становятся пособниками Ришелье, виновниками трагедии. Финал романа обнажает их принадлежность к миру несвободы, тирании. Роман А. де Виньи завершён торжеством тлена и гибелью юности, торжеством тирании и гибелью свободы; в этом смысле казнь Сен-Мара для де Виньи катастрофична, ибо становится символом гибели свободы, любви, гуманизма, хотя им принадлежит последнее слово как этическим категориям.

6. Концепция человека

В отличие от раннеромантического позднеромантический человек в той или иной степени есть человек, детерминированный реальностью. Но именно это обстоятельство определяет крушение универсализма и формирование индивидуализма как этической доминанты личности. Позднеромантический герой, представляющий бесконечное, тем не менее погружен в конечное, в общество, которое он не в силах преодолеть, которое, более того, детерминирует его биографию, его судьбу; но своей абсолютной преданностью бесконечному он выключает себя из социума, он неизбежно *противопоставляет* себя социуму, «толпе», растворенной в конечных интересах, в тварных заданиях. Оппозиция личность — толпа (все эти, говоря словами Гофмана, шеголи, бюргеры, духовные особы, референдарии, гулящие девицы, ученые, модистки, танцоры, военные, утверждающие, что «настоящая цель» «существования — быть хорошим зубчатым колесом в государ-

ственной мельнице», «мотаться и вертеться», 56, 37) чрезвычайно существенна для позднего романтизма. Но противопоставляя себя «толпе», враждебному социуму, позднеромантический герой вступает на путь индивидуализма, но его индивидуализм, как, скажем, индивидуализм Глюка, интерпретирован как прекрасное, как возвышенное, ибо освещен абсолютной преданностью духу; герой и «толпа» противостоят не как представители одного мира, а как представители разных миров, из которых один является высшим, идеальным, другой — низшим; отрицание героем «толпы» есть отрицание истинной лжи, моралью имморализма, красотой безобразия. Кроме того, герой отвергает «толпу» не во имя себя самого, а во имя представляемого им мира, в его отрицании отсутствует корысть, в основе отрицания находится абсолютное *бескорыстие*⁹³; индивидуализм, «элитарность» являются для него единственной формой неслияния с торжествующей буржуазностью общества, единственной формой самосознания⁹⁴. Наконец, существенно и следующее обстоятельство: отвергаемый героем мир конечного, мир «толпы» всесилен, в то время как отвергающий герой способен лишь на сопротивление, завершающееся трагедией, гибелью. Индивидуализм позднеромантического героя есть не что иное, как трагическое одиночество великой личности, ее трагический героизм.

Но совершенно иной характер имеет индивидуализм позднеромантического антигероя, воплощающего мир конечного; как и герой, антигерой противостоит «толпе», но если герой отвергает «толпу» с позиций и во имя бесконечного, то антигерой — с позиций и во имя конечного; сверх того, «толпа» для антигероя — это все, кроме него, в том числе и герой, воплощающий бесконечное. Человек, которым правит тварный интерес, претендует на власть над миром; мир становится средством удовлетворения всевозможных, т. е. самых «конечных», самых низменных движений человеческого «я». Собственно индивидуализм тогда и возникает, когда мир и другой человек объявляются *средством* для удовлетворения частного интереса. Для позднеромантического героя мир, в котором он живет, неприемлем, но этот мир для него не есть средство, как для него не есть средство и бесконечное. Средство и отделяет индивидуализм как форму самоутверждения от индивидуализма как формы самосохранения и сопротивления.

Образ индивидуалиста — один из центральных образов в творчестве Гофмана, начиная с «Дон Жуана» (1812) и «Магнетизера»⁹⁵. По словам странствующего энтузиаста, «Дон Жуан — любимейшее детище природы, и она наделила его всем тем, что роднит человека с божественным началом, что возвышает его над посредственностью, над фабричными изделиями, которые пачками выпускаются из мастерской и перестают быть нулями, только когда перед ними ставят цифру; итак он был рожден победителем и властелином» (55, I, 72). В Дон Жуане существенна его героическая первооснова; как раннеромантическим и позднеромантическим героям, ему свойственно томление по идеалу, по бесконечному. Действи-

тельность, в которую он погружен и в которой он не находит отклика, возбуждает в нем отвращение; подобно ранним романтикам, подобно героям Ф. Шлегеля, Дон Жуан стремится преодолеть конечное через любовь. «Пожалуй, ничто здесь, на земле, не возвышает так человека в самой его сокровенной сущности, как любовь. Да, любовь — та могучая таинственная сила, что потрясает и преображает глубочайшие основы бытия; что же за диво, если Дон Жуан в любви искал утolenия той страстной тоски, которая теснила ему грудь, а дьявол именно тут и накинул ему на шею петлю? Враг рода человеческого внушил Дон Жуану лукавую мысль, что через любовь, через наслаждение женщиной уже здесь, на земле, может сбыться то, что живет в нашей душе как предвкушение неземного блаженства и порождает неизбывную страстную тоску, связывающую нас с небесами. Без устали стремясь от прекрасной женщины к прекраснейшей; с пламенным сладострастием до пресыщения, до губительного дурмана наслаждаясь ее прелестями; неизменно досадуя на неудачный выбор; неизменно надеясь обрести воплощение своего идеала, Дон Жуан дошел до того, что вся земная жизнь стала ему казаться тусклой и мелкой. Он издавна презирал человека, а теперь восстал и на то чувство, что было для него выше всего в жизни и так горько его разочаровало. Наслаждаясь женщиной, он теперь не только удовлетворял свою похоть, но и нечестиво глумился над природой и творцом» (55, I, 72–73). История Дон Жуана — это история трансформации позднеромантического героя в позднеромантического злодея; злодейство Дон Жуана и демонстрирует его надругательство над донной Анной. Донна Анна — «божественная женщина», человек бесконечного; ее любовь к Дон Жуану — «чудное мгновенье», концентрация духовности. Обольщение донны Анны — кульминация имморализма Дон Жуана; стремившийся к идеалу, он, наконец, достигает идеала, но только для того, чтобы попать, уничтожить, ввергнуть в ад; обольщение донны Анны — акт сатанинский, потому что обольщено и дискредитировано бесконечное, божественное. Другой человек превращен Дон Жуаном в средство, в средство наслаждения и глумления, и сатанинство Дон Жуанова индивидуализма тем более велико, что он глумится над идеалом; имморализм индивидуализма прежде всего и проявляется в этом акте агрессии конечного против бесконечного.

Но оппонентом индивидуалиста далеко не всегда является герой, представляющий норму, идеал (как в «Дон Жуане»). В «Магнетизере» Альбану противостоит общество, замкнутое в конечном; это не конфликт бесконечное — конечное, а конфликт, совершающийся в пределах конечного. Гофмана в «Магнетизере» интересует не судьба бесконечного, а судьба социума, реальности; конечный мир тронут смутой, войной; хищники поедают овец; более того, загипнотизированные хищниками жертвы добровольно идут на заклание, добровольно приносят себя в жертву. Конечное как сфера материи, бездуховности не вызывает у Гофмана сочувствия, как не вызыва-

ет сочувствия и человек конечного. Но перед угрозой Альбана в человеке конечного Гофман обнаруживает *человека*; превращенный в жертву, человек конечного вызывает сочувствие, сострадание. На этой почве сквозь смех и ужас, внушаемый реальностью, в реальности обнаруживается человеческое начало, достойное сострадания. Гофмановский герой, как правило, герой идеологической дискуссии, как правило, он не только не несет гибель, но и сам становится жертвой, что и делает его гуманистом. Индивидуалист типа Альбана или Дон Жуана сеет смерть, что и делает его антигуманистом. Философия индивидуализма в наиболее откровенной форме провозглашена в «Эликсирах дьявола» (устами Евфимии). «Что может быть выше такого состояния, когда силою своей жизни ты господствуешь над жизнью и все ее проявления, все богатство ее наслаждений можешь по своей властной прихоти подчинить себе могуществом своих чар». «Разве наша теперешняя совместная жизнь — стоит лишь взглянуть на нее с высшей точки зрения — не дерзновенный шаг, не глумление над жалкой ограниченностью будничной среды?» (57, 50). Философия Евфимии, как и Медарда, как и других подобного типа персонажей, пронизана бунтом против «тесных рамок» и ограничений конечного мира, в этом смысле она смыкается с тем протестом против конечного, который определял романтическую этику, был доминантой сознания позднеромантического героя. Но декларируемая Евфимией свобода носит анархический, нигилистический характер, это абсолютная свобода, в том числе и свобода от этики, неизбежно ведущая к превращению другого человека в средство для достижения цели («Барон, — говорит та же Евфимия, — надоевшая мне до отвращения заводная игрушка, отброшенная прочь, оттого что у нее износился механизм», 57, 51). Новая эпоха — эпоха торжествующей реальности, эпоха подавления бесконечного конечным; «конечные» ценности обретают достоинство абсолютных ценностей; и в этих условиях память о раннеромантическом человеке с его универсальностью и всесилием неизбежно порождает индивидуалистическое избранничество, чреватое имморализмом и антигуманизмом. Гофмановские, как и все позднеромантические индивидуалисты, подобно Евфимии, жаждут господства над миром, подобно Евфимии произносят: «Господствуй вместе со мной над пошлым мирком марионеток, что вертятся вокруг нас. И да расточает нам жизнь свои обольстительные наслаждения, не накладывая на нас своих оков» (57, 53). И если в конечном итоге Медард убивает Евфимию, то это потому, что он оказался более сильным хищником, и вся его история — история свершений каждого движения мысли и, чаще всего, плоти. В системе гофмановских произведений романтический индивидуализм продемонстрирован во всех его формах, в его истоках и следствиях; индивидуализм, по Гофману, возникает из бунта против филистерства, он превращается в бунт против человечества, что и ведет личность, его воплощающую, к крушению, к катастрофе. «Осуждение буржуазного индивидуализма, — справедливо писал еще в 1930-е годы Н. Я. Бер-

ковский, — принимает у Гофмана форму учения о «трагической вине». И то, что подсудный герой принадлежит к отличной человеческой породе, к породе «гениев», то, что он одарен для борьбы высшими и лучшими силами и гибнет тем не менее, — все это должно говорить о неотвратимости возмездия»⁹⁶. Индивидуалист, враждебный обществу, но посвящающий жизнь овладению обществом и тем самым с ним смыкающийся, но смыкающийся, пользуясь фразеологией Родиона Раскольникова, не как «тля» с «тлей», а как «Наполеон или Магомет» с «тлей», пройдет через всю не только позднеромантическую, но и реалистическую литературу, являя один из самых значительных общественных, социальных типов XIX века; с той только разницей, что космологический континуум позднего романтизма будет сменен социально-историческим континуумом реализма.

Особого разговора заслуживает герой разорванного сознания — герой вольного или невольного компромисса, протестант и примиренец; если герой сопротивления в системе реальных отношений лишен родного, то герой разорванного сознания именно в системе реальных отношений и обнаруживает родное, близкое, соответствующее его сознанию; конечное становится не только чужим, но и родным миром; личность не утратила бесконечное, но сделала решительный шаг в сторону своего крушения, ибо этический и эстетический плюрализм для романтизма есть свидетельство крушения человека. Естественно, человек, усвоивший конечное, обретает и его масштабы, его ограничения, утрачивает в себе необъятное, беспредельное, героическое величие, он все более и более становится равен себе самому и своему окружению. Усвоивший конечное, человек утрачивает бескорыстие; его противостояние «толпе» обретает корыстный характер, так как становится противостоянием *своему* миру, себе подобным людям, точнее, он противостоит толпе одновременно как чужому, так и родному миру, что и рождает двойственность этого противостояния, его, так сказать, бескорыстно-корыстный характер; в герое, «энтузиасте» появляются демонические черты; он не растворяется в злодействе, но злодейство становится его тенденцией, его потребностью. Манфред, герой созданной в 1816–1817 годах драмы Байрона, как и многие байроновские герои, отторжен от человечества, для него жалкого и ничтожного:

Я со стадом
Мешаться не хотел, хотя бы мог
Быть вожаком. Лев одинок — я тоже (38, II, 76).

Но противопоставив себя «толпе», «стаду», Манфред тем не менее пользуется дарами «стада», прежде всего любовью Астарты; Астарта для Манфреда — это одновременно родной и чужой мир, так же и Манфред — для Астарты; внутренняя антитетичность героев не может не породить тра-

гедию; Астарта гибнет, и вина за гибель человека возложена на Манфреда, ибо причиной гибели явилась его корысть по отношению к чуждому.

...Я только тех губил,
Кем был любим, кого любил всем сердцем;
Врагов я поражал, лишь защищаясь,
Но гибельны мои объятья были (38, II, 55).

Будучи носителями идеала, герои типа Манфреда бунтуют против миропорядка, но миропорядок входит в их сознание; дух поднимает их на борьбу, миропорядок лишает эту борьбу гуманного содержания, вольно или невольно человек становится для них средством; сверх того, сам бунт против миропорядка совершается с помощью методов и средств ненавистного миропорядка (Конрад, Лара). По мере развития романтической культуры в герое разорванного сознания совершается расслоение сущности и кажимости; кажимость сохраняет героика, сущность же героика бескорыстия постепенно утрачивает. Романтический герой все чаще и чаще переходит в разряд злодеев, героев конечного мира, хотя долго (до Балзаковского Вотрена) сохраняет некий героический ореол, отсвет былой положительности, былой принадлежности к бесконечному⁹⁷.

Итак, на смену универсальному человеку раннего романтизма в культуре позднего романтизма приходит человек индивидуалистический, человек, противостоящий миру, обществу, другому человеку⁹⁸. Индивидуализм позднеромантического человека чрезвычайно широк по своему этическому, идеологическому диапазону; высокая героика и абсолютный имморализм — его крайние точки; но так или иначе индивидуализм предполагает трагический для человека исход; это — физическая гибель, если сознание человека противостоит воздействиям реальности, это нравственная гибель, если сознание человека усваивает реальность. Судьба человека продиктована реальностью, которая во всех случаях интерпретирована как зло. Раннеромантический человек, даже если он воплощал определенную идею, в основе своей имел тенденцию к бесконечному, был предрасположен к бесконечному; это и предполагает равенство, тождество, однотипность людей. Позднеромантический человек, детерминированный реальностью, — «разный» человек, но его разнообразие весьма ограничено, оно сведено к трем различным типам, к трем ролям: герой, антигерой и человек противоречия, разорванного мышления. Если герой и антигерой — продукты нормативного мышления, то человек разорванного сознания устремлен от нормы к сущему; он и исповедуется позднеромантической культурой как человек сущего. Характерна концепция человека, декларируемая Байроном в «Ларе».

Найдя свою привычную постель,
Спит человек, во сне презрев заботы.

Тоску любви и ненависти хмель,
И зависти отравленные соты.
Спит человек, предавшись забвению,
Не помня об отчаянье и злобе,
Забыв мечту заветную свою;
Спит человек в постели, как во гробе.
И в этот миг всеобщей наготы
Добра и зла сливаются черты,
И смерть не отличима от рожденья;
Спит мощь и немощь, доблесть и порок...(38, I, 407)

Изображенный человек в полной мере становится человеком сущего в реалистической литературе, но поздний романтизм, решительно введший человека в контекст исторического бытия, продемонстрировал конститутивные возможности человека в этом историческом бытии: индивидуализм, разорванное сознание, отсутствие перспективы. Но, констатируя универсальную власть над человеком реальности, поздний романтизм яростно отрицает заключенные в реальности зло и безобразие; увидев в человеке выси и бездны, его «мощь и немощь», поздний романтизм остался верным одной истине — добру, красоте, бесконечному. Поэтому власть конечного над человеком мыслится как трагедия, даже если самим человеком как трагедия она не воспринята.

Итак, логика развития пространственно-временных структур определяет и логику развития идеи и структуры человека. Раннеромантический человек — это по преимуществу универсальный человек, богочеловек. Будучи человеком, включающим в себя мировое *все*, раннеромантический человек неисчерпаем, но его неисчерпаемость есть неисчерпаемость символа, предполагающего идейную, смысловую доминанту, т. е. раннеромантический человек неисчерпаем в пределах этой доминанты, которая имеет характер «положительной», божественной доминанты; в раннеромантическом человеке есть неисчерпаемость Бога. В этом смысле раннеромантический человек одновременно и однозначен, и многозначен; его однозначность заключает в себе некую неисчерпаемую, бесконечную многозначность. Но многозначность и неисчерпаемость не предполагают внутренней конфликтности. Суть в том, что разнообразные явления бытия, духовного опыта и т. д. входят в универсального человека некими концентрическими кругами, каждый из которых есть одновременно часть и целое. Но при этом надо иметь в виду, что культура раннего романтизма демонстрирует *становление* личности, богочеловека, и становление всегда предельно актуализировано; складывается парадоксальная ситуация, когда при минимуме противоречий есть максимум развития. Но саморазвитие, по сути дела, есть самораскрытие; в раннеромантическом человеке изначально содержится все, которое он постепенно

осознает, открывает в себе самом (путь в будущее есть не что иное, как путь в прошлое, в свою мифологическую прародину, странствие есть воспоминание); самораскрытие внутреннего космоса есть преобразование бытия, построение Золотого века, есть свидетельство трансформации человека в богочеловека. В основе развития находится не противоречие, а религиозного типа томление, ведущее к откровению, которое и становится величайшим космологическим актом.

В гейдельбергской культуре на смену синтезу приходит разорванность духа и материи, бесконечного и конечного, Бога и земного мира. Ближайшим результатом этого раскола становится утрата человеком его господних функций, человек перестает быть богочеловеком; индетерминированный человек становится детерминированным человеком; естественно, изменяются масштабы личности, человек вводится в свои естественные границы, хотя и не становится равным реальному человеку. Отпавший от Бога человек в силу своего тяготения к материи, в силу торжества плоти над духом, в силу сосредоточенности на личном интересе становится *грешным* человеком. Но грешный человек тем не менее не перестает быть господним человеком, что и предопределяет в человеке борьбу взаимоисключающих начал, в результате которой человек совершает путь покаяния и искупления, возвращается к своей божественной первооснове. Изображенный человек отныне есть человек противоречия и развития, но нетрудно увидеть, что развитие укладывается в строго определенную формулу, как строго определенным — и не столько символическим, сколько аллегорическим — становится противоречие, точнее, определяющие его антитетичные начала мироздания. По сравнению с иенской культурой меняется не только структура человека, но и механизм его движения, развития, меняется механизм исторического процесса. Гейдельбергский человек противоположен иенскому человеку и в том, что его суть заключается не в самоутверждении, а в самоотречении; движение к истине совершается через растворение человека в духе, в семье, в государстве, т. е. в окружающем бытии. Отсюда совершенно очевидна гейдельбергская этика: нормой человека объявляется человек, растворенный в Боге; демонстрируя грешному миру свою святость, он преобразовывает грешный мир, выводит его на истинно нравственную дорогу; будучи посредником между Богом и людьми, он становится для людей своего рода словом Божиим, преобразовывающим социум.

Наконец, в позднеромантической культуре раскол мира и, соответственно, раскол человека обретает абсолютный характер. Констатируя раскол, Гейдельберг в качестве высшей субстанции утверждал субстанцию духа, Бога, поэтому земной мир, в том числе и человек, являлся не столько миром зла, сколько в большей или меньшей степени неполного добра, что и открывало человеку этическую и историческую перспективу. В позднем романтизме детерминизм Бога или дополняется детерминизмом реальности, или им сменяется. Это обстоятельство значительно видоизменяет статус

человека, человек отныне вводится в контекст реальности, что и определяет человеческую судьбу как трагическую. Позднеромантический человек — это абсолютный человек реальности, что и определяет его «отрицательный», грешный, аморальный характер (злодей). Но позднеромантический человек — это человек духа, обреченный на жизнь в материи; его сопротивление реальности имеет нормативный, героический характер. Заметим, что в позднеромантическом социуме значительно возрастает значение антигероя (отрицательные персонажи нередко образуют целую сферу, систему). С другой же стороны, позднеромантический герой становится безусловным в результате конфликта между духом, в нем заключенным, и земными формами существования. Наконец, позднеромантический человек — это человек противоречия; противоречие выдвигается в центр человеческой жизни, становится своего рода доминантой человека. В силу вечности конфликта Бога и Сатаны противоречие в человеке становится вечным, более того, если оно и снимается, то в пользу реальности. И что очень важно, обретая форму двойничества, противоречие обретает диалектический характер, хотя диалектический принцип «и — и» осуществляется в символической форме. Но надо сказать, что по мере развития позднеромантической культуры символическое начало сокращает в художественном мире свое место и значение.

Но нетрудно увидеть, что человек в романтической литературе, несмотря на то, что как его концепция, так и принципы его изображения претерпевают существенные изменения, в основе которых находится движение к осознанию человека как исторического феномена, есть человек априорный, формализованный, есть человек строго определенных этических ролей; «романтический культ индивидуальности еще не означает индивидуализации как принципа художественного изображения человека»⁹⁹. Но логика развития романтизма — логика движения к реалистической картине мира, логика снятия априорного мышления; утопический человек раннего романтизма становится историческим человеком, хотя этот историзм и не есть историзм реализма.

1.

Каждый персонаж является носителем определенной идеологической, определенной жизненной позиции; персонаж «символичен, репрезентативен; он единичный знак обобщений, представитель обширных пластов человеческого опыта, социального, психологического»¹ (Л. Я. Гинзбург); система воззрений персонажа, как и система его действий, которые или совпадают (система действий воплощает, объективирует систему воззрений), или существенно различны, и образуют его позицию, его точку зрения; точка зрения персонажа, естественно, подвергает оценке точки зрения других персонажей и, в свою очередь, является объектом их оценок; на этой основе (Гегель: «определенность обнаруживает себя как существенное различие», 46, I, 213) и возникает одна из важнейших категорий художественного мира — конфликт (коллизия).

Точки же зрения персонажей являются «объектом оценки с более общей»², более высокой точки зрения; этой более высокой точкой зрения является точка зрения субъекта (субъекта сознания, субъекта речи) (Б. О. Корман: «Под объектом речи мы будем понимать все то, что изображается, и все, о чем рассказывается: это люди и их поступки, предметы, обстоятельства, пейзаж и события; под субъектом речи — того, кто изображает и описывает»³), которая, по мнению Б. О. Кормана, в эпических произведениях, существует в трех разновидностях: 1) как повествователь, или автор («не выявленный, не названный, растворенный в тексте»⁴ субъект речи); 2) как личный повествователь («выявленный», «названный» субъект речи, но его «личная определенность при непосредственном восприятии текста почти не бросается в глаза»⁵); 3) как рассказчик («носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст»⁶). Точка зрения субъекта (субъекта сознания и субъекта речи) исключительно важна, потому что переводит вопрос с того, «что изображено, о чем говорится», на то, «кто говорит, кто размышляет, кто видит, кто изображает»⁷; если сфера точек зрения персонажей — это сфера объекта речи, объекта оценок, то сфера повествователя и рассказчика — это сфера субъекта. Г. А. Гуковский писал, понимая под повествователем любой тип субъекта речи: «Повествователь — это не только более или менее конкретный образ, присутствующий вообще всегда в каждом литературном произведении, но и некая образная идея, принцип

и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая... Это — воплощение того сознания, той точки зрения, которая определяет весь состав изображенного в произведении...»⁸ Точка зрения субъекта сознания выступает в роли организатора точек зрения персонажей, она приводит их к общему знаменателю, она образует их систему, более того, она образует как систему художественный мир в целом; системность художественного мира определена прежде всего точкой зрения субъекта сознания, тем самым она «представляется центральной проблемой композиции произведений искусства»⁹ (Б. А. Успенский).

Точка зрения субъекта сознания декларируется двумя способами: первый способ — это способ прямой, непосредственной оценки (по Б. О. Корману, «прямо-оценочная точка зрения»¹⁰); оценка персонажей, их воззрений и действий, оценка конфликтов, событий и т. д., в общем, оценка объекта изображения содержится в так называемой «речи автора» (В. В. Виноградов: «Образ автора — это <...> центр, фокус, в котором скрещиваются и объединяются, синтезируются все стилистические приемы произведений словесного искусства». «Это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов»¹¹). Субъект сознания выступает в этом случае в роли не только творца художественного мира, но и непосредственно изображаемого комментатора, чья точка зрения является безусловной. Непосредственность и определенность оценки определяют одноголосый, монофонический характер как повествования, так и художественного мира; повествующее «я» является не только носителем оценки, но и в некотором роде носителем истины, т. е. в большей или меньшей степени приближено к системе воззрений автора-демиурга. Второй способ формируется в 50-е годы XIX века во Франции и получает наименование объективного метода, первой классической структурой этого типа является роман Флобера «Мадам Бовари». Непосредственная оценка, оценка на уровне речевого высказывания здесь отсутствует, субъект речи утрачивает функцию комментатора. «Обретая неустранимо индивидуальный тон, авторское слово в реалистической литературе XIX века вместе с тем освобождается от форм условной персонификации — исчезает повествовательное «я» или «мы» и в пределе достигается иллюзия никем не опосредованного саморазвертывания жизни. В классическом романе XIX века изображение преобладает над изложением, автор как бы устраняется из сцен общения героев. Однако повествовательная активность автора при этом внедряется во все поры речевой структуры»¹². «Объективный метод» не означает отказ от определенной позиции, от определенной оценки, но оценка декларируется опосредованно, через сопоставление точек зрения персонажей, других единиц художественного мира, через монтаж. «Объективное» повествование значительно усложняет композиционную структуру текста: компози-

ция обретает демонстративно значимый характер как раз потому, что как бы скрывает определенную оценку изображаемого. Повествование потому и обретает объективный характер, что становится не однозначным, не одноголосым, а многозначным, полифоническим. М. М. Бахтин писал о Достоевском: «Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»¹³. В этом смысле тенденция литературы есть движение от монофонии, от монолога к многоголосию, к диалогу.

Точка зрения субъекта сознания (образ повествователя, рассказчика) существенна в процессе анализа художественного мира именно потому, что демонстрирует принцип видения, понимания художественного мира, принцип, положенный в основу его организации как системы. «Образ автора», не будучи идентичным автору-демиургу, тем не менее является его доверенным представителем в конкретном художественном мире.

И наконец, высшая точка зрения — это точка зрения автора-демиурга. «Авторская позиция богаче позиции повествователя, поскольку она по всей полноте выражается не отдельным субъектом речи, как бы он ни был близок к автору, а всей субъектной организацией произведения»¹⁴, всей системой текстовых связей и отношений; точка зрения автора-демиурга — это и есть созданный автором текст, в тексте объективированы сознание автора, структура его мышления. Определение авторской точки зрения требует и введения текста в целую систему контекстов: в контекст творчества писателя, в контекст историко-культурной эпохи, в контекст культуры в целом, не только предыдущей, но и последующей, ибо текст представляет собой диалог с предшественниками, современниками и потомками.

Таким образом, в художественном мире есть система точек зрения, носящая иерархический характер: низшим уровнем являются точки зрения персонажей, высшим уровнем — точка зрения автора-демиурга, точка зрения субъекта сознания является своего рода промежуточным звеном.

Проблема субъектно-объектных отношений в художественном мире становится предметом литературоведческих исследований в 1920-е годы. Одним из родоначальников исследования проблемы явился М. М. Бахтин¹⁵. Одновременно с М. М. Бахтиным проблему автора начинает разрабатывать В. В. Виноградов¹⁶; в 50–60-е годы проблема автора становится главным предметом научных изысканий В. В. Виноградова¹⁷; по словам Д. С. Лихачева, «В. В. Виноградов был накануне создания целостной историко-литературной концепции исторического развития образа автора в русской литературе»¹⁸. В 30-е и особенно в 40-е годы проблема автора активно разрабатывается Г. А. Гуковским, особенно в книге «Реализм Гоголя». Новый и чрезвычайно плодотворный этап в изучении объектно-субъектных отношений наступает в 60-е годы, во многом он стимулиро-

ван переизданием монографии Бахтина (1963), но прежде всего, естественно, логикой развития литературоведческой науки. В 1970 г. издается книга Б. А. Успенского «Поэтика композиции», всецело посвященная проблеме точки зрения, «типологии композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения»¹⁹. Наконец, в 60-е годы начинает разрабатывать теорию автора Б. О. Корман, создающий целую научную школу²⁰, функционирующую до сегодняшнего дня.

В главе основное внимание сосредоточено на «образе автора», на структуре его отношений с объектными точками зрения, т. е. система точек зрения по необходимости рассмотрена в наиболее общем, преимущественно культурологическом аспекте.

2.

Что же представляет собой система точек зрения в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»? Как уже говорилось, мир романа — это мир вечности и времени, их сложного взаимодействия. Идеологию, точку зрения времени и представляют персонажи, начиная с отца и матери и кончая Матильдой и Клингсором («Ожидание»). Персонажи Новалиса — идеологические персонажи, идеологические в том смысле, что они равны исповедуемой ими идеологии, и эта идеология есть идеология истории, идеология конечного. Но все персонажи расположены в иерархической последовательности, главным принципом которой является их ценностное содержание; по мере движения романа в персонажах нарастает духовное, сверхисторическое, божественное начало. Крайними точками земной, исторической идеологии являются отец, отрекшийся от бесконечного, и Клингсор, поэт и пророк, излагающий модель построения Золотого века. Каждый персонаж в художественном мире Новалиса есть идеология, характеризующаяся степенью присутствия в ней конечного и бесконечного, исторического и вечного. В отце Генриха господствует идея отречения от поэзии, от «снов», от «чуда мира», от Голубого цветка; человек, который мог стать «самым счастливым» и «самым прославленным» на свете, которому выпал «высочайший на земле жребий» (69, I, 214), становится не просто ремесленником, но и своего рода идеологом ремесленничества, идеологом отречения от поэзии в пользу ремесленничества. Клингсор и Матильда, будучи, как и отец, людьми конечного мира, тем не менее представляют идеи для конечного мира максимально духовные, находящиеся на грани его преодоления, — поэзию и любовь. Система персонажей в «Генрихе фон Офтердингене» есть система идеологий, выдвигаемых историческим бытием²¹; по этой причине все персонажи вводятся в художественный мир как представители определенных профессий (ремесленники, купцы, рудокопы, воины, певцы и т. д.); профессиональная определенность как бы демонстрирует их идеологическую определенность.

Но точка зрения персонажей не есть в романе только точка зрения профессии, свидетельствующая о замкнутости в историческом бытии; повествователь не только описывает персонажи, не только предоставляет им право на разговор; каждый из персонажей является рассказчиком, в уста которого вкладываются легенды и мифы; а через легенды и мифы — и это принципиально важно — в художественный мир романа вводится точка зрения вечности; существенно, что многие легенды и мифы оформлены как поэтические тексты. Таким образом, складывается довольно изощренная структура: точка зрения времени — это точка зрения персонажей, но, с другой стороны, в точку зрения персонажей входит точка зрения вечности. Внешней стороной, прежде всего системой профессиональной деятельности, человек погружен во время, в историю; внутренней стороной, сознанием человек обращен к вечности. Человек — это феномен истории, но одновременно и феномен вечности; точка зрения вечности есть внутренняя, психологическая точка зрения, точка зрения субъекта, его сознания. Как уже говорилось, пространственная модель «Генриха фон Офтердингена» свидетельствует о некоей двойственности сознания Новалиса, в котором совмещается фиктеанская, субъективно-идеалистическая позиция (Я порождает не-Я) и объективно-идеалистическая позиция (не-Я существует вне Я); об этой же двойственности свидетельствует и структура человека, структура его точек зрения, структура его идеологии. Золотой век существовал как историческая реальность, но как историческая реальность он существовал в прошлом; в настоящем он присутствует как предание, присутствует в воспоминании; но, с другой стороны, сознание актуализирует Золотой век, Золотой век становится фактом современного переживания; в сознании происходит движение от идеологии истории к идеологии вечности (поэтому все персонажи в романе изображены одинаковым образом: сначала они описаны во внешнем мире, потом предоставлено слово их сознанию, их внутреннему миру); память выполняет функцию хранилища вечных ценностей; поскольку существует человек, существует и Золотой век, Голубой цветок как «сон», как предание, как миф. Точка зрения персонажей двойственна; и эта двойственность конструируется речевыми структурами (фразеологией, ритмом, противопоставлением прозаической и поэтической речи). Но нельзя не отметить и того, что точка зрения вечности, являясь внутренней, психологической точкой зрения, в то же время как бы отделена от непосредственной человеческой жизни, не является фактом его биографии, существуя в человеке, существует помимо человека. Точка зрения персонажа есть точка зрения биографии и точка зрения предания, но, будучи единством, они противостоят друг другу как разные структуры, как разные «языки».

Центральный персонаж романа — Генрих фон Офтердинген; его особенное место в системе персонажей заключено в том, что как внешнее, так и внутреннее действие в романе образовано его странствием; он при-

сутствует в романе от первой до последней строки, в то время как остальные персонажи при всей их важности — эпизоды странствия, вехи пути; в основе системы персонажей находится оппозиция персонажей, замкнутых в определенных пространственных точках, и странствующего, преодолевающего пространство, находящегося в разомкнутом мире Генриха. Суть позиции Генриха заключается в том, что это *становящаяся* позиция. В процессе странствия Генрих усваивает идеологию встреченных им персонажей; иерархия же персонажей означает и иерархию идеологий; миф как воспоминание сменяется мифом как моделью построения будущего, его прообразом, его прогнозом. Генрих движется от низких к более высоким формам идеологии. В Генриха входят все персонажи, точнее говоря, в сознание Генриха входят точки зрения, идеологии всех персонажей. Точка зрения Генриха становится не частной, а универсальной, всечеловеческой точкой зрения. При этом существенно, что точка зрения Генриха утрачивает внутреннее противоречие; в пределах одной личности происходит объединение точки зрения биографии и точки зрения предания, внешней и психологической, исторической и мифологической. В результате в Генрихе фон Офтердингене смыкается «воин» и «поэт», человек действия и человек томления; это и свидетельствует о конститутивной метаморфозе в человеческом сообществе — о превращении человека в богочеловека. Таким образом, точки зрения персонажей — это, с одной стороны, точки зрения людей, с другой стороны, точка зрения богочеловека, точнее, точка зрения человека, трансформирующаяся в точку зрения богочеловека. Метаморфоза Генриха одновременно есть и «свершение» — конститутивная метаморфоза мироздания; миф о Золотом веке из предания превращается в реальность, в посястороннее бытие; миф становится не явлением истории, а единицей вечности.

Идентификация точки зрения Генриха и точки зрения мифа, т. е. вечности, Золотого века, принципиально важна, потому что позволяет понять точку зрения повествователя. Но надо прежде всего отметить, что позиция повествователя весьма сдержанна, лишена непосредственно выражаемого философско-эмоционального пафоса; строя определенным образом повествование, повествователь тем не менее не демонстрирует своего всеведения; он не скрывает своего отношения к текущим обстоятельствам, но текущие обстоятельства не оценивает с позиций обстоятельств дальних, с позиций утверждаемой идеологии; повествователь движется как бы вместе с текстом, раскрывается одновременно с раскрытием всей системы действий и идей; весьма существенно и то, что легенды и мифы, декларирующие вневременные, т. е. истинные воззрения, рассказываются персонажами, но никогда не вводятся непосредственно повествователем; основополагающие идеи, знание конечных истин он передоверяет персонажам, тем самым еще раз заявляя, что истина содержится в субъекте, в человеке, в его сознании, в его душе. Но с самого начала очевидно, что повествователь

определяет единство создаваемого мира; несмотря на идеологическое различие между персонажами, всем им тем не менее свойственно знание заповедного, в большей или меньшей степени все они заключают в себе поэтическое начало; повествователь прежде всего и отличает в персонажах высокий дух поэзии, они существуют как бы в ореоле «синего потока». И этот высокий статус персонажей, в некотором смысле их уравнивающий, определен их целесообразностью, их необходимостью в том историческом процессе, который конечной целью имеет построение Золотого века. Но вместе с тем персонажи поставлены повествователем под знак жесткой иерархии; каждый последующий персонаж по сравнению с предыдущим представляет более высокую степень совершенства, более высокую степень духовной жизни; каждый последующий персонаж значительно ближе к мифу, чем предыдущий. И что очень важно, каждый персонаж есть мера духовного опыта Генриха фон Офтердингена; духовный же опыт растет как организм, *становится*; новое знание возникает на базе знания старого, оно должно иметь почву, фундамент. Генрих фон Офтердинген переходит с одного уровня духовного опыта, с одного уровня истории на другой, более высокий уровень. Точка зрения персонажа ограничена, но с точки зрения повествователя ограниченная позиция целесообразна, она — звено в системе исторического преобразования бытия. Отказываясь от непосредственной декларации всемирно-исторического содержания того или иного этапа миростановления, повествователь каждую личность, в том числе и себя самого, объявляет *исторической* личностью; человечество — это саморазвивающееся человечество, неизбежно движущееся к конечной цели — к Золотому веку. Но строя иерархический ряд персонажей, который символически обозначает всемирно-исторический процесс, повествователь уже изначально заявляет о себе как об универсальной личности, личности, которой ведом результат изображаемого процесса; повествователь создает модель мира, и в этом смысле является демиургом, богочеловеком; построение повествователем системы действия есть, таким образом, не что иное, как созидание, построение мира. Очевидно, что особый смысл обретает оппозиция повествователь — Генрих фон Офтердинген. Если точка зрения повествователя — не претерпевающая изменения, сложившаяся точка зрения, то точка зрения Генриха — развивающаяся точка зрения; путь Генриха — это путь к повествователю, к его позиции, к его идеологии; Генрих постигает то, что постигнуто повествователем; по мере движения романа он становится своего рода alter ego повествователя; точка зрения, с которой повествователь начинает создание текста, становится точкой зрения Генриха в конце текста, объект сливается с субъектом; повествователем демонстрируется процесс построения истинной идеологии; в этом смысле Генрих для повествователя — антибиографический образ; излагая историю Генриха, повествователь излагает модель истории человека, в том числе и его самого, модель движения человека к истине.

Таким образом, точка зрения повествователя по сравнению с точками зрения персонажей есть высшая точка зрения; позиции персонажей повествователем и показаны, и объяснены; позиции персонажей, поскольку они представляют собой объекты, включены в позицию повествователя как составная и при этом низшая часть. Если позиции персонажей — это основные позиции мира, то повествователь, их изображающий, как бы внемирен, надмирен; и с внемирной точки зрения он созерцает, анализирует и преобразовывает бытие. Но будучи универсальной личностью, включающей в себя все мировые идеи, будучи богочеловеком, творящим не только «вечности заветный град», но и себе подобное создание — Генриха, повествователь не только надмирен, но и единица мира, его составная часть, что и декларируется через идентификацию повествователя и Генриха. В раннеромантической литературе точка зрения главного героя часто сливается с точкой зрения повествователя; главный герой объявляется не только объектом речи, но и как бы ее субъектом, тем самым и утверждается его избранничество, его богоподобная, спасительная функция; будучи Богом, он принимает человеческий облик, чтобы спасти людей, впитав в себя все их идеи. Но, естественно, в раннеромантической литературе далеко не всегда тот или иной персонаж наделяется достоинствами повествователя; нередко демиургическую роль играет только повествователь, как, например, в комедиях Тика, в том же «Коте в сапогах». Но поскольку у Новалиса творимый мир есть не только мир духа, но и объективный мир, то функции главного героя и повествователя не только сходятся, но и расходятся. Дело в том, что повествователь творит мир, используя в качестве единственного материала слово; благодаря слову, через слово он *моделирует* мир; повествователь — это творец текста как модели мира; в этом смысле изображаемый мир есть мир сознания; и повествователь есть не столько реальный, сколько метафорический демиург; творение текста — метафора творения мира. Генрих фон Офтердинген — творение и alter ego повествователя — в качестве главного задания имеет сотворение реального Золотого века, его материалом является не слово, а природа и социум, бытие; и он демиург не метафорический, а мифологический. Но, с другой стороны, он творит мир по, так сказать, словесной модели: «В начале было слово».

Соотнося точку зрения повествователя и точку зрения персонажей, мы постигаем доминантные черты точки зрения Автора — творца произведения. Но точка зрения Автора во всей его целостности — это созданный им текст; и как многообразна и неисчерпаема жизнь, так многообразен и неисчерпаем текст — модель жизни. Вспомним еще раз Л. Н. Толстого: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала»²². Точка зрения Автора (Новалиса) не переводима на язык понятийно-логических умозаключений; она представляет собой ту систему сознания, которая может быть постигнута в результате сопоставления

ее с точками зрения других новалисовских текстов, с точками зрения других авторов конца XVIII — начала XIX века, с точками зрения предшественников и потомков Новалиса.

3.

Структура взаимоотношений точки зрения повествователя и точек зрения персонажей в литературе гейдельбергского романтизма, по сравнению с романтизмом иенским, претерпевает изменения. Прежде всего иной характер обретает система точек зрения персонажей. Если у Новалиса все персонажи в большей или меньшей степени «входят» в главного героя, который, в свою очередь, тождествен повествователю (а первоначально устремлен к тождеству), т. е. их идеология в большей или меньшей степени есть божественная идеология (друг от друга персонажи отличаются лишь степенью отхода, отступления от нормы, от божественной идеологии, но не извращают первоначальную природу, не трансформируются в антинорму), то у Арнима в «Графине Долорес» в основе системы персонажей находится антитеза, резкое разграничение точек зрения на позитивные, повествователем одобряемые, и негативные, повествователем отрицаемые. Арнимовский повествователь создает картину расколотого социума; единство человеческой идеологии утрачено; социум распался на два мира, один из которых есть социум аморальной идеологии, другой — социум истинной, нравственной идеологии. Двоемирие продемонстрировано Арнимом всевозможными средствами, начиная с непосредственных оценочных деклараций и пространственных характеристик (замок и дворец); «двоемирность» в «Графине Долорес» тем более очевидна, что Арним, как и Новалис, изображает не столько конфликт характеров, сколько идеологий (персонажи есть знаки идеологий, и вся система их действий есть система действий идеологий). В центральной повествовательной линии (истории жизни графини Долорес и графа Карла) аморальную точку зрения представляют графиня Долорес и маркиз Д.; их точка зрения, как о том говорилось, есть прежде всего точка зрения индивидуализма, которая смыкается с точкой зрения тела; эта точка зрения направлена против семьи, против нации и государства, против Бога; ее дьявольское содержание не актуализировано, греховность интерпретирована как метафорическая; но вместе с тем оценка графини Долорес, как и маркиза Д., пропущена сквозь призму христианских этических канонов. Точке зрения графини Долорес противопоставлена точка зрения Клелии как точка зрения самоотречения, труда, религиозного духа. Не столь однозначная позиция графа Карла, по всей видимости, есть свидетельство не только его внутренней, мировоззренческой противоречивости, но и в некоторой степени авторского просчета, ибо идеологический, символический характер романа требует, чтобы персонаж не покидал пределов идеи, носителем которой он изначально объявлен. Странник первой части

(а странничество для Арнима — это отсутствие почвы, стабильности), во второй части он становится воплощением почвеннической, национальной идеи, чтобы затем впасть в грех себялюбия, проявившийся в попытке самоубийства.

И здесь необходимо обратиться к точке зрения повествователя. Повествователь в «Графине Долорес» — в отличие от повествователя в «Генрихе фон Офтердингене» — человек активно демонстрируемой идеологической позиции; все явления и все действия существуют в романе в оценке, в идеологическом ореоле; и эта оценка всегда нисходит с высшей точки зрения; система оценок в романе есть декларация этой высшей точки зрения; повествователь — ее носитель, ее активный проповедник. Если в «Генрихе фон Офтердингене» точка зрения повествователя демонстрировалась не столько прямо, сколько косвенно, через создаваемый им текст, то в «Графине Долорес» не только демонстрируется определенная схема бытия и схема его нормы, но и создается развернутый идеологический комментарий к этим схемам. Что же это за идеология? Это классическая гейдельбергская идеология, точнее сказать, классическая гейдельбергская этика, в основе которой находятся три постулата: семья — нация, оформившаяся как государство — божественное мироздание и которая пронизана христианской этикой, этикой Нагорной проповеди. Повествователь изображает современный мир, современного человека, современную систему воззрений, но оценивает с точки зрения Христа, точнее говоря, некоего гейдельбергского Христа. Так в романе буквально с его первой страницы сталкиваются две точки зрения: антинормативная, «грешная» точка зрения персонажей (кроме Клелии) и нормативная, божественная, духовная точка зрения повествователя. Система оценок со стороны повествователя не только у Арнима, но и во всей гейдельбергской литературе предельно актуализирована; это естественно: появление антинормативной точки зрения, чрезвычайно активной, определяющей структуру бытия, побуждает повествователя к идеологической активности и определенности.

Как уже было сказано, в романе строится историческая триада «грехопадение — покаяние — воскресение»; жизнь человека (и графини Долорес, и графа Карла), и жизнь человечества укладывается в три всемирно-исторических события; из них покаяние — это процесс очищения от греха; воскресение — обретение истинных ценностей, Бога. Грехопадение графини Долорес и графа Карла — это высшая точка разобщения повествователя и его персонажей, кульминация в разобщении их идеологий. Но за грехопадением следует покаяние, в процессе которого позиции повествователя и главных персонажей начинают сближаться; точки зрения персонажей входят в контекст точки зрения повествователя; в финале и графиня Долорес, и граф Карл всецело действуют по воле повествователя, вызывая его патетическое одобрение. Итак, идеология повествователя и главных персонажей движется от конфронтации к единству; мир из

раскола возвращается к единству; в социуме устанавливается одна идеология, и это идеология — истинная, божественная. В этом смысле движение романа есть движение от реальности, от антинормы к норме, к утопии; растворение всех идеологий в идеологии повествователя и означает торжество утопического бытия. Как и в «Генрихе фон Офтердингене», повествователь в «Графине Долорес» воплощает высшее знание, высшую истину; с позиций этой абсолютной идеологии и рассматривается бытие, рассматриваются иные идеологии, которые в результате своей ложности или приблизительности в конечном итоге прекращают существование. Но тем не менее повествователь у Арнима значительно отличен от повествователя у Новалиса. Прежде всего он перестает быть демиургом; он не творит мир, систему отношений в социуме и природе по своему волеизъявлению. Повествователь и мир, о котором он повествует, существуют сами по себе, это самостоятельные, изолированные друг от друга субстанции; социум независим от повествователя, он живет особой жизнью. Повествователь у Арнима — это некая абсолютная идея, не столько воплощающаяся в реальном мире, сколько созерцающая этот реальный мир и дающая ему оценку. Оппозиция повествователь — персонажи у Арнима есть оппозиция идея — мир. Отъединение мира от идеи, как тела от духа, означает дисгармонию мира; возвращение мира к идее есть утверждение гармонии. Естественно, мир в лице персонажей зависим от идеи, наличие идеи является предпосылкой человеческого возрождения, возрождения мира. Но повествователь, идентичный этой абсолютной идее, не есть творящая личность, не есть демиург. Нетрудно заметить, что если у Новалиса идея и материя составляли единство, в некотором смысле они были слиты в повествователе, то у Арнима идея отделилась от материи; повествователь у Арнима выполняет функцию демиурга не в мифологическом, а в метафорическом смысле: он движет мир, подобно тому как мир движет идея. Гейдельбержцы, как и иенцы, утверждают единомыслие, создают культ единственной, абсолютной по своей ценности идеи; повествователь и объявляется ее полномочным представителем; все персонажи, все явления художественного мира соотнесены с повествователем, и мера их ценности определена мерою их соответствия повествователю. Но существенно, что гейдельбергский повествователь, утверждая безусловность «я», тем не менее утрачивает статус того абсолютного «я», который был неотделим от повествователя в литературе иенского романтизма.

4.

Тенденция романтической литературы — это усложнение точек зрения, усложнение их взаимосвязей, значительное видоизменение структурной и семантической роли повествователя, активное введение в повествование образа рассказчика (группы рассказчиков). В этом отношении чрезвычай-

но характерными являются «Серапионовы братья», третий и последний сборник новелл и сказок Гофмана, изданный в 1819–1821 гг.²³ В отличие от предыдущих сборников — «Фантазий в манере Калло» (1814–1815) и «Ночных произведений» (1817) — «Серапионовы братья» составлены из произведений, создававшихся чуть ли не в течение всего творческого пути Гофмана. Объединив произведения, далекие как по философскому содержанию, так и по художественным принципам, Гофман придал «Серапионовым братьям» статус книги обобщающей, подводящей итог, являющейся своеобразным микрообразом всего, им созданного. Но 19 разнородных произведений, включенных в книгу, даны не сами по себе, как это было в «Фантазиях» и «Ночных произведениях», а нанизаны на чрезвычайно развернутую рамку (она составляет пятую часть книги), излагающую историю шести литераторов (Киприана, Лотара, Теодора, Отмара, Сильвестра и Винценца), объединившихся в общество, читающих и обсуждающих «свои» произведения (к 19 основным произведениям должно быть добавлено еще 10, названием не выделенных, возникающих как бы в ходе дискуссии, в качестве аргументов; их функция и вводит их в пределы рамки). Нетрудно увидеть, что точки зрения в «Серапионовых братьях» представляют собой весьма сложную, изощренную структуру: прежде всего, это точка зрения повествователя, но она непосредственно воплощена только в рамке; точка зрения повествователя организует точки зрения шести рассказчиков; рассказчики — это художники, эстетики, критики, их слово — эстетическое слово, это своего рода эстетический комментарий к новеллам и сказкам, но точки зрения рассказчиков глубоко различны; это не один голос, это шесть разнородных голосов, шесть самостоятельных, независимых точек зрения; но идеология рамочной конструкции — движущаяся идеология; литераторы, образующие общество под знаком Серапиона, от Серапиона и его принципа значительно отступают; таким образом, точка зрения повествователя как бы складывается из шести точек зрения, друг друга корректирующих, друг друга формирующих; голос повествователя образуется из шести различных голосов; повествователь перестает быть целостной, единой структурой, повествователь ведет не монолог и даже не диалог, а полилог; результатом этого полилога и является видоизменение эстетической, художественной, идеологической позиции. Наконец, рассказчики рассказывают или читают созданные ими произведения, и в каждом из этих произведений есть свой повествователь и свои персонажи, их точки зрения, рассказчик объявляется тем самым как бы Автором, и точка зрения рассказчика складывается уже не только из системы его эстетических высказываний, но и из «созданных» им текстов. Так, например, позиция Сильвестра характеризуется не только тем, что он говорит в связи со «своими» и чужими произведениями, но тем, что он создает, что он читает («Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», «Мадемуазель де Скюдери», «Взаимная связь событий»). Через рассказчиков эти произведения входят в высшей степени сложную

точку зрения повествователя. Но благодаря структурной многоступенчатости точка зрения повествователя декларируется не непосредственно, а опосредованно, через весьма изощренный композиционный монтаж. Внутреннее действие «Серапионовых братьев», связанное с расположением образующих книгу произведений, с композицией, итоги эстетического полилога, — все это свидетельствует об «одноголосости» книги; но «одноголосость» состоит из многоголосия, из целого хора различных голосов. С другой же стороны, «многоголосость» повествователя лишает его демиургической однозначности. Главное же, не точка зрения повествователя организует конкретный жизненный материал, а конкретный жизненный материал выдвигает определенную точку зрения повествователя.

Рассмотрим книгу Гофмана более подробно. Значительная часть произведений, составляющих «Серапионовых братьев» («Фермата», «Поэт и композитор», «Артусова зала», «Щелкунчик и мышинный король», «Состязание певцов», «Автомат», «Чужое дитя», «Зловещий гость»; к ним примыкают и некоторые произведения, включенные в рамку, т. е. всецело подчиненные ее художественному заданию: «Отшельник Серапион», «Советник Кrespель», «Eine Spukgeschichte», «Эпизод из жизни одного известного человека»), соотносится с «Фантазиями в манере Калло» и особенно «Ночными произведениями»; их художественный мир — это мир классического позднеромантического двоемирия (земное двоемие абсолютизируется благодаря сверхреальному двоемирию, интерпретированному или христианским, или сказочно-мифологическим образом). В «Состязании певцов», например, земная оппозиция добро — зло истолковывается, как и в большинстве «ночных произведений», как сверхреальная оппозиция божественное — дьявольское. «Чужое дитя» на онтологическом уровне строится на антитезе бездушно-механистического мира, представленного гномом Пепсером, и прекрасного царства «чужого ребенка» и его матери. В некоторых произведениях сверхреальный мир мыслится как судьба. «Эпизод из жизни одного известного человека» (включенный в рамку), сообщающий о пребывании в Берлине дьявола, никем не замеченного, более того, берлинцами превращенного в кумира и даже приглашенного на придворную должность, утверждает мысль о повсеместном присутствии зла, управляющего людьми и непостижимого, как судьба. Но поскольку «Эпизод» есть составная часть рамочной конструкции, то он мыслится как продукт субъективной позиции. «Зловещий гость», вырастающий из «Эпизода» (и являющийся своего рода вариантом «Магнетизера»), субъективное трансформирует в объективное; изображается мир, оказавшийся во власти всемогущественного графа («зловещего гостя»); граф как враждебная судьба несет страдания, смерть, диктует человечеству свою жестокую волю.

Несколько новелл («Дождь и догаресса», «Фалунские рудники» и «Эпизод из жизни трех друзей») в определенном смысле являются новеллами «переходными»; сверхреальный мир в них и сконструирован, и в то же

время снят, спародирован. Например, в «Эпизоде из жизни трех друзей» сверхреальный мир дисгармонии представляет привидение; но Гофман заставляет привидение принимать лекарство от живота. Существенно одно обстоятельство. «Переходные» новеллы вынесены в первую половину «Серапионовых братьев»; во втором отделении «Эпизод из жизни трех друзей» предшествует «Артусовой зале», а «Фалунские рудники» — «Щелкунчику»; в третьем отделении «Дождь и догаресса» следует за «Автоматом». Гофман, сталкивая во многих отношениях контрастное, взаимоисключающее, конструирует своего рода спор произведений (за пародийным — «Эпизод» — следует пародируемое; за субъективной версией двоемирия его объективная демонстрация; за фрагментарным «Автоматом» «эпическое» повествование «Дождя и догарессы»). Между произведениями возникают сложные взаимосвязи, контрастные явления смотрятся друг в друге, друг в друге преломляются, создается картина сложности, противоборства, движения.

Следующий тип произведений, представленных в «Серапионовых братьях», — новеллы, в которых сверхреальное (в частности, судьба) объявлено продуциентом исторического бытия («Счастье игрока»).

В ряде произведений сверхреальная сфера отсутствует; художественный мир — это мир, так сказать, не вертикального, а горизонтального двоемирия («Мадемуазель де Скюдери», «Взаимная связь событий», «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», заключающий в себе существенные приметы бидермайера).

Изменение структуры художественного мира неизбежно связано с изменением поэтики, с изменением художественных принципов, прежде всего принцип «пересоздания» вытесняется принципом «воссоздания» реальности.

Последний тип произведений, представленных в «Серапионовых братьях», составляют каприччио («Синьор Формика», «Выбор невесты», «Королевская невеста»), сформировавшиеся в творчестве Гофмана как логическое развитие «сказки из новых времен» («Золотой горшок»). Каприччио вынесены во вторую половину сборника, «Королевская невеста» его завершает. О том, что Гофман придавал исключительное значение композиции «Серапионовых братьев», свидетельствует, кстати говоря, и такое обстоятельство: «Выбор невесты» создан позже «Синьора Формики», но в книге помещен раньше, потому что связан с «каллиостскими» и «готическими» произведениями сверхреальными образами Леонгарда и Манассии. Художественный мир «Выбора невесты» близок к художественному миру «Золотого горшка» как в целом, так и в частностях (достаточно сказать, что оппозиция Эдмунд — Альбертина — это вариация оппозиции Ансельм — Вероника; советник коммерции Фосвинкель напоминает Паульмана; Тусман же — постаревший Геербранд, тип соперника-филистера), но значительно расширена сфера реального, введены различные общественные груп-

пы (Тусман — чиновничество; Беньямин — аристократия; Фосвинкель — буржуазия). Более того, реальности отдается последнее слово, о чем прежде всего свидетельствует финал; преодолены все препятствия для брака Альбертины и Эдмунда, но они все реже пишут друг другу, а вокруг Альбертины увивается благосклонно ею принимаемый Глоксин; Альбертина не есть тот недостижимый идеал, который пробуждает творчество; любовь не есть чувство, которое содержит откровение. Каприччио становится произведением, утверждающим всемогущество реальных отношений. Счастье же Эдмунда и Альбертины было «сыграно» Леонгардом. Образы Леонгарда и Манассии, как и шекспировский эпизод (по образу и подобию «Венецианского купца»), чрезвычайно существенны, потому что представляют сферу сверхреального. Леонгард и Манассия — персонажи, хорошо известные по прежним гофмановским произведениям. Функция Леонгарда аналогична функции «учителя» — Линдгорста или Проспера Альпануса, он — организатор действия, творец мира; устанавливающий добро, он и есть добро, его персонификация. Манассия же — это зло. Существенно, что Леонгард и Манассия явлены в современный мир из XVI века. Временная протяженность (XVI век — XIX век) определяет и структуру и сущность персонажей: они — вечны, как вечны добро и зло. Но в сфере сверхреального добру отведена решающая роль, Леонгард без труда одерживает победу над Манассией и над всеми, кто препятствует любви Эдмунда и Альбертины. Шекспировский эпизод, сыгранный Леонгардом, — жизненная коллизия, решаемая искусством, являющимся, таким образом, не только продуктом добра, но и творцом гармонического бытия. Но, монтируя мир сверхреального и мир реального, Гофман демонстрирует должное и реальное решение конфликта; естественный ход событий не имеет ничего общего с идеальным. Эдмунд и Альбертина взаимно охладели, становление таланта Эдмунда происходит помимо его любви; а Глоксин от прежних претендентов на руку Альбертины (Тусмана и Беньямина) отличается лишь осиной талией. Все возвратилось к первоначальной ситуации (только вместо Тусмана Глоксин). Вмешательство сверхреальных сил не в состоянии повлиять на естественный ход событий, не в состоянии направить их по идеальному руслу; идеальное может быть сыграно, но не установлено. Есть бессилие сверхреального перед реальностью. Но тем самым сверхреальное выталкивается из мироздания как нечто несостоятельное, и Серапионовы братья, обсуждая каприччио, отвергают правомерность появления на его страницах Леонгарда и Манассии.

В «Синьоре Формике» коллизия построена по тому же принципу, что и в «Выборе невесты», но функция Леонгарда «отдана» персонажу реального мира — Формике (Сальватору Розе), а Манассии — Паскуале Капуцци и его друзьям. Шекспировская тема заменена темой комедии дель арте. Фантастика как средство развития сюжета снята. И в финале продемонстрирован такой же впад в реальность, как и в «Выборе невесты».

«Королевскую невесту», завершающую «Серапионовых братьев», необходимо рассматривать как универсальную автопародию. Пародируется образ «ученика» (Амандус фон Небельштерн — пустословие, бездеятельность, тщеславие, трусость). Пародируется образ возлюбленной (Аннхен — банальность, предельная степень погруженности в сферу конечных интересов; любовь ее к Даукусу аналогична любви Альбертины к Глоксину). Пародируется образ «учителя» (Дапсуль — не что иное, как «снятый» Проспер Альпанус, или Линдгорст, или Леонгард). Главное же, пародируется двоемирие как конститутивное качество структуры мира. Духовное королевство Дапсуля — построено, но одновременно подвергнуто комике как механистический, беспочвенный мир. Овощное королевство Даукуса проясняет гофмановскую идею; дело в том, что это в высшей степени «конечное» (овощное) королевство в сознании всех героев (и мага Дапсуля и героини Аннхен, и даже «ученика» Амандуса) представляется как Джиннистан и Атлантида; Джиннистан и Атлантида тем самым становятся предметом пародии. В «Королевской невесте», таким образом, сталкиваются два мира — абсолютно духовный и абсолютно материальный, но ни в том, ни в другом нет ничего сверхъестественного, дьявольского или божественного (как в «Ночных произведениях»), более того, они объявлены комическими мирами. В итоге онтологическое гофмановское двоемирие оказывается перечеркнутым. Героем каприччио, по сути дела, является смех, остроумие. Смех взрывает фабулу и видоизменяет сюжет, смех утверждает здоровье, поэтому-то ужасное в мире каприччио не находит места; смех становится средством снятия двоемирия и конструирования целостного гармонического мира, «рассудительной, чистой сердцем и помыслами» жизни. «Вряд ли можно говорить о каком-либо дуализме реального и фантастического, — справедливо пишет А. А. Морозов, — в такой сказке, как «Королевская невеста», где все служит целям создания сказочной театральной буффонады»²⁴. Гофмановская пародия, таким образом, как и любая подлинная пародия, имеет двойное задание: разрушительное, связанное с воспроизведением широко известной художественной структуры при ее диаметрально противоположном функциональном значении («невязка», «смещение», как говорил Ю. Н. Тынянов, плана произведения и пародируемого плана²⁵), и созидательное, выходящее за рамки узко художественной полемики, имеющее самоценное эстетическое содержание, выражающее новаторскую концепцию бытия.

Художественный мир новелл и сказок, образующих книгу «Серапионовы братья», поразительно многообразен; демонстрируются различные исторические эпохи (Средневековье, Возрождение, XVII век, современность); действие происходит в нескольких европейских странах (Германия, Франция, Италия, Испания, Швеция); изображаются многочисленные сферы жизни, сословия, общественные группы (от королей, герцогов и дожей до ремесленников, регистраторов, рудокопов, галерея всевозмож-

ных художников — поэтов, музыкантов, живописцев и т. д.). Бытовые картины чередуются с фантастическими, демонстрирующими мир сверхъестественного. Трагические повествования, а то и повествования, ничего, кроме ужаса, не вызывающие, сменяются комикой, буффонадой. Перед читателем шествуют, замкнутые в одном произведении, в едином художественном мире, сотни персонажей, в разных одеждах, разных темпераментов, занятых разными делами. Образуется пестрая, многообразная картина европейской действительности, действительности разных стран и разных времен (от XII в. до XIX в.).

Но конфликтный не только по материалу, но и по повествовательным принципам мир существует как единое целое, как система. Важнейшую роль в создании этого художественного целого играет рамка; разрозненный материал, казалось бы, произвольно соединенный, она ставит под знак философской, эстетической, художественной концепции, выражаемой в беседах Серапионовых братьев; рамка как бы «проявляет» каждую новеллу, переводит ее в ранг аргумента (за или против) в эстетической дискуссии, в ней идущей; новеллы именно нанизаны на рамку. Скажем здесь и о том, что в рамку вошли некоторые произведения, ранее публиковавшиеся как самостоятельные (например, «Советник Кrespель»); но, будучи введенными в рамку, они теряют самостоятельность, лишаются названия, растворяются в беседе, служат для доказательства того или иного тезиса; их задание, их идея, их структура претерпевают изменения (идеи «Советника Кrespеля», опубликованного отдельно и «зажатого» в повествование о Серапионе, различны). В рамке содержится и ряд новелл, рассказов, «эпизодов», одновременно с нею созданных («Eine Spukgeschichte», «Барон фон Б***», «Вампиризм» и др.). Необходимо, кстати говоря, разграничение произведений, включенных в рамку, и произведений, благодаря названию получивших относительную самостоятельность и имеющих художественное значение вне «Серапионовых братьев», в то время как первые, как правило, вне «Серапионовых братьев», вне рамки опубликованными быть не могут; они носят экспериментальный характер, продиктованы логикой спора, ко многим из них высказано отрицательное отношение (например, к «Вампиризму»); большей частью они посвящены инфернальной, «ужасной», магнетической теме и являются своего рода примером отвергаемого искусства, минус-литературой.

В рамке содержится оценка тех произведений, которые помещены в сборник. В процессе непрерывного анализа демонстрируемых художественных образцов и возникает эстетическая позиция Серапионовых братьев, объясняющая эстетическую позицию самого Гофмана. Взаимодействие новелл и рамочной конструкции — сложное взаимодействие: некоторые новеллы находятся в русле программы, исповедуемой в рамке, но некоторые вступают в спор, излагают иную, не Серапионовых братьев, точку зрения.

Наконец, рамка не представляет собой статичную структуру; она строится на противоречиях, существующих между Серапионовыми братьями, благодаря чему эстетическая концепция, исповедуемая ими как сообществом, непрерывно уточняется, развивается. В рамке выдвинуто множество проблем эстетического, этического, художественного порядка, но центральной, неизбежно возникающей при каждом обсуждении, все себе подчиняющей и все определяющей является проблема предмета, содержания искусства, проблема структуры как реального, так и художественного мира. В связи с этим необходимо рассмотреть оппозицию Серапион — Серапионовы братья, являющуюся центральной не только в рамке, но и в книге. Литераторы, избравшие в качестве образца отшельника Серапиона, безусловно, являются его учениками, на всем пространстве произведения заключают в себе Серапионово начало. Но они следуют необыкновенному отшельнику в его решительном, бескомпромиссном неприятии филистерского общества, в его апологии духовности, красоты, гармонии. Но, с другой стороны, шесть литераторов — это братья Серапиона, т. е. как сообщество они противопоставлены Серапиону (Серапион — его братья). Действительно, повествование о Серапионе большинством встречается настороженно, даже враждебно, но, даже разглядев позитивное начало в отшельнике и объединившись под его знаком, в целом ряде положений Серапионовы братья расходятся с Серапионом и по мере становления художественного мира все значительней от него отдаляются. Серапион — человек вне общества, перечеркнувший объективную действительность, из нее выписавшийся, создавший действительность, равнозначную его идеальному сознанию и представлявшуюся ему объективной. «Вся причина твоего сумасшествия, — говорят Серапионовы братья, глубоко и справедливо объясняя суть Серапиона и свое от него отличие, — заключается в том, что влияние какой-то враждебной звезды отняло от тебя способность понимать различие между собой и внешним миром...» «Ты не признавал внешнего мира, ты не замечал открытого рычага, которым он давил на твою внутреннюю силу. Когда ты, с наводящей ужас проницательностью, утверждал, что только дух может видеть, слышать и чувствовать, что он один сознат факты и что поэтому признанное им за существующее должно существовать в самом деле, ты забывал при этом, что, наоборот, внешний мир заставляет заключенный в нем дух действовать так или иначе, по своему произволу» (15, III, 60–70). Позиция Серапиона — позиция раннеромантического художника, согласовывающаяся с известным утверждением Новалиса о художнике как «тождестве субъекта и объекта, души и внешнего мира» (74, 122), вытекавшим из фихтеанской идеи абсолютного Я, «которое из самого себя развивает свою деятельность разума и все многообразие внешнего мира»²⁶. Но то, что было аксиомой для раннеромантических представлений, Серапионовыми братьями классифицируется как безумие. Серапионовы братья — люди из общества, живущие в конкретном мире, в конкретной исторической об-

становке, принимающие в ней деятельное участие, определяемые ею как во внешних, так и во внутренних движениях. Серапион не мыслим в обществе (он — отшельник, живет в Фиваидской пустыне), Серапионовы братья — немыслимы вне общества, они сами — общество. Таким образом, помимо взаимодействия рамки и произведений, в нее не включенных, в гофмановской книге существует еще и взаимодействие (постоянное ученичество и постоянный спор) между Серапионом и его «братьями», тем более, что позиция самих «братьев» неоднородна. Помимо различных человеческих качеств (один — мрачен, другой — остроумен и т. д. и т. п.), они различны по своим эстетическим, художественным позициям, одни из них оказываются ближе к Серапиону, другие же крайне далеки от него. Киприан, например, в большинстве «своих» произведений разрабатывает «ночную» тему, кстати, именно Киприану принадлежит и рассказ о Серапионе («Состязание певцов», «Eine Spukgeschichte», «Вампиризм»), будучи певцом «готики», он и в разговоре исповедует мистическое, «готическое» начало как в искусстве, так и в действительности. Сильвестр, напротив, «получает» от Гофмана произведения, художественный мир которых не имеет сверхреальности, а значит, не имеет и фантастики («Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», «Мадемуазель де Скюдери», «Взаимная связь событий»). Занимая различные позиции по отношению к иррационализму и фантастике, Сильвестр и Киприан, естественно, не могут не вступить в спор, в дискуссию.

В центре рамочной конструкции находится вопрос о структуре художественного мира, являющийся одновременно и вопросом о структуре реального мира. Серапионовы братья на протяжении всей рамки ведут спор о мистике, магнетизме, и не только в искусстве, но и в действительности. В качестве аргументов привлекается литература художественная и научная, как немецкая, так и зарубежная, магнетические опыты и сеансы, известные как по слухам, так и непосредственно, проводившиеся в салонах и лечебных заведениях. Некоторые из Серапионовых братьев увлечены магнетизмом, другие ему враждебны, но конечная точка зрения недвусмысленна: магнетические сеансы объявлены шарлатанством, рассчитанным на невежество или самовнушение, «мистической чепухой» (15, III, 325–344; а также: 15, III, 400–402). Итоги дискуссии подводятся в последнем томе «Серапионовых братьев», и здесь существенен образ Захария Вернера, возникший в процессе беседы. Драматург с «несомненными задатками гениальности» (15, III, 429), он не осуществил своих художественных возможностей, и важнейшей причиной гибели его таланта Серапионовы братья считают «зловещий огонь мистицизма» (15, IV, 443). Апологетические речи Киприана и Теодора встречают резкий отпор, так как заводят в «область зловещих снов и предчувствий», в «мутное болото», в «бесконечный разговор о сумасшествии», напоминают «ужасную мистику патера Молино, отвратительное учение квиетизма» (15, IV, 441–442).

И постольку, поскольку мистика, свидетельствующая о вере в сверхреальный мир, признается несостоятельной, признаются несостоятельными произведения, на ней основанные. Отвергая мистику, Серапионовы братья, по сути дела, утверждают единомирие, утверждают посюсторонний мир в качестве единственного мира.

Анализ мистических учений связан в рамочной конструкции с рассмотрением одной из актуальных проблем в эстетике того времени — проблемой соотношения в искусстве эмоционального и рационального. Эпигоны классицизма, как известно, культивировали разум, романтики — стихию чувств. В рамке не отдается предпочтения ни «фантазии», ни «обдуманности», основой подлинного искусства провозглашается гармония того и другого, разума и чувства и тем самым снова опровергаются художественные явления, базирующиеся на сверхъестественном или подсознательном, иррациональном, патологическом, «той чертовщине, без которой в последнее время не может обойтись ни один новеллист» (15, IV, 12). Патология в искусстве, по заданию своему родственная мистике (дискредитация разума), получает окончательную — абсолютно отрицательную оценку в восьмом отделении, в беседе, возникшей после чтения «Взаимной связи событий» и приведшей к демонстрации патологической литературы в «Вампиризме».

Гипертрофия «фантазии», характерная для романтиков, мистика в ее различных разновидностях закономерно объявляют в произведении конструктивным художественным принципом фантастическое. По словам Гофмана, таинственное «действует неотразимо», «даже если оно фальшиво» (15, III, 66), т. е. таинственное дискредитирует разум, полностью подчиняет его чувству, которое провозглашено единственным инструментом познания. В «Серапионовых братьях» проблема фантастического коренным образом переосмысливается, вводится в контекст размышлений о мистике и иррационализме. Фантастическое, утверждает Гофман, правомерно лишь постольку, поскольку не противоречит разуму, не заглушает мыслительную деятельность читателя, приурочено к реальности, обнажает ее процессы и конфликты, т. е. выступает всего лишь в одном качестве — в качестве художественной условности. Но в целом ряде случаев (особенно в последних томах «Серапионовых братьев») звучит настойчивое требование обходиться без фантастических образов и мотивов. Например, «две призрачных личности из мрака прошедших времен, золотых дел мастер и фальшивомонетчик», персонажи «Выбора невесты», объявлены «чужеродными явлениями, вставленными в действие самым неестественным образом» (15, IV, 112).

Антимистический, антиирреальный пафос рамки делает объяснимой звучащую в нем страстную проповедь «здорового» (т. е. совершенствующего человека) искусства. Серапионовы братья ратуют за свет, юмор, «открытую веселость»; эти последние в значительной степени определяют

оценку тех или иных произведений. Вальтер Скотт, глубоко почитаемый Серапионовыми братьями, по их мнению, тем не менее страдает серьезным недостатком — отсутствием «искрометного юмора, которым блистали Стерн и Свифт» (15, IV, 526). Болезненно-упадочному духу современности Серапионовы братья в качестве образца противопоставляют творчество Гете и Шиллера, художников «героической мощи» и «здорового духа» (15, IV, 430).

Таким образом, рамка — среди многих эстетических и художественных проблем — провозглашает концепцию искусства, основанного на реальности, отвергающего мистику, «ночную тему», провозглашает концепцию «здорового», классического искусства. В конечном итоге, в рамке демонстрируется история эстетических и художественных исканий в Германии начала XIX века.

С эстетикой, утверждаемой в рамке, и соотносятся все помещенные в книгу новеллы, сказки, каприччио. Нетрудно сделать вывод о том, какие из новелл получают одобрение, какие, наоборот, осуждаются, как не соответствующие точке зрения рассказчиков. Сверхреальное, утверждаемое через мистику, возбуждающее ужас, отнимающее надежду, фантастическое, — все это встречает резкий протест Серапионовых братьев («Отшельник Серапион» и «Советник Кrespель», «Состязание певцов», «Eine Spukgeschichte», «Эпизод из жизни одного известного человека», «Зловещий гость», «Видения», «Вампиризм»). Отдельные произведения («Фермата», «Фалунские рудники», «Щелкунчик и мышинный король», «Автомат», «Чужое дитя», «Выбор невесты») принимаются, но с оговорками, причиной которых является наличие в этих произведениях сверхреального. И безусловной похвалы удостоиваются новеллы, основанные на «реальной почве» («Эпизод из жизни трех друзей», «Дождь и догаресса», «Мастер Мартин-бочар», «Мадемуазель де Скудери», «Синьор Формика», «Взаимная связь событий», «Королевская невеста»).

Полилог позиций в «Серапионовых братьях» в том и проявляется, что каждый текст (новелла, сказка, каприччио) выдвигается жизнью (художником, в сознании которого сложилась определенная картина мира), но стихия жизни — в силу ее противоречивости — выдвигает множество картин мира, каждая из которых имеет право на существование, на демонстрацию; точка же зрения Серапионовых братьев, рассказчиков, как и повествователя, — это точка зрения не жизни, а идеологии; рассказчики, анализируя отдельные тексты, пропускают жизнь через идеологию, рассматривают логику ее движения, развития; в сущности, «Серапионовы братья» — это книга, предметом изображения в которой является мир и одновременно осмысляющая мир наука, идеология. И этот идеологический, научный анализ целью своей имеет демонстрацию происходящего изменения картины мира; дискуссия, ведомая Серапионовыми братьями, как бы расставляет картины мира в определенной временной последовательности.

Необходимо отметить, что, хотя «Серапионовы братья» и построены на выдержанном до конца контрасте (совмещены различные типы произведений), для них в то же время существенно движение от «каллоистских» и «готических» произведений к каприччио и «реалистическим» новеллам. Сопоставим первое отделение и отделение восьмое, последнее. В начале книги всецело господствует Серапионово начало, «Фермата» и «Советник Кrespель» демонстрируют «каллоистскую» проблематику, а в «Поэте и композиторе» провозглашаются не только важнейшие художественные принципы Гофмана, но и идея судьбы. В восьмом отделении положения первого отделения опровергаются («Взаимная связь событий», «Вампиризм», «Королевская невеста»). Движение от первого отделения к восьмому отделению постепенно, постепенно разрушается мистико-патологическое и «каллоистское» и воздвигается антимистическое, «здоровое». Уже во втором отделении частично снимаются или пародируются произведения первого отделения («Эпизод из жизни трех друзей» и «Фалунские рудники»), в третьем отделении является «Дождь и догаресса», но это все еще произведения внутренне конфликтные, «переходные». Четвертое отделение — «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья»; шестое отделение — «Мадемуазель де Скюдери» и «Счастье игрока»; восьмое отделение — «Взаимная связь событий». В пятом отделении — «Выбор невесты», в седьмом — «Синьор Формика», в восьмом — «Королевская невеста». Начиная с шестого отделения в «Серапионовых братьях» помещаются только «реалистические» новеллы и каприччио. В некотором смысле это объяснено и формально — составом Серапионова братства. Его создают Киприан, Теодор, Отмар и Лотар. В начале же третьего отделения обсуждается вопрос о приеме новых членов, отвергается рационалист Леандр, но единодушно принимаются Сильвестр и Винцент; с четвертого отделения они становятся участниками заседаний и вносят в книгу последовательную антимистическую и антифантастическую позицию. Сильвестр читает три произведения: «Мастер Мартин-бочар», «Мажемуазель де Скюдери» и «Взаимная связь событий», а энергичный, темпераментный Винцент — всего лишь одно, но это «Королевская невеста». Тем самым им отводится последнее слово в дискуссии, в «Серапионовых братьях» Идущей, они — явление и более позднее и более перспективное (с точки зрения повествователя), чем Киприан и Теодор, зачинавшие Серапионово братство. Уже сам факт введения новых персонажей глубоко семантический — он означает введение нового, ранее не представленного.

Итак, в «Серапионовых братьях» есть система точек зрения каждого отдельного произведения, включенного в книгу; самостоятельные системы складываются в единую систему точек зрения всех произведений; все эти системы связаны с точкой зрения каждого рассказчика и всех рассказчиков в целом; система точек зрения рассказчиков образует и точку зрения повествователя, причудливо сплетенную из многообразных позиций, но тем не

менее наделенную тремя доминантными идеями: 1) утверждением катастрофизма раннеромантических ценностей; 2) утверждением решительного изменения структуры сознания, проявляющегося в снятии сверхреального; 3) утверждением новой поэтики, имеющей в виду происшедшие в мире изменения. «Серapiоновы братья» продемонстрировали основную тенденцию развития образа повествователя, которая проявляется в утрате повествователем высших, демиургических функций, в утверждении им как многообразия бытия, так и своего собственного многообразия, т. е. в введении повествователя в контекст реального человека эпохи.

По мере движения литературы повествователь как бы исчезает из текста, от прямых оценок переходит к оценкам косвенным, логическим завершением этой тенденции становится система точек зрения в «Житейских воззрениях Кота Мурра»: точка зрения повествователя складывается только в результате сопоставления точек зрения двух рассказчиков — Мурра и Крейслера.

5.

Структура точек зрения, как, впрочем, и структура остальных систем художественного текста, предельно четко фиксирует структуру художественного сознания. Ю. М. Лотман пишет: «Каждый из элементов художественной структуры существует как возможность в структуре языка и — шире — в структуре сознания человека. Поэтому историю художественной эволюции человечества можно описать относительно любого из них, будь то история метафоры, история рифмы или история того или иного жанра. <...> Однако редкий из элементов художественной структуры так непосредственно связан с общей задачей построения картины мира, как «точка зрения». Она непосредственно соотнесена с такими вопросами во вторичных моделирующих системах, как позиция создателя текста, проблема истинности и проблема личности»²⁷. «Генрих фон Офтердинген», «Графиня Долорес» и «Серapiоновы братья» — произведения, представляющие два первых десятилетия XIX века, симметрично отделенные друг от друга десятилетием (1800–1810–1821). Для них характерно господство единственной точки зрения — точки зрения повествователя, являющейся воплощением истины; остальные точки зрения, прежде всего точки зрения персонажей, непосредственно соотнесены с точкой зрения повествователя, и мера их истинности есть мера их приближения к этой последней; строго говоря, в художественном мире правит Я повествователя, максимально сближенное с Я автора. В этом смысле романтический монолизм (или субъективизм) является продуктом того необыкновенного выдвигания личности, которое свойственно было романтической культуре, отождествлявшей субъективное Я с абсолютным Я фихтеанского толка; и даже тогда, когда отождествление было разрушено, его «отсветы»,

его память сохраняли значение и оказывали воздействие на человека, на культуру.

Но при всем родстве произведений Новалиса, Арнима и Гофмана система точек зрения в них различна, точнее говоря, различны отношения между точкой зрения повествователя и точками зрения персонажей; и изменения в структуре и семантике повествователя теснейшим образом связаны с изменениями в концепции человека, происходящими в первые десятилетия XIX века. В «Генрихе фон Офтердингене» повествователь не есть только семантический центр, приводящий все позиции, все оценки, все идеи к общему знаменателю, являющийся своего рода идеологическим эталоном для всех точек зрения; повествователь не только представляет от имени «внеположенной» истины, он не некий посредник, но непосредственно ее творец, демиург; построение идеологии повествователя есть одновременно построение мира, повествователь творит мир по той идеологической схеме, которая изначально существует в его сознании, повествователь *воплощает* идею своего сознания; и в этом смысле все остальные точки зрения не что иное, как строительный материал воплощения; точка зрения повествователя образуется точками зрения персонажей, иерархически в нее входящими. Идеологическая безусловность автора-демиурга в «Генрихе фон Офтердингене» утверждается не только через образ повествователя-демиурга, но и через непосредственно изображаемый образ главного героя — Генриха фон Офтердингена; Генрих фон Офтердинген и повествователь объявляются своего рода масками, alter ego автора, Новалиса; им предоставлено право говорить от имени автора.

Для «Графини Долорес» характерна антитеза точек зрения повествователя и точек зрения персонажей, антитеза, какой, в сущности, не было в «Генрихе фон Офтердингене». Возможность появления антитетичной точки зрения значима потому, что свидетельствует об утрате повествователем демиургических функций, мир творится помимо воли повествователя; помимо воли повествователя возникают точки зрения, идеологии, повествователь становится их хронистом. Но тем не менее точка зрения повествователя есть высшая точка зрения, и все, в мире существующее, подвержено ее непосредственной оценке. Исключительность точки зрения повествователя проявляется в том, что точки зрения персонажей неизбежно сливаются с нею. Повествователь является не демиургом, а посредником, посредником между Богом и Землей; он оценивает мир как бы по поручению Бога, он представляет от имени Бога; в некотором смысле его функция аналогична функции Кетхен из Гейльброна.

Наконец, в «Серапионовых братьях» рассказчики с их самостоятельными, независимыми точками зрения являются своего рода двойниками повествователя. Позиция повествователя возникает в результате пересечения точек зрения рассказчиков и точек зрения рассказываемых ими тек-

стов, в результате композиционного движения этих точек зрения. Истинная точка зрения не демонстрируется непосредственно, а формируется в процессе полилога, ведомого рассказчиками, она не спускается извне, а выдвигается изнутри. «Серапионовы братья» — монологическая структура, но эта монологическая структура образована разноголосыми идеями; полилог рождает монолог. По Гофману, монолог неизбежен, монолог есть идеологическая необходимость, но столь же неизбежен и полилог, только полилог рождает единственную истину. Гофманом и демонстрируется процесс постижения этой единственной истины.

Система точек зрения, создаваемая художником, таким образом, демонстрирует «художественную модель мира»²⁸; и развитие структуры этой системы есть одно из важнейших свидетельств развития картины мира.

Романтизм — это особый тип мышления, особая картина мира, и это звено в истории европейско-американской культуры, в том числе и немецкой. Факторы, определившие формирование романтизма, многочисленны и разнообразны, вплоть до внутренней разновекторности. Это и кризис рационализма, это и интенсивное развитие утилитарно-позитивистской цивилизации, это и освобождение личности из лона тотального иерархизма, это и реанимация христианско-средневековых начал, и т. д., и т. д. Первейшим свидетельством этих процессов явилось возникновение всевозможных «философий чувства» (А. Н. Веселовский), в сфере искусства представленных сентиментализмом и предромантизмом, от сентиментализма отличающегося антипросветительской направленностью, но не только ею одной. Универсальная метаоппозиция сентиментализма рациональное — «чувственное» (естественное). Универсальная метаоппозиция предромантизма космополитическое — национально-историческое. Будучи генетически с ними связанным, широко используя их опыт и их парадигмы, романтизм представляет тем не менее качественно иную культуру.

Начальная граница романтической культуры среди исследователей в основном не вызывает дискуссий (если не принимать во внимание теорий «романтизма без берегов», т. е. античного романтизма, средневекового романтизма и т. д.). Вопрос о второй, финитной границе более дискуссионен. И суть не в том, что в разных национальных культурах исход романтизма совершается в разное время: в Германии и Англии — в 1820-е годы, в России — в 1830-е, а во Франции — в 1850–1860-е годы. Суть в другом: достаточно активно ведутся разговоры о романтизме в конце XIX — начале XX века, еще более активно о «неоромантизме» как культуре, генетически связанной с романтизмом, своего рода о романтизме в новом историческом пространстве.

Но здесь необходимо иметь в виду следующее. В 1830–1840-е годы на исходе романтизма в Европе совершаются фундаментальные процессы, коренным образом меняющие европейскую культуру. При всех трансформациях, происходивших в культуре, часто чрезвычайно глубоких, как, например, трансформация античности в христианское Средневековье, или Средневековья в Ренессанс, картина мира оставалась мифологической по своей сущности. В 1830–1840-е годы происходит трансформация абсолютно иного типа — трансформация мифологического сознания в сознание демифологическое. Демифология заявляет о себе во всем, что так или

иначе производит человек, в том числе в искусстве. В этой связи совершенно очевидной становится вторая граница романтической культуры; она сходит с культурной арены тогда, когда бесконечное утрачивает свои позитивные приоритеты, перестает быть безусловной ценностью, а конечное — в свою очередь — перестает быть ценностью негативной. Демифологическое искусство функционирует в нескольких вариантах: 1) бидермайер; 2) реализм; 3) натурализм. Сверх того каждый из этих типов искусства достаточно многообразен, вариативен, особенно бидермайер. Первичной, ранней формой демифологической культуры является именно бидермайер. Но наиболее универсальное, наиболее «чистое» воплощение демифологическое сознание получает в реализме. Логика европейского общекультурного процесса выдвигает позитивизм, а художественный позитивизм — это и есть реализм. Исходя из этого статуса реализма, можно утверждать, что бидермайер является переходным от романтизма к реализму типом искусства. Но культурная «изюминка» второй половины XIX века заключается в том, что бидермайер как культура не прекратил свое существование, когда сформировался реализм. До конца XIX века он выполнял функцию культуры альтернативной по отношению к реализму, а потом и к натурализму.

В конце XIX века на авансцену культуры выходит модернизм. Реализм, снимая мифологию, вырабатывает своего рода мифологию реальности, в качестве важнейшего структуро- и семантикообразующего принципа имеющую детерминизм и историзм. Но чем энергичнее позитивистская культура (прежде всего реализм и натурализм) лишала человека свободы, чем беспощаднее детерминировала его социальными и биологическими структурами, чем глубже погружала в текущую историю, тем острее возникала потребность в метафизическом, вечном. Модернизм или непосредственно, или опосредованно историю сопрягает с вечностью, реальность со сверхреальностью; каждый компонент мира, будучи явлением историческим, одновременно есть и явление метафизическое. Строятся амбивалентные отношения между историей и онтологией. Оппозиция время — вечность вновь становится основополагающей оппозицией картины мира. Но это не означает возвращение к мифологическому сознанию, к допозитивистской культуре. Модернистское сознание — это неомифологическое сознание. Если в допозитивистской культуре миф априорно определял идеологическую систему реального мира, то в модернистской культуре миф возникает из анализа, из опыта, из реальности, он — *a posteriori*. Не миф диктует систему человеческих воззрений, а человеческие воззрения продуцируют миф. В этом смысле модернистский миф индивидуален, субъективен. В сущности, это не миф, объединяющий коллектив, а миф, разъединяющий коллектив, и не миф, а некое его подобие, неомиф. Именно по этой причине модернистское художественное мышление воплощается в бесчисленном множестве направлений, тече-

ний, школ, конфликтных по отношению друг к другу, не только друг друга сменяющих, но и друг с другом сосуществующих, друг на друга влияющих, часто непродолжительных по своей творческой жизни. Каждое из этих направлений решает различные задачи, строит различные художественные миры, естественно, различным образом понимает онтологию. Многообразное понимание вечности отличает модернизм как тип культуры от единых концепций вечности в допозитивистских типах культуры. (Прообразом калейдоскопической структуры модернизма в некотором смысле является бидермайер).

Модернизм «снимает» бидермайер и вступает в весьма сложные отношения с реализмом.

На ранних этапах модернизм нигилистически отрицает историю, реалистическую культуру. Символизм, прежде всего отвергающий как реальность, так и культуру, ориентированную на реальность, сосредоточен на изображении вечности, мыслимой как истина, добро, красота, как сфера идеала, как нечто подобное платоновской «идее»; художественный мир символизма — гармонический мир вечности. По этой причине в основе символистского языка находятся принципы, противоположные языку реальности и языку реалистического искусства. Но одновременно возникает искусство, интерпретирующее вечность как зло; пример тому хаотический, дисгармонический мир вечности в ранних драмах Метерлинка. Наконец, многие художники представляют вечность как непримиримую борьбу добра и зла, Бога и Сатаны (Антихриста). Каждое из отмеченных направлений глубоко различно по идеологической направленности, по эстетическим и художественным принципам, но едино по демонстративному отказу от исторического сознания, от непосредственного изображения истории, по демонстративной сосредоточенности на сверхисторическом.

Но чрезвычайно существенный, по сути дела, основной поток модернизма строится не на отрицании, а на использовании реалистической традиции: предметом изображения является не только вечность, но и история. История предполагает движение, развитие, история каждый компонент мира ставит под знак процесса. Вечность предполагает неподвижность, постоянность, ее сфера — сфера сущности, инварианта; как и в позднем романтизме, время и вечность не противостоят друг другу как антинорма и норма, а друг в друге отражаются; время мифологизируется, а вечность обретает земные противоречия. Функция вечности — демонстрация вневременного, непреходящего характера реальных конфликтов, провозглашение их в качестве конфликтов абсолютных.

Историзм, столь существенный для неомифологической культуры, является и первопричиной сохранения реализма. Естественно, реализм отодвигается на культурную периферию, но реализм создает ценности высокого уровня. Культура XX века и характеризуется сосуществованием

этих двух различных по своей структуре культур. В некотором смысле присутствие реализма необходимо для модернизма.

Если реалистическое искусство строило исторический, временной поток, в котором каждый компонент существовал одновременно как причина и следствие, т. е. мир был поставлен под знак классической логики, то модернизм, демонстрирующий не только историю, но и метафизику, онтологию, предполагает разрушение классического пространства и классического времени, соплагаются отдаленнейшие пространственно-временные структуры; одним из способов этого соположения становится цитата. Художественное бытие обрело статус релятивного, амбивалентного бытия, бытия, лишенного линейности; точнее говоря, релятивный, амбивалентный мир истории содержит в себе мир абсолютных ценностей, мир архетипов и мифологем; сквозь релятивность истории совершается прорыв к архетипическим ценностям вечности. Модернизм демонстрирует, в сущности, тот же мир, точнее, то же мировидение, которое демонстрирует и современная наука, в частности, физика.

Таким образом, картина мира в постпозитивистском искусстве отлична от романтической картины мира; существенно различны и их языки. Это и не позволяет творчество тех или иных художников конца XIX — XX веков вводить в рамки романтического искусства, хотя бы и трансформированного.

Второе. Романтизм как историко-культурная, историко-литературная эпоха кратковременен, но при всей кратковременности ему свойственна чрезвычайно интенсивная эволюция. Ранний (иенский) романтизм, рожденный предельной актуализацией человеческого Я, исповедующий универсальное, синтетическое бытие, некую грандиозную духовную утопию, сменяется романтизмом гейдельбергским, вводящим человеческий дух в пределы объективного бытия — мироздания, нации, семьи, утверждающим не менее грандиозную религиозно-национальную утопию, и романтизмом поздним, повествующим о катастрофе духа, о катастрофе утопий, о торжестве бездуховной материи; важный факт истории романтической культуры — многочисленные «переходные» явления, т. е. явления, в которых соединены структуры разных типов романтизма, например, гейдельбергского и позднего. При всем отличии друг от друга раннего, гейдельбергского и позднего романтизма они представляют единую романтическую культуру, поскольку их конститутивной идеей является определенным образом понимаемая оппозиция дух — материя, бесконечное — конечное, метафизическое — историческое; романтизм — это культура, мыслящая этой оппозицией, не покидающая ее пределов. Сложность, в некотором смысле драматизм реальной истории романтической культуры заключены не только в ее кратковременности, но и в том, что ее различные, историей выдвигаемые формы не только (и не столько) сменяют друг друга в некоей исторической, эволюционной последовательности,

но и сосуществуют параллельно, одновременно; так практически одновременно возникают гейдельбергский и поздний романтизм; при этом продолжает функционировать и культура раннего романтизма. Кратковременность романтической культуры, видимо, может быть объяснена ее внутренним «катастрофизмом», непрерывной внутренней борьбой, усугубляющейся еще и наличием культуры неромантического типа. (Серапионовы братья, будучи представителями культуры определенной исторической эпохи, тем не менее воплощают ее разные тенденции). Формирующаяся в процессе развития культуры гибкость эстетического сознания, как и усложнение исторического бытия, определяет ускоренность жизни тех или иных эстетических структур, в том числе и типов культуры, типов искусства. Короче говоря, строя типологию романтической культуры, необходимо иметь в виду ее историю.

И наконец, последнее. Романтизм — это интернациональное явление, явление, значительное и для европейской, и для американской литературы. И те конститутивные качества, которые существенны были для немецкого романтизма, существенны и для других национальных культур. Но вместе с тем, естественно, что на национальный романтизм не могла не влиять логика развития всей национальной культуры, она вносила существенные коррективы в структуру романтической культуры. Возьмем, к примеру, Германию. Незрелость социальной жизни Германии как бы компенсировалась в конце XVIII века необычайной зрелостью ее теоретической, прежде всего философской мысли. «Классическая немецкая философия, — утверждает современный немецкий философ, — в смысле исторического происхождения своих идей неотделима от протестантизма. Именно он и составляет ту традицию немецкой духовной жизни, которую унаследовали классические философские системы»¹. «Человеческие ценности не зависят от каких-либо внешних условий, прежде всего от политической и социальной действительности; эта действительность не имеет значения, когда речь идет об *истинной сущности* человека, — таково содержание учения *немецкого* протестантизма об обществе»². Немецкий романтизм как литература, как культура и сформировался в мощном потоке культурной традиции, в мощном потоке предшествующей и современной ему классической немецкой философии, недаром одной из важнейших основ романтизма Ф. Шлегелем было объявлено «наукоучение» Фихте. «Немецкие обстоятельства» и определили характер раннего (иенского) романтизма с его грандиозной апологией духа, с его прокламацией всемирно-историческо-духовной утопии. Ранний немецкий романтизм оказал существенное воздействие на романтическую культуру Европы, но вместе с тем в Англии, в России, не говоря уже о Франции, ранний романтизм не заявил о себе во весь голос. Ранний романтизм в том плане, в каком он сформировался и функционировал в Германии, во многих отношениях остался уникальным явлением. Поэтому понятие «ранний ро-

мантизм» применительно к французской или русской литературе несколько иное, чем понятие «ранний романтизм» применительно к немецкой литературе. И одна из насущных задач литературоведения заключается в сравнительном описании, в сравнительном анализе романтической культуры европейских и американских стран. Своеобразна в каждой национальной культуре и логика внутреннего развития романтизма. Многие идеи, разработанные Гейдельбергом, в России, например, получили осуществление в культуре славянофильства. А в связи с этим возникает и такая проблема, как взаимоотношения славянофильства и позднего романтизма, который в русской культуре проявился задолго до славянофильства в форме так называемого русского байронизма. Сравнительное же описание истории национальных романтических культур позволило бы не только определить сущность романтизма как культуры, но и осмыслить характер национальных культур, закономерности их развития. И одним из возможных путей этого описания и является описание художественной картины мира на пространственно-временном и «человеческом» уровне, описание, предполагающее «органическое сочетание» «исторического понимания литературы со структурным вообще», и это «одна из самых основных задач современного литературоведения»³ (Л. Я. Гинзбург).

I. Художественные, философские и научно-эстетические тексты конца XVIII — первой половины XIX века

1. *Arnim L. A. von.* Die Erzählungen und Romane. Bde I—III. Leipzig, 1981—1982.
2. *Arnim L. A. von, Brentano Cl.* Des Knaben Wunderhorn. Berlin, 1971.
3. *Brentano Cl.* Gesammelte Werke. Bde I—IV. Frankfurt am Main, 1923.
4. *Brentano Cl.* Romanzen vom Rosenkranz. Gedichte. Moskau, 1985.
5. *Carus C. G.* Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei. Leipzig und Weimar, 1982.
6. *Chamisso B.* Werke in einen Band. Berlin und Weimar, 1977.
7. *Eichendorff J. von.* Werke in einem Band. München — Wien, 1977.
8. *Eichendorff J. von.* Werke in einem Band. Berlin und Weimar, 1980.
9. *Goethe.* Faust. Berlin und Weimar, 1975.
10. *Görres J.* Gesammelte Schriften. 16 Bde. Köln, 1926—1936.
11. *Görres J.* Einleitung zu den «Volksbüchern» // Meisterwerke deutscher Literaturkritik. Bd I. Berlin, 1963.
12. *Hauff W.* Werke in zwei Bänden. Berlin und Weimar, 1975.
13. *Heine H.* Buch der Lieder. Leipzig, 1972.
14. *Hölderlin Fr.* Sämtliche Werke und Briefe. 4 Bde. Berlin und Weimar, 1970.
15. *Hoffmann E. T. A.* Poetische Werke. 6 Bde. Berlin, 1958.
16. *Kleist H.* Werke und Briefe. 4 Bde. Berlin und Weimar, 1978.
17. *Kleist H.* Werke. 8 Bde. Leipzig, o. J.
18. Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. 2 Bde. Bern und München, 1969.
19. *Mott Fouques de la.* Auswahl in drei Teilen. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart, o. J.
20. *Mörke.* Werke. 3 Bde. Leipzig und Wien, o.J.
21. *Mörke.* Werke in einem Band. Berlin und Weimar, 1974.
22. Nachtwachen des Bonaventura. Leipzig, 1965.
23. *Novalis.* Sämtliche Werke. 4 Bde. Florenz — Leipzig, 1898.
24. *Novalis.* Werke in einem Band. Berlin und Weimar, 1984.

25. *Ritter J. W.* Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Leipzig und Weimar, 1984.
26. *Schlegel A. W.* Sämtliche Werke. 12 Bde. Leipzig, 1846–1847.
27. *Schlegel A. W.* Kritische Schriften. Zürich und Stuttgart, 1962.
28. *Schlegel Fr.* Geschichte der alten und neuen Literatur. 2 Bde. Wien, 1815.
29. *Schlegel Fr.* Seine prosaische Jugendschriften. Bde 1–2. Wien, 1882.
30. *Schlegel Fr.* Lucinde. *Schleiermacher Fr.* Vertraute Briefe über Schlegels «Lucinde». Leipzig, 1970.
31. *Schleiermacher Fr. D. E.* Philosophische Schriften. Berlin, 1984.
32. *Tieck L.* Schriften. 28 Bde. Berlin, 1828–1854.
33. *Tieck L.* Werke in Zwei Bänden. Berlin und Weimar, 1985.
34. *Uhland L.* Werke in drei Bänden. Berlin, o. J.
35. *Wackenroder W. H.* Werke und Briefe. 2 Bde. Jena, 1910.
36. *Werner Z.* Ausgewählte Schriften. 15 Bde.
37. *Андерсен Г. Х.* Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. Москва, 1983.
38. *Байрон Д. Г.* Сочинения: В 3 томах. Москва, 1974.
39. *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. Москва, 1982.
40. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 9 томах. Москва, 1976–1982.
41. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Москва, 1970.
42. *Бонавентура.* Ночные бдения. Москва, 1990.
43. *Брендано.* Избранные стихотворения. Москва, 1986.
44. *Ваккенродер В. Г.* Фантазии об искусстве. Москва, 1977.
45. *Виньи А. де.* Сен-Мар. Москва, 1964.
46. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 томах. Москва, 1968–1973.
47. *Гейне Г.* Собрание сочинений: В 10 томах. Ленинград, 1956–1959.
48. *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. Москва, 1977.
49. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. Москва — Ленинград, 1959.
50. *Гельдерлин.* Сочинения. Москва, 1969.
51. *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 10 томах. Москва, 1975–1980.
52. *Гете И. В.* Об искусстве. Москва, 1975.
53. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. Ленинград, 1952.
54. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 5 томах. Москва, 1961.
55. *Гофман Э. Т. А.* Избранные произведения: В 3 томах. Москва, 1962.
56. *Гофман Э. Т. А.* Крейсleriана. Житейские воззрения Кота Мурра. Дневники. Москва, 1972.
57. *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры Сатаны. Ленинград, 1984.
58. *Гофман Э. Т. А.* Собрание сочинений: В 6 томах. Москва, 1991–2000.
59. *Грильпарцер Ф.* Праматерь // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 томах. Т. 4. Москва — Ленинград, 1961.
60. *Грильпарцер Ф.* Пьесы. Ленинград — Москва, 1961.
61. *Гумбольдт А. фон.* Космос. Опыт физического мирописания. Санкт-Петербург, 1848.

62. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. Москва, 1984.
63. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. Москва, 1985.
64. Гюго В. Собрание сочинений: В 15 томах. Москва, 1953–1956.
65. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. Москва, 1981.
66. Жуковский В. А. Сочинения: В 3 томах. Москва, 1980.
67. Жуковский В. А. Эстетика и критика. Москва, 1985.
68. Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. Москва, 1979.
69. Избранная проза немецких романтиков: В 2 томах. Москва, 1979.
70. Клейст Г. Пьесы. Москва, 1962.
71. Клейст Г. Драмы. Новеллы. Москва, 1969.
72. Клейст Г. Избранное. Драмы, новеллы, статьи. Москва, 1977.
73. Констан А. Адольф. Москва, 1959.
74. Литературная теория немецкого романтизма. Ленинград, 1934.
75. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва, 1980.
76. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 томах. Москва, 1981–1982.
77. Немецкая поэзия XIX века. Москва, 1984.
78. Немецкая романтическая повесть: В 2 томах. Ленинград, 1935.
79. Новалис. Гимны к ночи. Москва, 1996.
80. Одоевский В. Сочинения: В 2 томах. Москва, 1981.
81. По Э. Полное собрание рассказов. Москва, 1970.
82. Поэзия немецких романтиков. Москва, 1985.
83. Пушкин А. С. Полное собрание художественных произведений. Санкт-Петербург — Москва, 1999.
84. Тик Л. Кот в сапогах // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1.
85. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. Москва, 1987.
86. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Ленинград, 1957.
87. Фихте И. Г. Избранные сочинения. Т. 1. Москва, 1916.
88. Шамиссо А. Избранное. Москва, 1974.
89. Шеллинг Ф. В. Система трансцендентального идеализма. Ленинград, 1936.
90. Шеллинг. Философское исследование о сущности человеческой свободы. Санкт-Петербург, 1908.
91. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. Москва, 1966.
92. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 томах. Москва, 1955–1957.
93. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 томах. Москва, 1983.
94. Шлейермахер Ф. Д. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. Москва, 1911.
95. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: В 2 томах. Москва, 1900.
96. Эстетика американского романтизма. Москва, 1977.
97. Эстетика немецких романтиков. Москва, 1987.

Введение

¹ Позиция В. М. Жирмунского является, в сущности, единодушной для Европы начала XX в.: «Отыскать подлинное содержание романтизма было дано только нашему времени; и это понятно: в противоположность натуралистическому позитивизму недавнего времени, возникшему, как реакция против романтических настроений, современный нам символизм является, в своей основе, движением, родственным романтическому» (*Жирмунский В. Гейне и романтизм // Русская мысль. 1914. № 5. С. 91*).

² Первыми исследователями истории романтической культуры были романтики. Своеобразным прообразом их историко-литературных штудий является книга Ж. де Сталь «О Германия» («De l'Allemagne»), написанная в 1810 г. и содержащая «портрет» немецкой духовной жизни конца XVIII — начала XIX века, в том числе раннеромантического сознания. В 1832–1833 гг. Г. Гейне создает книгу «Романтическая школа», ядовитую и поэтическую одновременно. А затем на закате жизни пишет «Историю художественной литературы Германии» Й. фон Эйхендорф. Это книги значительные и яркие, но чрезвычайно пристрастные, полные несправедливостей.

Всестороннее академическое изучение немецкой романтической культуры начинается в середине XIX века и широкий размах обретает в конце XIX — в первую треть XX века. Основы изучения немецкого романтизма были заложены в монографии: Hettner H. *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Goethe und Schiller*. Braunschweig, 1850. Выдающееся значение не только в Германии, но и повсеместно в Европе, в том числе и в России, имела книга: *Haym R. Die romantische Schule*. Berlin, 1870 (русский перевод: *Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума*. Москва, 1891). Большую роль в создании «канона немецкой литературы» сыграли сочинения В. Дильтея, посвященные романтизму (*Dilthey W. Leben Schleiermachers*. Berlin, 1870; *Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig, 1907. О значении работ В. Дильтея в создании современной концепции истории романтической культуры см.: *Peschken B. Versuch einer germanistischen Ideologiekritik. Goethe, Lessing, Novalis, Tieck, Hölderlin, Heine in Wilhelm Diltheys und Julian Schmidts Vorstellungen*. Stuttgart, 1972). Говоря об исследованиях, предпринятых во II половине XIX века на Западе, нельзя не отметить знаменитую монографию Г. Брандеса «Романтическая школа в Германии» (*Брандес Г. Собрание сочинений*. Т. 5–6. Санкт-Петербург, б. г.). В конце XIX века приступает к изучению романтизма известная немецкая писательница Рикарда Хух; результатом ее работы явилась своеобразная научно-художественная диалогия, оказавшая существенное влияние на европейское представление о смыс-

ле и истории немецкого романтизма: *Huch R. Blütezeit der Romantik*. Leipzig, 1898; *Huch R. Ausbreitung und Verfall der Romantik*. Leipzig, 1902.

Из многочисленных трудов, созданных в XX веке, первостепенно значимы классические книги О. Вальцеля, Г. Стефански, Ф. Штриха, П. Клюкхона, Г. А. Корфа, Бенно фон Визе, как его собственные сочинения, так и сочинения, изданные под его редакцией:

- *Walzel O. Deutsche Romantik*. Bde I—II. Leipzig — Berlin, 1918;
- *Stefansky G. Das Wesen der deutschen Romantik*. Stuttgart, 1923;
- *Strich F. Deutsche Klassik und Romantik, Oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. München, 1924;
- *Strich F. Die deutsche Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*. 2 Bde. Bern und München, 1970;
- *Kluckhohn P. Die deutsche Romantik*. Bielefeld und Leipzig, 1924;
- *Kluckhohn P. Das Ideengut der deutschen Romantik*. Halle, 1942;
- *Korff H. A. Geist der Goethezeit*. Bde I—V. Leipzig, 1966;
- *Wiese Benno von. Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. 2 Bde. Düsseldorf, 1967–1968; Düsseldorf, 1968;
- *Wiese Benno von. Perspektiven. Literarische Porträts*. 2 Bde. Berlin, 1979;
- *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*. Berlin, 1971;
- *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Düsseldorf, 1960;
- *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Düsseldorf, 1963.

Именно в этих исследованиях — при всем различии их методологических принципов — и была выработана концепция романтизма как целостного культурно-исторического явления.

В русском литературоведении фундаментальное значение имели труды В. М. Жирмунского. В монографиях «Немецкий романтизм и современная мистика» (Санкт-Петербург, 1914) и «Религиозное отречение в истории романтизма» (Москва, 1919), а также в ряде сопутствующих статей [Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков // Записки нефилологического общества. 1914. № 8; Гейне и романтизм // Русская мысль. 1914. № 5; Генрих фон Клейст // Русская мысль. 1914. № 8–9; Комедия чистой радости («Кот в сапогах» Людвига Тика, 1797) // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1] В. М. Жирмунский не только исследует немецкий романтизм как культурный феномен, но и, по сути дела, вводит его в русское научное сознание; ранние книги В. М. Жирмунского являются одним из самых глубоких проникновений в романтическую культуру.

В 1930-е годы к истории немецкого романтизма обращается Н. Я. Берковский: *Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма* / / Литературная теория немецкого романтизма. Ленинград, 1934; *Берковс-*

кий Н. Немецкий романтизм // Немецкая романтическая повесть. Т. I. Ленинград, 1935; Берковский Н. Э. Т. А. Гофман // Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. Ленинград, 1936. Фактом большого научного и культурного значения явилась последняя, незадолго до кончины завершенная книга Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии» (Ленинград, 1973).

Своеобразная и в высшей степени глубокая концепция немецкой романтической культуры создана в многочисленных сочинениях А. В. Михайлова 1970–1990-х годов:

- «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля — теория и роман // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. Москва, 1981. С. 7–45;
- Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Том I. Москва, 1981. С. 9–73;
- О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Литература и живопись. Ленинград, 1982. С. 227–251;
- О немецкой романтической поэзии // Поэзия немецких романтиков. Москва, 1985. С. 3–24;
- Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя // Контекст. 1985. Москва, 1986. С. 147–175;
- Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецкого романтизма. Москва, 1987. С. 7–43;
- Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки по истории филологической науки. Москва, 1989;
- Проблемы анализа перехода к реализму XIX века // Методология анализа литературного процесса. Москва, 1989. С. 31–94;
- Пространство Каспара Давида Фридриха // Пространство картины. Москва, 1989. С. 55–87;
- Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. Москва, 1997.

Чрезвычайно интенсивный и многоаспектный характер изучение немецкого романтизма обрело в 1960–1990-е годы, как в Германии, так и в России. Значительные труды создали такие исследователи, как Г. Гофмейстер (*Hoffmeister G. Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart, 1978*); Й. Кунц (*Kunz J. Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik. Berlin, 1966*); М. Тальманн (*Thalmann M. Romantiker als Poetologen. Heidelberg, 1970*). Из российских ученых отмечу А. В. Карельского, исследователя, переводчика, инициатора целого ряда изданий, в том числе Собрания сочинений Э. Т. А. Гофмана. Одной из самых новаторских работ является монография Д. Л. Чавчанидзе «Феномен искусства в немецкой романтической прозе: Средневековая модель и ее разрушение» (Москва, 1997), посвященная напряженному и широкому диалогу романтизма и Средневековья. В 2001 г. в Калининграде вышла в свет монография В. И. Грешных «Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков», волей судеб и автора, по всей вероятности, завершающая романтические штудии XX века.

³ Примером узкого понимания романтизма является, на наш взгляд, не только его идентификация с иенской школой (традиция, восходящая к Р. Гайму), но и его ограничение 1815 г. (А. В. Михайлов в книге «Эстетика немецких романтиков»). Как широкое, так и узкое понимание романтизма и ведет к идее его непознаваемости: «В истории мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами» (*Рейзов Б.* О литературных направлениях // Вопросы литературы. 1957. № 1. С. 94).

⁴ И. Тертерян пишет: «В основе романтизма как литературного направления лежит определенный тип художественного сознания. Это художественное сознание — романтизм как целостность — есть инвариант национальных и региональных инвариантов романтизма» (*Тертерян И.* Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы. 1984. № 4. С. 154). И. А. Тертерян принадлежит одна из последних попыток целостного прочтения романтизма как культурного феномена, «определения фундаментальных черт романтического художественного сознания».

⁵ Н. Я. Берковский писал: «Романтизм складывался как целая культура, многообразно разработанная, и именно в этом подобен был своим предшественникам — ренессансу, классицизму, Просвещению. Он явился как единый стиль, если угодно — как единая «школа» (*Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Ленинград, 1973. С. 19).

⁶ См., например, с одной стороны: *Савельева Л. И.* Романтические тенденции в античной литературе. Казань, 1973; с другой стороны: *Любаева Е. П.* Советская романтическая поэзия. Москва, 1973.

⁷ Представляется безусловной точка зрения Н. Я. Дьяконовой, высказанная в книге о Стивенсоне. См., в частности: «Преобладание в раннем творчестве Стивенсона «гомпсе», т. е. произведений, где господствует романтика, недостаточно, чтобы считать его романтизмом. Они не более должны отождествляться с романтическими произведениями, чем романтика в бытовом и психологическом смысле с романтизмом как историко-литературным направлением» (*Дьяконова Н. Я.* Стивенсон и английская литература XIX века. Ленинград, 1984. С. 191).

⁸ *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 231.

⁹ *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Там же. С. 257–258.

¹⁰ Д. С. Лихачев данные типы культуры объединяет по принципу «первичных» и «вторичных» стилей (Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Ленинград, 1973. С. 172–183). Не разделяя идею «первичности» и «вторичности» и исходящей отсюда «парности», отметим, что Д. С. Лихачевым чрезвычайно точно и глубоко проанализирован процесс развития европейской культуры на ее высшем, предельно обобщенном, так сказать, «глобальном» уровне.

¹¹ См.: *Тимофеев Л. И.* Проблемы теории литературы. Москва, 1955. С. 165; *Гуляев П. А.* О спорном в теории романтизма // Русская литерату-

ра. 1966. № 1. С. 70; *Гуляев П. А.* Типология романтического мировоззрения // Вопросы романтизма. Вып. 4. Казань, 1969. С. 23.

¹² См.: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern und München, 1978. S. 277–278.

¹³ *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. С. 176, 179.

¹⁴ *Жирмунский В. М.* Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. Москва, 1919.

¹⁵ *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. С. 3–13.

¹⁶ *Гуревич А. Я.* Вопросы культуры в изучении исторической поэтики // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. Москва, 1986. С. 154.

¹⁷ Там же. С. 155.

¹⁸ *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

¹⁹ На большом историко-культурном материале проблема художественного мира рассмотрена в монографии В. Федорова «О природе поэтической реальности» (Москва, 1984. 184 с.). Скажем здесь и о том, что в настоящее время бытует большое количество синонимических категорий: «внутренний мир», «поэтический мир», «поэтическая реальность», «вторая реальность», «художественный космос» и т. д.; в некотором смысле в разряд этих категорий как синонимическая входит и категория «сюжет», как она была провозглашена В. В. Кожинным (*Кожин В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. Москва, 1964. С. 408–485), а затем развита, с одной стороны, группой ленинградских ученых во главе с Б. Ф. Егоровым (*Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Табориская Е. М., Штейнгольд А. М.* Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. 5. Рига, 1978. С. 11–21) и Л. С. Левитан и Л. М. Цилевичем, с другой стороны (*Левитан Л. С., Цилевич Л. М.* Сюжет и идея. Рига, 1973). Термин «художественный мир» представляется более предпочтительным, так как указывает на связь искусства с объективным миром и одновременно констатирует его как мир, созданный художником (писателем, живописцем, музыкантом и т. д.), что предполагает его особую структуру.

²⁰ См.: «Художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовывать эстетическую функцию» (*Лотман Ю.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 21).

²¹ В. Федоров, исходя из учения М. М. Бахтина о слове, пишет: «Поэтический мир — это внутренняя форма литературного произведения» (*Федоров В.* Указ. соч. С. 74).

²² *Аристотель.* Сочинения. Т. 4. Москва, 1984. С. 646.

²³ См.: *Днепров В. Д.* Проблемы реализма. Ленинград, 1961. С. 3–71.

²⁴ Классификация способов воспроизведения реальности, отмеченная В. Г. Белинским, восходит к знаменитой классификации Ф. Шиллера, основанной в статье 1794–1796 г. «О наивной и сентиментальной поэзии» (Шиллер 1957: VI, 385–477), хотя и отличается от нее по характеру определения самих этих способов («наивная» поэзия Шиллера отнюдь не равна «реальной» поэзии Белинского). См. также: *Днепров В.* Идеи времени и формы времени. Ленинград, 1980. С. 11–61.

²⁵ *Асмус В. Ф.* Чтение как труд и творчество // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. Москва, 1968. С. 56.

²⁶ *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 40.

²⁷ *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. VII. Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 161.

²⁸ *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения. С. 76.

²⁹ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Москва, 1970. С. 258.

³⁰ *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения. С. 79.

³¹ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. С. 258.

³² *Аристотель.* Указ. соч. С. 655.

³³ *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 20, 21.

³⁴ Чрезвычайно глубоко суждения М. М. Бахтина: «Переход образа в символ придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу. Диалектическое соотношение тождества и нетождества. Образ должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает. Соотношение подлинного символа через опосредствованные смысловые сцепления сообщено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума» (*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. С. 361). Сказанное М. М. Бахтиным относится к символу, но с некоторой коррекцией может быть отнесено и к «несимволическому» художественному миру. Слова Э. Кассирера «Der Mensch lebt in einem symbolischen und nicht mehr in einem bloß natürlichen Universum» (*Cassirer E.* Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur. Stuttgart, 1960. S. 39) в высшей степени относимы к художественному миру.

³⁵ *Лотман Ю.* О содержании и структуре понятия «художественная литература». С. 21, 22.

³⁶ *Гинзбург Л.* О старом и новом. Ленинград, 1982. С. 11.

³⁷ *Флоренский П. А.* Строение слова // Контекст-1972. Москва, 1973. С. 369.

³⁸ *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения. С. 76.

³⁹ Там же. С. 74.

⁴⁰ *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений. Т. 18. Москва, 1984. С. 784–785 (Письмо Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г.).

⁴¹ *Лихачев Д. С.* Текстология. Ленинград, 1983. С. 32.

⁴² *Гинзбург Л.* О старом и новом. С. 11.

⁴³ Другие аспекты анализа художественного мира содержатся в кн.: Бочаров С. Г. О художественных мирах. Москва, 1985. 296 с.

⁴⁴ Вейнберг И. П. Человек в культуре древнего Ближнего Востока. Москва, 1986. С. 85.

⁴⁵ А. В. Михайлов: «...романтические программы и теории, поэтические начинания не прошли мимо него, но Brentano — первый среди романтиков, в творчестве которого не чувствуется пут и оков... Brentano несет в себе огромную стихию поэзии...» (Михайлов А. В. Примечания // Brentano 1986: 111).

Глава I

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

¹ «Raum und Zeit sind die Ordnungsformen, in die alle Realität eingeht. Wir können nichts Wirkliches begreifen, außer unter den Bedingungen des Raumes und der Zeit» (Cassirer E. Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlicher Kultur. Stuttgart, 1960. S. 59).

² Ньютон И. Математические начала натуральной философии // Крылов А. И. Труды, т. VII. Москва — Ленинград, 1936. С. 30.

³ Материалистическая диалектика. Т. I. Москва, 1981. С. 188. Противопоставляя позицию Ньютона и Лейбница, Дж. Уитроу писал: «С практической точки зрения разницу между определением Лейбница и определением Ньютона можно резюмировать в утверждении, что, согласно Ньютону, вселенная имеет часы, тогда как, согласно Лейбницу, вселенная есть часы» (Уитроу Дж. Естественная философия. Москва, 1964. С. 59).

⁴ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 235.

⁵ Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974. С. 98.

⁶ Там же. С. 90.

⁷ Из рукописного наследия В. И. Вернадского // Вопросы философии. 1966. № 12. С. 101–112.

⁸ Ухтомский А. А. Письма // Пути в незнаемое. Сб. Х. Москва, 1973. С. 398.

⁹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 234, 235.

¹⁰ Материалистическая диалектика. Т. I. Москва, 1981. С. 188–189.

¹¹ «Параметры объективной действительности — пространство и время — становятся иными, попадая в художественный мир. В их преломлении можно видеть при желании коэффициент подобия между правдой жизни и правдой искусства» (Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. Москва, 1975. С. 253).

¹² «В самом деле, в нашей повседневной жизни мы не ощущаем пространство столь непосредственно, как мы чувствуем течение времени. Переживание времени связано с переживанием нашего собственного «я», с переживанием собственного существования. «Я существую» — значит «я существую сейчас», однако существую в некоем «вечном теперь» и чувствую себя тождественным себе в неуловимом потоке времени» (*Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. Москва, 1985. С. 130*).

¹³ См. об этом: *Мостепаненко А. М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Ленинград, 1969; Зотов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. С. 11–25.*

¹⁴ *Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Москва, 1972. С. 84.*

¹⁵ *Ахундов М. Д. Пространство и время: от мифа к науке // Природа. 1985. № 8. С. 53.*

¹⁶ См.: *Пространство и время в литературе и искусстве. Вып. 1–12. Даугавпилс, 1984–2004.*

¹⁷ *Poulet G. Études sur le temps humain. Paris, 1956 (3 издание); Meyerhoff H. Time in Literature. Berkeley and Los Angeles, 1960.*

¹⁸ *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 1 изд.: Ленинград, 1967; 2 изд.: Ленинград, 1971; 3 изд.: Москва, 1979.*

¹⁹ *Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966; Неклюдов С. Ю. Время и пространство в былине // Славянский фольклор. Москва, 1972; Неклюдов С. Ю. Заметки об эпической временной системе // Труды по знаковым системам. VI. Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 308. Тарту, 1973.*

²⁰ *Лотман Ю. М. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 209. Тарту, 1968. С. 5–50.*

²¹ *Успенский Б. А. Поэтика композиции. Москва, 1970. С. 77–108.*

²² *Бахтин М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. 1974. № 3. С. 133–179 (фрагмент работы); полностью: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 234–407.*

²³ Там же. С. 406.

²⁴ Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Тезисы и аннотации. Ленинград, 1970. 74 с.; *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974 (помимо указанных статей Р. А. Зотова и А. М. Мостепаненко «О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства» и*

М. А. Сапарова «Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения» чрезвычайно значительна статья Вяч.Вс. Иванова «Категория времени в искусстве и культуре XX века»).

²⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 234.

²⁶ Приведем еще один пример. С. С. Аверинцев в «Поэтике ранневизантийской литературы» описывает пространственно-временную модель средневекового сознания.

«Средневековый образ мира членится во времени и в пространстве на две части, и части эти неравны по своему достоинству; их отношение иерархично.

У времени два яруса: «сей век» и превосходящий его «будущий век».

У пространства тоже два яруса: «поднебесный мир» и превосходящий его «занебесный мир».

Можно было бы сказать <...> словами «Книги Левит», что нижний ярус в каждом случае относится к верхнему, как «несвященное» относится к «священному» и как «нечистое» относится к «чистому». Это так, но это не совсем так. С христианской точки зрения все время есть «божье» и постольку сакральное время, все пространство есть «божье» и постольку сакральное пространство; бог есть «благословляющий и освящающий все». Поэтому вступает в действие оппозиция «священное — священнейшее». Эта оппозиция выражена в двуединстве христианского канона Библии: Ветхий Завет свят, однако Новый Завет более свят. Она выражена в религиозно-социологической дихотомии: и верующие миряне — освященный «народ божий», даже в некотором смысле «царственное священство», «люди, взятые в удел», но только священнослужители составляют «удел» бога <...> в особенном, повышенном, усугубленном смысле. Она выражена в архитектуре церкви: весь храм — священное место, но алтарь — священнейшее» (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1977. С. 104–105). Как видим, система средневековых пространственно-временных представлений воплощается во всех явлениях общественно-религиозной жизни, воплощается она и в художественных текстах; с другой стороны, эти текстовые и внетекстовые явления демонстрируют определенную, в данном случае, средневековую модель мира, модель пространственно-временных отношений.

²⁷ Минц З. Г. Структура «художественного пространства» в литературе А. Блока // Труды по русской и славянской филологии. XV. Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 251. Тарту, 1970. С. 203.

²⁸ Пространственно-временные структуры в романтической культуре более подробно рассмотрены в кн.: Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.

²⁹ Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. 2. Москва, 1971. С. 6.

³⁰ «Французская революция, «наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гете обозначают величайшие тенденции нашего времени» (55, 57); отметим, что Фр. Шлегель со свойственной ему афористической ясностью определяет социально-историческую, философскую и литературную основу раннего немецкого романтизма.

³¹ Цит. по: *Майоров Г. Г.* Формирование средневековой философии. Москва, 1979. С. 305. См. также: *Соколов В. В.* Средневековая философия. Москва, 1979. С. 89–91.

³² *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. Москва, 1975. С. 182.

³³ Там же. С. 184.

³⁴ *Лейбниц Г. В.* Сочинения. Т. I. Москва, 1982. С. 409, 410.

³⁵ Цит. по: *Бобров Е. П.* Карл Линней. Ленинград, 1970. С. 212.

³⁶ О гармонии, помимо указанной книги В. П. Шестакова см. также: *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. Москва, 1973 (в той и другой содержится обширная библиография); *Золтаи Д.* Этос и аффект. Москва, 1977.

³⁷ *Буало.* Поэтическое искусство. Москва, 1957. С. 59.

³⁸ *Михайлов А. В.* Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе // Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени. Москва, 1976. С. 295.

³⁹ *Швейцер А.* Культура и этика. Москва, 1973. С. 107, 108.

⁴⁰ Анализ оппозиции «гармония — хаос» на примере русской литературы см.: *Сахаров В.* Под сенью дружных муз. О русских писателях-романтиках. Москва, 1984. С. 41–60.

⁴¹ С категорией бесконечного в какой-то степени связана категория жизни, как она проанализирована Х. Бринкманном (*Brinkmann H.* Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Düsseldorf, 1966. Bd II. S. 376–435).

⁴² См.: *Федоров Ф. П.* Элегия Жуковского «Вечер» как апология романтической демиургии // Славянские чтения — II. Даугавпилс — Резекне, 2002. С. 13–33.

⁴³ *Антоний, митрополит Сурожский.* Молитва и жизнь. Рига, 1992. С. 83.

⁴⁴ В русской романтической поэзии чрезвычайно значительна ночная философия Тютчева (См.: Новинская Л. П. Руднев П. А. Художественное пространство в лирике Ф. И. Тютчева: синхронный анализ // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984. С. 21–24; Топоров В. Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связи с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник. Таллин, 1990. С. 32–107); *Федоров Ф. П.* Ночь в лирике Тютчева // Славянские чтения-I. Даугавпилс — Резекне, 2000. С. 38–67).

⁴⁵ О романтическом синтезе искусств существует большая литература. См., в частности: *Starzyński J.* O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix.

Chopin. Baudelaire. Warszawa, 1965; *Polheim K. K.* Die romantische Einheit der Künste // Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt am Main, 1970.

⁴⁶ «Роман, — пишет Новалис, — должен быть сплошной поэзией. Поэзия, как и философия, есть гармоническая настроенность души, где все становится прекрасным, где каждый предмет находит должное освещение, где все имеет подобающее ему сопровождение и подобающую среду. В истинно-поэтическом произведении все кажется столь естественным и все же столь чудесным» (74, 136–137). А вот характеристика сказки: «В истинной сказке все должно быть чудесным, таинственным, бес-связным и оживленным, каждый раз по-иному. Вся природа должна чудесным образом смыкаться с целым миром духов; время всеобщей анархии, беззакония, свободы, природное состояние самой природы, время до сотворения мира. Это время *до* мира дает как бы разрозненные черты времени *после* мира, подобно тому, как природное состояние есть как бы образ вечного царства» (74, 134).

⁴⁷ Цит. по: *Михайлов А. В.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Литература и живопись. Ленинград, 1982. С. 250.

⁴⁸ Ф. Шлегель: «Романтическая поэзия — это прогрессивная универсальная поэзия. Ее предназначение не только вновь объединять все обособленные ряды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то сливать во-едино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь в обществе — поэтической, поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным материалом и одушевлять их юмором» (93, I, 294).

⁴⁹ См.: *Сулейманов А. А.* «Вильгельм Мейстер» в оценке иенских романтиков. Романтическая теория романа // Вопросы зарубежной литературы. Москва, 1967. С. 58–87; *Ладыгин М. Б.* Романтический роман. Москва, 1981. С. 44–57; *Thalmann M.* Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. Stuttgart, 1961. 112 S.; *Ботникова А. Б.* Сказка немецкого романтизма // Deutsche romantische Märchen. Москва, 1980. S. 5–32.

⁵⁰ Свод суждений европейских романтиков о музыке содержится в кн.: *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. Москва, 1966. С. 254–281. См. чрезвычайно значительное издание: Музыкальная эстетика Германии XIX века, т. 1. Москва, 1981; т. 2. Москва, 1982.

⁵¹ *Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах. С. 9.

⁵² О романтическом культе Рафаэля см.: *Hoppe W.* Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur von dem Zeitalter der Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1935; *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Ваккенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание. 1980. № 2. С. 207–237; это же: *Михайлов А. В.* Языки культуры: Учеб-

ное пособие по культурологии. Москва, 1997. С. 655–682 («*Легенда, созданная Ваккенродером, дает несчетные рефлексy в романтической литературе и живописи*», С. 663).

⁵³ См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. Москва, 1965. С. 46–89. О структуре романтического слова см. также: *Гинзбург Л.* О лирике. Ленинград, 1974. С. 19–171.

⁵⁴ См. также: «Слово-символ делается магическим внушением, *приобщающим* слушателя к мистериям поэзии» (*Иванов Вяч.* Борозды и межи. Москва, 1916. С. 126).

⁵⁵ *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. Москва — Ленинград, 1934. С. 125.

⁵⁶ И если поэтому или литератору явления обыденной жизни предстают как бы в атмосфере романтического призрачного царства его души, если он изобразит их в этом облакающем их сиянии словно в причудливом чужестранном наряде, — не дозволительно будет ему по крайности сослаться в свое оправдание на этого мастера и сказать: «Я хотел работать в манере Калло»? (58, I, 30).

⁵⁷ *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. С. 73.

⁵⁸ *Берковский Н. Я.* Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Ленинград, 1934. С. 70.

⁵⁹ См.: Мифы народов мира, т. 2. Москва, 1982. С. 50.

⁶⁰ *Беме Я.* Аугога или Утренняя заря в восхождении. Москва, 1914. С. 332.

⁶¹ Там же. С. 330–331.

⁶² *Горфункель А. Х.* Философия эпохи Возрождения. Москва, 1980. С. 338.

⁶³ Там же. С. 339.

⁶⁴ Там же. С. 337–338.

⁶⁵ См.: *Асмус В.* Шеллинг // Философская энциклопедия. Т. V. Москва, 1970; *Гулыга А. В.* Шеллинг. Москва, 1982; *Лазарев В. В.* Шеллинг. Москва, 1976.

⁶⁶ *Лазарев В. В.* Шеллинг. С. 53.

⁶⁷ *Асмус В.* Шеллинг. С. 501.

⁶⁸ Там же. С. 502.

⁶⁹ См.: *Baumgardt.* Franz von Baader und die philosophische Romantik. Halle, 1927.

⁷⁰ *Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма. Москва, 1978. С. 207–208.

⁷¹ *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. С. 48–49.

⁷² См.: *Kluckhohn P.* Das Ideengut der deutschen Romantik. Halle/Saale, 1942. S. 18–29.

⁷³ «И Тик, создавая пейзажи средствами слова, мудрствуя над ними, чутко улавливает тенденцию современной живописи — ту тенденцию к

пейзажу, которая воплотилась в аллегорических пейзажах Ф. О. Рунге, в реалистически-символических К. Д. Фридриха и напоследок дала теорию натурфилософски точного пейзажа (*Erdlebenskunst* — «искусство жизни Земли»), разработанную К. Г. Карусом (*Михайлов А. В. О Людвике Тике, авторе «Странствований Франца Штернбальда», 85, 329*). Ср. анализ картины К. Д. Фридриха «Утро в горах»: «Конкретный ландшафт сменяет идея гор. Образуя длинную, бесконечную цепь, они уходят за самый горизонт, сливаются с небом, грозно-матовый фон которого доминирует во всей верхней части картины. Так идея гор переходит в еще более общую идею бесконечности природы и вселенной <...> Жизнь природы не исчерпывается тем, что мы видим, как бы хочет сказать художник. То, что предстает перед нами на переднем плане, лишь ее внешняя поверхностная сторона. Есть еще и другая, высшая, одухотворенная сторона природы, и о ней мы никогда не должны забывать» (*Азадовский К. М. Пейзаж в творчестве К. Д. Фридриха // Проблемы романтизма. 2. Москва, 1971. С. 116–117*). В картине Фридриха как раз и существенно демонстрируемое исследователем восхождение по лестнице смыслов: от созерцания конечного к постижению бесконечной природы. А. В. Михайлов статью «Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха» (1978) начинает тезисом: «Пейзажи Каспара Давида Фридриха изображают не ландшафт, а природу». И далее о «смысле природы у Фридриха»: «Природа есть растущее, цветущее, есть саморазвитие, саморасцветание бытия; природа — органическое, и притом в двояком отношении. В одном — органично все в мире: мир есть ряд слоев и цепь сущностей, одно вырастает из другого, одно растет над другим, живое из неживого, живое над живым, растение над минералами, животные над растениями, человек над всем, даже неведомое грядущее бытие человека из его нынешнего и над его нынешним земным. В другом отношении органическое (узко понятое) растет над неорганическим, и этот-то рост органического символичен для всей природы: природа — все, и живое, и неживое, и одушевленное, и неодушевленное». И наконец: «Фридриховская «природа» — это не пространство субъективности человека, но в первую очередь пространство субъективности природы, выражающей себя в пору своего исторического заката» (*Михайлов А. В. Языки культуры... С. 716, 729–730, 734*).

⁷⁴ *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Ленинград, 1976. С. 93.

⁷⁵ О романтической концепции природы см.: *Korff H. A. Geist der Goethezeit. Bd III. S. 235–264*; Хорват К. Романтические воззрения на природу // *Европейский романтизм. Москва, 1973. С. 204–252*.

⁷⁶ *Беме Я.* Аура или Утренняя заря в восхождении. С. 331–332.

⁷⁷ Там же. С. 257.

⁷⁸ «Мою душу с одинаковой любовью волнует далекое и близкое, настоящее и прошедшее, и все свои чувства я сразу же вкладываю в искусство» (32, XVI, 107).

⁷⁹ О художественной проблематике романа см.: Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» (85, 315–330).

⁸⁰ «Особенность романа «Странствования Франца Штернбальда», отличающая его от всего остального, что было создано Л. Тиком, состоит в том, что в нем все связано с искусством, этой реальностью романтического идеала» (Архипова И. А. Идеал и действительность в романе Л. Тика «Странствования Франца Штернбальда» // Вопросы зарубежной литературы. Уч. зап. Московского гос. пед. института им. В. И. Ленина. Т. 458. Москва, 1971. С. 69).

⁸¹ Хаос естественно и закономерно входит в романтический космос, как и в космос Беме. Беме: «природа имеет в себе, вплоть до Суда Божия, два качества: одно — приятное, небесное и святое, и другое — яростное, адское и жадное» (Беме Я. *Auroga* или Утренняя заря в восхождении. С. 4); качества эти присутствуют «в сем мире, во всех силах, в звездах, им стихиях, равно и во всех тварях, неразлучно одно в другом, как нечто единое» (Там же. С. 36).

⁸² Этот принцип характерен и для «Генриха фон Офтердингена». См.: «Heinrich von Ofterdingen» ist die unendliche Variation eines einzigen Themas» (Samuel R. Novalis. Heinrich von Ofterdingen // Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1963. S. 279).

⁸³ Современный биограф пишет: «Im Jahre 1799 erschienen Schleiermachers «Reden Über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern». Das schmale, schmucklose Bändchen wendet sich mit hohem Schwung, erstaunlicher Beredsamkeit und frischer Angriffslust an die geistige Elite Deutschlands» (Kantzenbach Fr. W. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1967. S. 7.).

⁸⁴ «Die Reden Schleiermachers gaben nicht nur Novalis, sondern der ganzen Romantik erst die letzte Richtung auf Religion» (Strich F. Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Bern und München, 1970. S. 1). Проблемы религии в романтическом сознании в последние годы были поставлены А. С. Дмитриевым. «Религия наряду с искусством была для иенских романтиков сферой приобщения к высшему нравственному идеалу, путем для достижения бесконечного» (Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. Москва, 1975. С. 71). Об этом же см.: С. 218–230. А также: Дмитриев А. С. Религиозно-философские взгляды иенских романтиков // Вестник МГУ. Филология, 1976, № 4.

⁸⁵ Д. Л. Чавчанидзе, используя термин М. М. Бахтина, пишет о «диалоге» средневековой и романтической культуры. «Выступающая в произведениях средневековья модель мира, картина безусловных предпосылок и запрограммированных свершений, по-разному привлекала внимание на разных этапах романтического движения. В иенский период, когда происходило формирование философии романтизма — революция в немецких умах, параллельная революции во Франции, в Средневековье видели

не столько вызывающую ностальгию противоположность настоящему, сколько яркий пример торжества идеального, непреходящего, вечно сущего над материальным началом. Само собой разумеется, что к этому моменту европейская мысль составила уже новую схему мироустройства, и мировоззрение романтизма полностью соответствовало философскому уровню своего времени. Но при этом ранние романтики восстановили для себя и приняли за основу важнейшие средневековые убеждения: материальное являет собой лишь символическое выражение божественного»; «Романтики гейдельбергского кружка усмотрели в средневековом прошлом прежде всего «коллективную душу», проявление народной духовной сущности, имеющей у каждого народа свои нормы, которые должны возродиться и сохраняться на протяжении всей жизни нации»; «С начала 20-х годов, когда усиливается движение немецкой буржуазии, развитие романтических тенденций, художественных, эстетических, философских, останавливается; начинает утрачивать силу и сыгравший в этом развитии свою роль образ Средних веков; позднее он еще раз всплывет на иной волне и лишь на мгновение — в творчестве Рихарда Вагнера» (*Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: Средневековая модель и ее разрушение. С. 5–7*).

⁸⁶ *Strich F. Die Mythologie in der deutschen Literatur... Bd 2. S. 1–207.*

⁸⁷ См.: «Мифологическое мышление принципиально метафорично, и раскрытие смысла имеет характер бесконечных трансформаций, что, однако, не препятствует умопостигаемости. О неустранимой символичности мифа, о том, что раскрытие символов само сохраняет в мифологии об-разный характер, писали и до Леви-Стросса...» (*Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Ленинград, 1976. С. 83–84*).

⁸⁸ Р. Кепке, говоря о работе над трагедией «Жизнь и смерть святой Геновефы» (1799), писал: «Легенда пробудила все его творческие силы. Уже в конце второй части «Штернбальда» возникает мимолетный образ святой. Теперь же она стала страдающей героиней драматическо-религиозного произведения» (*Köpke R. Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig, 1855. Erster Teil. S. 243*). Р. Гайм в «Святой Геновефе» видит традицию драм Кальдерона (*Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. Москва, 1891. С. 406*). начатое в «Святой Геновефе» завершается в «Императоре Октавиане»: «Воодушевленный благодаря Кальдерону аллегорической поэзией, попытался он в этой чудесной сказке аллегорически, лирически и драматически изложить свои взгляды на романтическую поэзию. Народная книга, из которой он заимствовал поэтическую легенду, имела сходство с «Геновефой» (*Strich F. Die Mythologie in der deutschen Literatur... Bd 2. S. 74*).

⁸⁹ *Жирмунский В. М. Комедия чистой радости // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейской литературы. Ленинград, 1981. С. 241.*

⁹⁰ Цит. по: *Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 241.*

⁹¹ Насквозь иронично, например, пространство Кота (в ореоле иронии существуют Кот, его хозяин, король, принцесса). Прочитируем только один эпизод. После того, как Кот поднес королю кроликов, король обращается к историографу: «Сюда, мой друг, скорей! Вот материал для нашей всемирной истории», а затем комментирует: «Разве кролики не самые невинные животные? Мое любимое блюдо! — если бы я ел их почаще, мне бы никогда не надоело заботиться о благе моей страны, и как раз в кроликах у нас недостаток» (Тик Л. Кот в сапогах // Любовь к трем апельсинам. 1916. №1. С. 35).

⁹² Цит. по: *Жирмунский В. М.* Комедия чистой радости. С. 77–78.

⁹³ О традиции Шекспира и Гоцци в комедиях тика см.: *Marelli A.* Ludwigs Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier. Köln, 1968. S. 50–86.

⁹⁴ См.: *Аникст А. А.* Шекспир. Ремесло драматурга. Москва, 1974. С. 395–482.

⁹⁵ См.: *Cluckhohn P.* Die deutsche Romantik. Bielefeld und Leipzig, 1924. S. 43–45; *Budde J.* Zur romantischer Ironie bei Ludwig Tieck. Bonn, 1907. S. 16, 24. Важным является свидетельство самого Тика: «Es ist unendlich schwer den Begriff der Ironie in einer bestimmten Formel auszusprechen. Auch Solger gibt am Schlusse des «Erwin» nach den Untersuchungen über das Schöne nur Andeutungen darüber als über das Höchste. Es ist das Göttlichmenschliche in der Poesie. <...> Die Ironie, von der ich spreche, ist ja nicht Spott, Hohn, Persiflage, oder was man sonst der Art gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, es ist vielmehr der tiefste Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist. Sie ist nicht bloß negativ, sondern etwas durchaus positives. Sie ist die Kraft, die dem Dichter die Herrschaft über den Stoff erhält...» (*Köpke R.* Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig, 1855. Zweiter Teil. S. 238–239).

⁹⁶ Цит. по: *Жирмунский В. М.* Комедия чистой радости. С. 76.

⁹⁷ *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мировоззрения Серена Киркегора. Москва, 1970. С. 57.

⁹⁸ О влиянии Фихте на ранний романтизм см.: *Cluckhohn P.* Die deutsche Romantik. Bielefeld und Leipzig, 1924. S. 34; *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. Bd III. S. 240–249; *Гайденко П. П.* Философия Фихте и современность. Москва, 1979. С. 161–195; *Дмитриев А. С.* Проблемы немецкого романтизма. С. 76–89.

⁹⁹ *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма. С. 60.

¹⁰⁰ Там же. С. 61.

¹⁰¹ *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. С. 163.

¹⁰² Романтическая ирония во всех ее модификациях породила огромную литературу. Помимо исследований, посвященных романтической культуре, см.: *Alleman B.* Ironie und Dichtung. Pfullingen, 1956; *Strohschneider-Kohrs J.* Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung.

Tübingen, 1960; *Behler E.* Klassische Ironie — Romantische Ironie — Tragische Ironie — zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt, 1972; *Prang H.* Die romantische Ironie. Darmstadt, 1972. Помимо книги П. П. Гайденко, см.: *Дмитриев А. С.* Проблемы иенского романтизма. С. 199–218; *Карельский А.* Драма немецкого романтизма. Москва, 1992. С. 32–75.

¹⁰³ Антология мировой философии. Москва, 1969. Т. 1. Ч. 2. С. 592.

¹⁰⁴ Там же. С. 834.

¹⁰⁵ *Боргош Ю.* Фома Аквинский. Москва, 1966. С. 174.

¹⁰⁶ Как система концентрических кругов организован, например, рай Данте. См. о средневековой иконографии, в частности: «В самой верхней части композиции, в центре, часто помещался знак самой вечности — полуфигура бога-отца, заключенная в концентрические круги небесных сфер, между которыми размещены солнце, планеты и малые сферы с ангельскими ликами — образ бесконечно длящегося неподвижного движения...» (*Данилова И.* От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто. Москва, 1975. С. 67).

¹⁰⁷ Цит. по: *Майоров Г. Г.* Формирование средневековой философии. С. 293.

¹⁰⁸ *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. С. 101.

¹⁰⁹ Н. Я. Дьяконова, проанализировав речевую систему лирики Китса, делает вывод: «неподвижность этого мира кажущаяся, его вечность и неизменность заключается в вечности движения и вечности изменения» (*Дьяконова Н. Я.* Китс и его современники. Москва, 1973. С. 143).

¹¹⁰ *Асмус В.* Шеллинг // Философская энциклопедия. Т. V. С. 502.

¹¹¹ *Степун Ф.* Немецкий романтизм и русское славянофильство // Русская мысль. 1910, кн. III. С. 71. О синтезе как основе романтического сознания см.: *Dilthey W.* Leben Schleiermachers. Berlin, 1870; *Dilthey W.* Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1907; *Huch R.* Blütezeit der Romantik. Leipzig, 1898; *Walzel O.* Deutsche Romantik. Bde I—II. Leipzig — Berlin, 1918; *Strich F.* Deutsche Klassik und Romantik. München, 1922; *Kluckhohn P.* Die deutsche Romantik. Bielefeld und Leipzig, 1924; *Kluckhohn P.* Das Ideengut der deutschen Romantik. Tübingen, 1941.

¹¹² Основы изучения раннеромантической концепции времени на примере философских сочинений Новалиса и Фр. Шлегеля в русской науке заложены Р. М. Габитовой в ее книге «Философия немецкого романтизма». См. также: *Mähl H.* Die Idee des golden Zeitalters im Werk des Novalis. Heidelberg, 1965.

¹¹³ О средневековой, в частности, о христианской концепции истории см.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. Москва, 1972. С. 26–138; *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Ленинград, 1971. С. 278–339; *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. С. 84–108; *Майоров Г. Г.* Формирование средневековой философии. С. 283–340; *Соколов В. В.* Средневековая философия. С. 22–96;

Андреев М. Л. Время и вечность в «Божественной комедии» // Дантовские чтения. Москва, 1979. С. 156–212.

¹¹⁴ См. оценку В. М. Жирмунского: «Всякое великое культурно-историческое движение имеет своих святых: Новалис принадлежит к тем символическим именам, в образе которых воплощается судьба целой эпохи духовной жизни человечества» (*Жирмунский В.* Роман о Голубом цветке // *Русская мысль.* 1915. № 3. С. 95).

¹¹⁵ Это вообще свойственно романтической культуре. См.: «Сколь бы широко По ни пользовался метафорами, содержание его поэзии раскрывается прежде всего через систему символов» (*Ковалев Ю. В.* Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Ленинград, 1984. С. 146).

¹¹⁶ *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. Москва, 1983. С. 186.

¹¹⁷ Термин Л. Е. Пинского (*Пинский Л.* Шекспир. Основные начала драматургии. Москва, 1971. С. 12–18, 101–113).

¹¹⁸ См. абсолютно точное суждение Р. Гайма: «В романе Новалиса не столько метафизика превращается в историю, сколько история получает характер метафизики» (*Гайм Р.* Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. Москва, 1891. С. 342).

¹¹⁹ *Бердяев Н.* Смысл истории. Опыт истории человеческой судьбы. Paris, 1969. С. 53.

¹²⁰ *Баткин Л. М.* К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения // История философии и вопросы культуры. Москва, 1975. С. 168.

¹²¹ См.: «Концепция личности и концепция времени в романе Новалиса сливаются воедино...» (*Ханмурзаев К. Г.* Художественная проза Новалиса. Автореферат кандидатской диссертации. Москва, 1974. С. 19).

¹²² В связи с тем, что Генрих фон Офтердинген является классической моделью раннеромантической личности и рассматривается во второй главе диссертации, там же, по сути дела, получает завершение и исследование новалисовской концепции истории.

¹²³ *Баткин Л. М.* К проблеме историзма... С. 170.

¹²⁴ Цит. по: *Горфункель А. Х.* Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. Москва, 1977. С. 17.

¹²⁵ Соотнося Возрождение и романтизм, можем вспомнить справедливые слова Л. М. Баткина, сказанные в другой работе и по иному поводу: «Отблеск Ренессанса возникал вновь всякий раз, когда духу на миг удавалось добиться — будь то Гете или Моцарт — универсальности и гармонии, включающих в себя всю жизнь и мировые бездны» (*Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. Москва, 1978. С. 121).

¹²⁶ Г. Хайнрих главу, посвященную фрагменту, называет «Das Fragment als die Form frühromantischen Philosophierens» [*Heinrich G.* Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik (Friedrich Schlegel und Novalis). Berlin, 1976. S. 154]. О фрагменте в 1990-е годы

много писали российские ученые: Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм: Фрагментарный стиль мышления. Ленинград, 1991; *Грешных В. И.* Мистерия духа... Калининград, 2001. С. 39–65; *Вайнштейн О.* Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. Москва, 1994.

¹²⁷ См.: *Polheim K. K.* Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. Paderborn, 1966. Значительна теория арабески Э. По (*Ковалев Ю. В.* Эдгар Аллан По. С. 172–174).

¹²⁸ О концепции любви в творчестве Ф. Шлегеля см.: *Wienbruch U.* Das Universelle Experiment. Eine Untersuchung zum Verständnis der Liebe bei Friedrich Schlegel. Köln, 1964. 232 S. О концепции любви в «Люцинде» (Там же. С. 22–35).

¹²⁹ О восприятии «Люцинды» современниками, прежде всего сподвижниками по романтическому движению, см.: *Schlegel Fr.* Lucinde. Schleiermacher Fr. Vertraute Briefe über Schlegels «Lucinde». Leipzig, 1970. В письме к Каролине Шлегель 27 февраля 1799 г. Новалис писал: «In mir regt sich viel dafür und viel dagegen»; «Soviel seh ich, unsre ersten Romane werden himmelweit verschieden» (Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens. Frankfurt am Main, 1979).

¹³⁰ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. Москва, 1969. С. 123.

¹³¹ См.: *Федоров Ф. П.* Пространственно-временная структура стихотворения А. С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...») // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 4–15.

¹³² *Белецкий А. И.* Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. Москва, 1964. С. 391; Томашевский Б. В. Пушкин, книга 2. Москва — Ленинград, 1961. С. 82.

¹³³ Бенно фон Визе: «Die frühromantische Geschichtseinstellung ist voller Optimismus für die Zukunft» (*Wiese Benno von.* Friedrich Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Konversionen. Berlin, 1927. S. 74).

¹³⁴ В письме Шеллингу от 19 августа 1809 г. А. В. Шлегель писал «о всей нашей прежней культуре, ничтожность которой нам ужасающим образом показали мировые события» (18, II, 68).

¹³⁵ См.: Всемирная история: В 10 томах. Москва, 1959. Т. 6. С. 90–130.

¹³⁶ Цит. по: *Schultzenstein S.* Friedrich Karl von Savigny. Berlin, 1930. S. 14, 7.

¹³⁷ Там же. С. 44.

¹³⁸ Там же. С. 47.

¹³⁹ *Герстнер Г.* Братья Гримм. Москва, 1980. С. 15.

¹⁴⁰ См.: *Kluckhohn P.* Das Ideengut der deutschen Romantik. S. 107–111.

¹⁴¹ Г. Гейне в «Романтической школе» писал: «У меня не хватает слов, чтобы воздать этой книге должную хвалу. В ней заключены самые чарую-

щие цветы немецкого духа, и кто хотел бы ознакомиться с немецким народом с его привлекательной стороны, должен прочитать эти народные песни» (47, 6, 226–227). «Слышно, как в этих песнях бьется сердце немецкого народа. Здесь раскрывается вся его сумрачная веселость, весь его дурашливый разум. Здесь грохочет немецкий гнев. Здесь посвистывает немецкая насмешка. Здесь одаряет поцелуями немецкая любовь. Здесь как жемчуг сверкает неподдельное немецкое вино и искренняя немецкая слеза. Последняя подчас даже лучше первого: в ней содержится много железа и много соли» (47, 6, 228).

¹⁴² См.: *Strobach H. Nachwort* (2, 351–368).

¹⁴³ См. также: *Рейзов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта*. Москва — Ленинград, 1965. С. 49–60.

¹⁴⁴ «*Creuzers «Symbolik und Mythologie der alten Völker», wie Görres' «Mythengeschichte der asiatischen Welt» sehen beide im Mythos eine allegorisch-symbolische Sprechweise, die einen geheimen Tieferen Sinn, einen rein ideellen Gehalt der durch den bildhaften Ausdruck hindurchscheint, in sich birgt» (Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1925. Bd II. S. 51). См. также: Raab H. Joseph Görres // Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. Berlin, 1971. S. 352.*

¹⁴⁵ *Герстнер Г. Братья Гримм*. С. 125–126.

¹⁴⁶ *Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Часть I*. Москва, 1960. С. 64.

¹⁴⁷ Монографический анализ романа см.: *Fuhrmann H. Achim von Arnims «Gräfin Dolores». Versuch einer Interpretationen*. Köln, 1956. 478 S.

¹⁴⁸ *Берковский Н. Я. Романтизм в Германии*. С. 358–359.

¹⁴⁹ *Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма*. С. 41–51.

¹⁵⁰ «Gegenstände aller Art, von Gebäuden und Dingen über Bilder, Denkmäler und Träume bis zu Landschaften, Ereignissen, Namen und Zahlen, können in der «Gräfin Dolores» gelegentlich eine symbolische Bedeutung haben...» (*Fuhrmann H. Achim von Arnims «Gräfin Dolores»*. S. 181).

¹⁵¹ *Берковский Н. Я. Романтизм в Германии*. С. 324.

¹⁵² См. также: «Mit der Zeichnung der Gegenwelt, die das reine Sein zerstören will, wird aus dem psychologischen Eheroman ein politischer Zeitroman, in dem das Für und Wider der restaurativen Möglichkeit in einer zerstörten Welt zum Hauptthema wird» (*Vortriede W. Achim von Arnim // Deutsche Dichter der Romantik*. Berlin, 1971. S. 256).

¹⁵³ *Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии*. С. 326–327.

¹⁵⁴ Книга А. Мюллера цит. по: *Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма*. С. 89 (примечания и дополнения).

¹⁵⁵ Там же. С. 26.

¹⁵⁶ *Аверинцев С. С. Христианство // Философский энциклопедический словарь*. Москва, 1983. С. 759.

¹⁵⁷ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. С. 51.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же. С. 54.

¹⁶⁰ В этом корпусе значителен роман Й. Эйхендорфа «Предчувствие и реальность» (1810–1812 гг., издан в 1815 г.); гейдельбергская идеология выражена здесь в прозрачно-четкой и одновременно лирически напряженной речевой системе. Политическая проблематика гораздо более острая и злободневная, чем у Арнима (роман нередко определяют как «единственное актуальное эпическое произведение немецкой романтики», 7, XVI), через лирические тексты, включенные в роман, трансформируется в сферу метафизики бытия, первооснов жизни. Жизнестроительная формула Гейдельберга «грехопадение — покаяние — искупление» демонстрируется Эйхендорфом с предельной определенностью. Основой жизнестроительства объявляется аскеза, абсолютное торжество духа; в финале романа герой уходит в монастырь, и монашеское самоотречение, как и монашеское сообщество, становятся той почвой, которая откроет ему Бога, истинное благо, истинное добро.

Пространство «Графини Долорес» и «Предчувствия и реальности» — это один вариант пространственной модели гейдельбергского художественного мира. Другой весьма характерный для Гейдельберга вариант представляет новелла Арнима «Изабелла Египетская» (1812). Земное пространство в новелле — пространство двоemiрия: 1) гротескный, фантасмагорический, brutальный мир реальности, мир, лишенный духовности; 2) мир героики, единственной носительницы идеальных ценностей, посланницы высшего мира на грешной земле. История — это испытание духа материей, это конечное торжество духа. (См.: Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. С. 231–246).

Гейдельбергская культура — это культура, достаточно трезво оценивающая реальность, видящая в ней «грешное», демоническое начало. См., в частности: «Die Romantik Eichendorffs hat also einen dunklen Untergrund. ...Die schöne Welt Eichendorffs ist permanent bedroht von Verfall, Untergang und Vergessen» (Koopman H. Joseph von Eichendorff // Deutsche Dichter der Romantik. S. 428). А также: Lucks H. Wesen und Formen des Dämonischen in Eichendorffs Dichtung. Köln, 1964. 179 S.

¹⁶¹ Местоположение Клейста в немецкой культуре породило острые дискуссии. Дискуссии возникли еще при жизни Клейста, в них приняли участие романтики, Гете. Современная наука зачисляет Клейста по ведомству то классицизма, то штюмерства (Korff H. A. Lessing. Kleist. Schiller. Leipzig, 1961. S. 35), то реализма (Lukacs G. Die Tragödie Heinrich von Kleists // Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1952. S. 19–48), его «ставят» между классицизмом и романтизмом (Mayer H. Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfullingen, 1963. S. 210), между романтизмом и реализмом (Р. М. Самарин, 52, 22); вообще «выводят» за пределы опреде-

ленного типа искусства. В новейшей книге сказано: «Er gehört zu den merkwürdigsten Fällen der deutschen Literatur...» (Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart, 1981. S. 9).

He будучи ортодоксально романтическим художником, Клейст, на наш взгляд, все же принадлежит романтизму, о чем свидетельствует и анализ пространственно-временной структуры его произведений, в частности, «Кетхен из Гейльбронна», чрезвычайно близкий тому варианту гейдельбергской культуры, который представлен «Изабеллой Египетской» Арнима.

¹⁶² Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 36. С. 81.

¹⁶³ Streisand J. Deutschland von 1789 bis 1815. Berlin, 1959.

¹⁶⁴ С другой стороны, «das Ganze des Stückes ... sich im Großen und Kleinen aus Widersprüchen zusammengesetzt, Widersprüchen auf allen Eben, von der informierenden Oberfläche bis in alle Höhen und Tiefen»; между противоречиями, обрамляющими драму, находится «целый ансамбль противоречий» (Arntzen H. «Prinz Friedrich von Homburg» — Drama der Bewußtseinsstufen» // Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart, 1981. S. 214–215).

¹⁶⁵ См.: «Die dramaturgisch konstitutive Beziehung zwischen Protagonist und Antagonist läßt sich also mit den drei Stadien Nähe (Ferne) Nähe Markieren» (Schlütter H.-J. Fünf Thesen zu «Prinz Friedrich von Homburg» // Heinrich von Kleist-Studien. Heinrich von Kleist Studies. Berlin, 1980. S. 53).

¹⁶⁶ Цит. по: Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. Москва, 1963. С. 79.

¹⁶⁷ «Was Kleist im «Prinz Friedrich von Homburg» schuf, war keine Utopie, sondern eine Möglichkeit des Daseins, kein Traum, sondern eine Möglichkeit des Daseins, kein Traum, sondern eine Vorwegnahme. Darum glückte das Drama, darum scheiterte der Dramatiker» (Mayer H. Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfullingen, 1963. S. 222).

¹⁶⁸ Представляется ошибочной возникшая в последнюю треть XIX в. концепция романтизма как культуры, наиболее целостно и совершенно проявившейся в иенском сообществе; с этой точки зрения вся послеиенская романтическая культура — культура кризиса и распада. Вслед за Р. Гаймом, завершающим историю «романтической школы» «Октавианом» Л. Тика как «итоном поэтических стремлений романтизма (Гайм Р. Романтическая школа. Москва, 1891. С. 724), Р. Хух том, посвященный иенским романтикам, красноречиво называет «Расцвет романтизма» («Blütezeit der Romantik»), том, посвященный «послеиенскому» романтизму — «Распространение и упадок романтизма» («Ausbreitung und Verfall der Romantik»). В новейшее время эта концепция утверждалась Н. Я. Берковским, согласно которому «романтизм был детищем французской революции, именно в этом его первоначальная природа, его существо. Реставрация только извращала романтизм, инициативу, заложенную в нем. Влияния реставрации нужно относить к побочным, вторичным

обстоятельствам его истории, никак не переоценивая эти влияния» (*Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. 2. Москва, 1971. С. 6).

¹⁶⁹ «Ночные дозоры» породили большую литературу, но не аналитического, а атрибутивного характера. Авторство романа «приписывалось» множеству больших и малых литераторов начала XIX века. В 80-е годы внимание к роману привлек А. В. Гулыга, доказывающий авторство Шеллинга (*Гулыга А.* Трудиться и сотрудничать // Наш современник. 1981. № 4. С. 189–191; *Гулыга А.* Шеллинг. С. 133–148; *Гулыга А. В.* Кто написал роман «Ночные бдения»? // Бонаventura. Ночные бдения. Москва, 1990. С. 199–232). Анализ же романа как составной части немецкой литературы начала XIX века, по сути дела, выпал из литературоведения, достаточно сказать, что в русских и в значительной части немецких историко-литературных сочинениях отсутствует даже упоминание «Ночных дозоров».

¹⁷⁰ *Гулыга А.* Шеллинг. С. 137.

¹⁷¹ *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 томах, т. 1. Москва, 1934. С. 73–74. См. также: *Mayer H.* Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Pfullingen, 1959. S. 201.

¹⁷² *Тронская М. Л.* Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Ленинград, 1965. С. 44.

¹⁷³ Монографический анализ «Кавалера Глюка» см.: *Федоров Ф. П.* Новелла Э. Т. А. Гофмана «Кавалер Глюк» // Вопросы изучения и преподавания литературы. Тюмень, 1970. С. 88–108; *Грешных В. И.* Структура мышления Э. Т. А. Гофмана в новелле «Кавалер Глюк» // В мире Э. Т. А. Гофмана. Калининград, 1994. С. 17–26.

¹⁷⁴ См.: «Die künstlerische Struktur seines größten Werkes, des Kater Murr, beruht sogar wesentlich auf dem Nebeneinander dieser grundverschiedenen Sprach- und Stilmittel» (*Mayer H.* Von Lessing bis Thomas Mann. S. 205).

¹⁷⁵ См.: *Борев Ю.* Комическое. Москва, 1970. С. 79–106.

¹⁷⁶ *Бергсон Г.* Смех в жизни и на сцене. Санкт-Петербург, 1900. С. 179.

¹⁷⁷ См.: *Дземодок Б.* О комическом. Москва, 1974. С. 25–38.

¹⁷⁸ *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Москва, 1976. С. 48.

¹⁷⁹ А. В. Карельский: «Для романтиков буржуазность — это прежде всего «филистерство», это некая всеобщая усредненность, нивелированность, это аморальная и бездуховная круговая порука чисто материального, «практического» интереса, лишаящая живительного воздуха свободы все духовное. Немецкие романтики были особенно подвержены такому восприятию в силу самой специфики германской социальной жизни рубежа веков: их отечественное филистерство в эту пору не вершило буржуазной революции, а лишь как бы вползало в буржуазную стадию своего развития, вползало медленно, без пафоса и героизма, но с вполне острым чутьем на материальное и практическое. Немцам в эту эпоху не приходилось столь часто, как, например, французам, делать поправки на

героизм буржуа. У них, таким образом, сама отсталость их социального окружения стимулировала романтически отвлеченное и обостренное восприятие буржуазности как царства посредственности, некой утверждающейся медиократии, так сказать. Именно в этом романтике усмотрели роковую угрозу, которую принес с собой буржуазный век. Именно против засилия этой медиократии они защищали духовную личность, которую и возводили на пьедестал не просто духовности, а гениальной исключительности. Но эта операция <...> вела к закланному кругу: исключительный индивид со своей свободой оказывался в трагическом одиночестве. А столь обобщенно толкуемая буржуазность, в свою очередь, представляла безликой, но грозной и слепой силой, неким нерасчлененным монолитом, представляющим угрозу индивиду. То, что эта сила родилась из только что пережитой истории, придавало ей, однако, и ощутимо весомый статус реальной закономерности, неизбежности!» (*Карельский А.* Драма немецкого романтизма. С. 27–28).

¹⁸⁰ Т. Крамер: «нагнетение комики вызывает чувство страха» (*Cramer Th.* Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann. München, 1966. S. 26).

¹⁸¹ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965. С. 465. О гротеске см. также: *Kayser W.* Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg, 1957.

¹⁸² *Hoffmann E. T. A.* Sämtliche Werke. München und Leipzig, 1912. Bd VI. S. IX—XII.

¹⁸³ *Аверинцев С. С.* Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. Москва, 1971. Стлб. 826–827. См. также: *Negus K. E.* T. A. Hoffmann's Other World. The Romantic Author and his New Mythology. Philadelphia, 1965.

¹⁸⁴ *Соловьев В.* Предисловие // Гофман Э. Т. А. Золотой горшок. Москва, 1913. С. 6.

¹⁸⁵ *Соколов В. В.* Средневековая философия. Москва, 1979. С. 31.

¹⁸⁶ «Эликсиры дьявола» долгое время находились вне поля зрения русского литературоведения. Принципиальное значение для введения романа в научный обиход имели работы: *Славгородская Л. В.* Романы Э. Т. А. Гофмана. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ленинградский ун-т, 1972; *Чавчанидзе Д. Л.* Романтический роман Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. Москва, 1982. С. 45–80; *Левинтон А. Г.* Роман Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» // Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. Ленинград, 1984. С. 235–276.

¹⁸⁷ Цит. по: *Майоров Г. Г.* Формирование средневековой философии. Москва, 1979. С. 315.

¹⁸⁸ Там же. С. 316.

¹⁸⁹ Там же. С. 313.

¹⁹⁰ Там же. С. 315.

¹⁹¹ Там же. С. 328.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ Там же. С. 323.

¹⁹⁵ См.: *Harich W.* E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. Berlin, 1920. Bd I. S. 282.

¹⁹⁶ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 521.

¹⁹⁷ Там же. С. 519.

¹⁹⁸ Там же. С. 518.

¹⁹⁹ См.: «Der für Hoffmann entscheidende religiöse Gehalt des Katholizismus ist die Anerkennung einer jenseitigen überirdischen Welt, die nicht durch eine unübersteigbare Mauer vom Diesseits getrennt ist, sondern das irdische Leben bestimmt» (*Werner H.-G.* E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar, 1962. S. 76).

²⁰⁰ О двойничестве см.: *Krauss A.* Beiträge zum Doppelgängermotiv bei E. T. A. Hoffmann. Tratenau, 1914; *Schenck E. von.* E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen. Berlin, 1939; *Reber N.* Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann. Marburg, 1969.

²⁰¹ Цит. по: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1977. С. 93.

²⁰² Через все творчество Гофмана проходят каприччио и каприччио-образные сказки, восходящие к итальянской карнавальской традиции, к традиции Гоцци. Карнавал интересовал Гофмана как игровой мир, как мир, в котором благодаря игре, юмору, творчеству творится радость, свобода. Художественный мир каприччио и каприччиообразных сказок отличен от художественного мира многих «ночных» произведений Гофмана прежде всего демонстрацией надежды, исторической перспективы, демонстрацией времени, устремленного к Золотому веку (См.: *Федоров Ф. П.* Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. Москва, 1982. С. 81–106).

²⁰³ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 400.

²⁰⁴ Знаменитое вступление к «Собору Парижской Богоматери» всю систему действий и событий романа ставит под знак Рока, хотя Рок интерпретируется В. Гюго несколько иначе, чем в немецкой традиции.

²⁰⁵ Б. Брехт отмечал, что искусство массовых сцен можно изучить по «Деметриусу» Шиллера, по «Смерти Дантона» Бюхнера и по «Гискару» (Брехт Б. Театр. Т. 5/1. Москва, 1965. С. 204).

²⁰⁶ *Гинзбург Л. Я.* О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 69.

²⁰⁷ См.: *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. Leipzig, 1966. Teil IV. S. 425–440.

²⁰⁸ В Германии формируется целая плеяда драматургов, заполнивших театральный и книжный рынок «трагедиями рока»; прежде всего должен быть назван А. Мюллер (1774–1829), чья драма «Вина» (1813) некото-

рое время пользовалась в Германии неслыханной популярностью как едва ли не величайшая немецкая драма. Но вершинным достижением «трагедии рока», видимо, является «Праматерь» (1816–1817), трагедия великого австрийского драматурга Ф. Грильпарцера (1791–1872). Переведенная в 1908 г. на русский язык А. Блоком, она вошла в тот комплекс размышлений Блока, который оформился в концепции поэмы «Возмездие».

²⁰⁹ См.: *Жирмунский В. М. и Сигал Н. А.* У истоков европейского романтизма // Уолпол Г., Казот Ж., Бекфорд У. Фантастические повести. Ленинград, 1967. С. 245–284; *Алексеев М. П.* Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот-Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот-Скиталец. Москва, 1976. С. 563–674.

²¹⁰ *Нарский И. С.* Западноевропейская философия XIX века. Москва, 1976. С. 536.

²¹¹ *Быховский Б. Э.* Шопенгауэр. Москва, 1975. С. 48.

²¹² Цит. по: *Быховский Б. Э.* Шопенгауэр. С. 68–69.

²¹³ *Нарский И. С.* Западноевропейская философия XIX века. С. 538.

²¹⁴ *Философский энциклопедический словарь.* Москва, 1983. С. 783.

²¹⁵ Цит. по: *Быховский Б. Э.* Шопенгауэр. С. 109.

²¹⁶ Там же. С. 110.

²¹⁷ *Швейцер А.* Культура и этика. С. 241.

²¹⁸ Справедлива формула: «Hoffmanns Dichtungen beschreiben Erkenntniswege» (*Segebrecht W. E. T. A. Hoffmann // Deutsche Dichter der Romantik.* S. 410).

²¹⁹ *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточная игра в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам. VII. Уч. зап. Тартуского университета. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 121.

²²⁰ Там же. С. 132.

²²¹ Там же. С. 134.

²²² Стихотворение Гейне цитируется в переводе М. Л. Михайлова (*Михайлов М. Л.* Стихотворения. Ленинград, 1957. С. 291–292).

²²³ Сказанное свидетельствует не о том, что Гофман начинает с романтизма, а заканчивает бидермайером, а о некоей тенденции развития, о появлении в позднем творчестве бидермайеровского начала. И эта тенденция гофмановского движения преломляет общую тенденцию движения романтического сознания. Если же говорить о гофмановском творчестве, то оно отмечено резкими противоречиями, конфликтным сосуществованием различных начал, взаимодействием и борьбой различных тенденций — и позднеромантических, и гейдельбергских, и бидермайеровских. Точка зрения А. Б. Ботниковой представляется безусловной: «Сложность суммарной оценки гофмановского творчества заключается именно в его переходном и внутренне неоднозначном характере. Едва ли справедливо видеть в линии: «Кавалер Глюк» — «Угловое окно» эволюцию авторского метода от романтизма к реализму. Это с неизбежностью привело бы к упрощению творческого

развития писателя. С самого начала и до конца это был неоднозначный процесс» (*Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. (Первая половина XIX века). Воронеж, 1977. С. 34*). И уж конечно, это драматическое движение Гофмана не может быть рассмотрено ни как «улучшение», ни как «ухудшение» его творчества. «Литературные формы сменяются, одним формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей» (*Мандельштам О. Слово и культура. Москва, 1987. С. 57*).

²²⁴ Цит. по: *Быховский Б. Э. Шопенгауэр. С. 115*.

²²⁵ *Шатобриан Ф. Р. де. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. Москва, 1982. С. 219*.

²²⁶ «Житейские воззрения Кота Мурра» традиционно рассматриваются как одно из вершинных произведений позднего романтизма. Но, будучи незавершенным произведением, «Житейские воззрения» дают возможность интерпретировать их пространственно-временную структуру не только как позднеромантическую, но и как гейдельбергскую. Поэтому роман рассматривается не в главе о романтических моделях пространства и времени, а в «Приложении» как историко-теоретическая проблема.

²²⁷ Когда австрийский писатель XX века Х. Айзенрайх создает пародию на романтическую систему воззрений, то свой сборник рассказов, изданный в 1976 г., он озаглавливает «Голубой чертополох романтизма».

²²⁸ См.: *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 198–226, 284–309*.

²²⁹ *Аристотель. Сочинения, т. IV. Москва, 1984. С. 657*.

²³⁰ Мифологизация совершается и через сопоставление сцен с известными библейскими сюжетами. См., например: «In der kleinen natürlichen Familiengruppe: Vater, Mutter, Kind lebt noch etwas nach vom Abglanz der Heiligen Familie» (*Wiese Benno von. Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düsseldorf, 1968. Bd II. S. 63*).

²³¹ Позднеромантическая картина мира и особенно позднеромантическая концепция времени получает завершение в романе Э. Мерики «Художник Нольтен» (1832), «одном из самых мрачных романов немецкой литературы» (*Wiese B. von. Perspektiven. Berlin, 1979. Bd II. S. 148*); «sein Kernthema ist das Pathos eines romantisch gedachten Schicksalsbegriffs» (*Holthusen H. G. Eduard Mörike in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1971. S. 92*). В то же время нельзя не отметить в романе и бидермайеровское начало, проявляющееся в концепции исторической реальности. Сложное взаимодействие позднеромантических и бидермайеровских структур, проявившееся уже во второй половине 810-х годов, особенно характерно для 820-х годов. Здесь может быть назван не только Мерики (1804–1875), но и В. Гауф (1802–1827), в творчестве которого бидермайер настолько значителен, что многие исследователи вообще выводят его за пределы романтики (*Martini F. Wilhelm Hauff // Deutsche Dichter*

der Romantik. S. 444). См.: «Романтизм и бидермайер тесно примыкают друг к другу хронологически, а эстетически бидермайер вырабатывается в творчестве самих романтиков» (*Бент М. И.* От романтизма к бидермайеру: эволюция пространственно-временных решений в новеллистике Вильгельма Гауфа // *Пространство и время в литературе и искусстве.* Даугавпилс, 1984. С. 25).

²³² *Фридлиндер Г. М.* Поэтика русского реализма. Ленинград, 1971. С. 17.

²³³ О взаимодействии Гете и романтизма, в частности, о влиянии романтиков на Гете, см.: Сулейманов А. А. «Годы странствования Вильгельма Мейстера» Гете и немецкий раннеромантический роман // *Вопросы стиля и метода в русской и зарубежной литературе.* Пенза, 1970. С. 80–101; Сулейманов А. А. Гете и Гофман. К проблеме отречения в немецком романе конца XVIII — начала XIX века // *Вопросы литературы XVIII века.* Пенза, 1972. С. 111–128.

²³⁴ *Топоров В. Н.* Пространство и текст // *Текст: семантика и структура.* Москва, 1983. С. 227.

²³⁵ Там же. С. 284.

²³⁶ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 525.

²³⁷ В последний период творчества обнаруживается склонность Гофмана к пародиям на популярные литературные жанры, в том числе и на ранние свои произведения: «Крошка Цахес», например, в некотором смысле является пародией на «Золотой горшок»; в склонности Гофмана к пародии и самопародии — особая форма «литературной эволюции».

²³⁸ Полемизируя с просветительской концепцией истории, Гофман априорно полемизирует и с позитивистской концепцией XIX века, что, кстати говоря, среди многих других причин, породило негативное отношение к Гофману в эпоху позитивизма.

²³⁹ *Берковский Н. Я.* Э. Т. А. Гофман // *Гофман Э. Т. А.* Новеллы и повести. Ленинград, 1936. С. 89.

²⁴⁰ *Harich W. E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. Bd. 2.* Berlin, 1920. S. 211–286.

²⁴¹ *Манн Т.* Собрание сочинений: В 10 томах. Т. 9. Москва, 1960. С. 477.

²⁴² *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Т. 8. С. 142–143.

²⁴³ Обзор мнений по этому поводу см.: *Слободская Н. И.* Поэзия Адельберта Шамиссо. Автореферат кандидатской диссертации. Горький, 1974.

²⁴⁴ *Kroner P. A. Adelbert von Chamisso // Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. Hrsg. Von Benno von Wiese.* Berlin, 1971. S. 384. См. также: *Feudel W. Adelbert von Chamisso.* Leipzig, 1971. S. 87.

²⁴⁵ *Манн Т.* Указ. соч. С. 466.

²⁴⁶ Там же. С. 470.

²⁴⁷ Там же. С. 476.

²⁴⁸ См.: Wiese Benno von. Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düsseldorf, 1956. S. 112.

²⁴⁹ См.: «Но взгляды Шамиссо сложились не только под влиянием романтической школы. Большое значение для формирования воззрений поэта имели также французские просветители, прежде всего Руссо...» (Слободская Н. И. Указ. соч. С. 11).

²⁵⁰ «Chamisso's Dichtung ist sehr vielschichtig. Elemente aus der Aufklärung, Romantik und dem Biedermeier haben sich hier wechselseitig durchdrungen. Sie werden alle durch ein aus dem französischen Erbe entspringendes rationales Vermögen in Einklärung gebracht» (Kroner P. A. Adelbert von Chamisso. S. 371).

Глава II ЧЕЛОВЕК

¹ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. Москва, 1970. С. 3.

² Существует большое количество терминов, обозначающих изображенного человека, человека в художественном мире. Но большая часть из них страдает многозначностью. См.: «Слово «герой» в применении к литературному или театральному персонажу, хотя оно привычно и знакомо со школьных лет, обладает скрытым коварством. Оно вводит в заблуждение. То, что принадлежит герою, есть героическое! А это совсем необязательно. Еще Лермонтов иронизировал, используя двойной смысл слова «герой». Поэтому лучше просто: человек» (Трифонов Ю. Ядро правды. Москва, 1987. С. 3).

³ Гинзбург Л. О литературном герое. Ленинград, 1979. С. 5.

⁴ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. С. 22.

⁵ Там же. С. 24.

⁶ Там же. С. 25.

⁷ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Москва, 1981. С. 637.

⁸ Пушкин-критик. Москва, 1950. С. 412.

⁹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 476–477.

¹⁰ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. С. 14.

¹¹ Материалистическая диалектика. М., 1981. Т. 1. С. 300.

¹² Там же. С. 302.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. Москва, 1958. С. 178.

¹⁶ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 томах. Москва, 1980. Т. 6. С. 90.

¹⁷ Материалистическая диалектика. Т. 1. С. 318.

¹⁸ Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва, 1969. С. 76.

¹⁹ Гинзбург Л. О литературном герое. С. 42.

²⁰ См.: *Днепров В.* Идеи, страсти, поступки. Ленинград, 1978.

²¹ См.: *Бочаров С. Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. Москва, 1962. С. 327–400.

²² *Дмитриев А. С.* Проблемы иенского романтизма. Москва, 1975. С. 70–183; *Тураев С. В.* От Просвещения к романтизму. (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе XVIII — начала XIX в.). Москва, 1983. С. 144–183; *Карельский А. В.* От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. Москва, 1990. С. 30–246; *Карельский А. В.* Драма немецкого романтизма. Москва, 1992.

²³ Гельвеций К. О человеке, его умственных способностях и его воспитании. Москва, 1937. С. 4.

²⁴ Назовем некоторые из особо важных философских исследований о человеке последнего времени: *Кон И. С.* Социология личности. Москва, 1967; *Кон И. С.* Открытие «Я». Москва, 1978; *Кон И. С.* В поисках себя. Москва, 1984; Проблема человека в современной философии. Москва, 1969; *Сержантов В. Ф., Гречаный В. В.* Человек как предмет философского и естественнонаучного познания. Ленинград, 1980; *Смолянинов И. Ф.* Сущность человека и гуманизм искусства. Ленинград, 1983; *Григорьян Б. Р.* Философия о сущности человека. Москва, 1973; *Чухина Л. А.* Человек и его ценностный мир в религиозной философии. Рига, 1980.

О человеке как предмете историографии см.: *Вейнберг И. П.* Человек в культуре древнего Ближнего Востока. М., 1986; *Баткин Л. М.* Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основаниях в пределах личного самосознания. Москва, 2000; Частная жизнь человека в мире чувств: Очерки по истории частной жизни в Европе и некоторых странах Азии до начала нового времени. Москва, 2000; Человек в культуре Возрождения. Москва, 2001. Особо необходимо назвать ежегодник «Одиссей. Человек в истории», издающийся в Москве под руководством А. Я. Гуревича с 1989 г.

²⁵ *Кон И. С.* В поисках себя. С. 8.

²⁶ *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. Санкт-Петербург, 1914. С. 61.

²⁷ *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Уч. зап. ТГУ. Труды по знаковым системам. Тарту, 1965. Вып. II. С. 211.

²⁸ *Гулыга А.* Шеллинг. Москва, 1982. С. 88–89.

²⁹ *Мейстер Экхарт.* Проповеди и рассуждения. Москва, 1912. С. 4.

³⁰ *Швейцер А.* Культура и этика. С. 218.

³¹ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 196.

³² *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний Эллинизм. Москва, 1980. С. 176.

³³ *Novalis.* Schriften. Hrsg von J. Minor. Bd IV. S. 258.

³⁴ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 181.

³⁵ См.: «Все тайны универсума сокрыты в глубинах духовного мира отдельной личности, которая и мыслится иенцами, как центр мироздания» (Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. С. 70).

³⁶ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 176.

³⁷ Памятники мировой эстетической мысли. Москва, 1967. Т. 3. С. 353.

³⁸ Там же. С. 354.

³⁹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 187.

⁴⁰ Гайм Р. Романтическая школа. Москва, 1891. С. 339.

⁴¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 189.

⁴² См.: Федоров Ф. П. Лирическая трилогия Баратынского: культурологический аспект // Филологические чтения: 1996. Даугавпилс, 1998. С. 40–50.

⁴³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 190.

⁴⁴ См.: Ванслов В. Гармонический человек в мечтах романтиков // Гармонический человек. Из истории идей о гармонически развитой личности. Москва, 1965. С. 170–203. «Личность в концепции Новалиса существует в бесконечных временных и пространственных измерениях — в космосе, во вселенной, данной от века, без конца и без начала. Как часть, но в то же время и как центр этого универсума, вмещающего все и вся, бесконечна и неизбывна во всеобщей бесконечной круговерти и жизнь человека, он всегда существует, для него нет небытия» (Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. С. 161).

⁴⁵ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва, 1978. С. 289.

⁴⁶ О «наукоучении» Фихте в связи с раннеромантической концепцией человека см.: Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. С. 76–89.

⁴⁷ Представляется ошибочной до сегодняшнего дня распространенная интерпретация драмы как сказки. См., напр.: Mayer H. Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfullingen, 1963. S. 214.

⁴⁸ Система персонажей, в основе которой находятся герой (Кетхен), антигерой (Кунигунда) и человек противоречий, снующий между героем и антигероем (граф фон Штраль), во многом характерна не только для Гейдельберга, но и для позднего романтизма.

⁴⁹ Совершенно другая концепция «Кетхен из Гейльбронна» и последовавших за нею драм принадлежит А. В. Карельскому.

«Вместе с Пентесилеей он [Клейст — Ф. Ф.] похоронил свой романтический максимализм, свою гордыню — и именно в этот момент сам себя счел романтиком. Но это был уже поверхностный романтизм моды и штампа: вместо эпохального трагизма — наполовину мистерия, наполовину лубочная сказка; вместо психологического исследования — набор популярных клише.

Клейст не только сжигает то, чему поклонялся, — но и поклоняется тому, что сжигал. Прежний Клейст ломал традицию и каноны во имя но-

вых идей и нового языка — нынешний «приноравливается к требованиям сцены». Прежний не боялся шокировать публику — нынешний с преувеличенной готовностью ей служит. Он уже не идет наперекор — он плывет по течению».

«...в «Кетхен из Гейльброна» проглядывают и структурные черты доброй старой мещанской драмы: искусно избегнутая в финале угроза мезальянса, присутствие «фатальной женщины» рядом с примерной простодушной героиней, высокородное лицо, разрешающее ситуацию... Клейст «приноравливается» по всем фронтам. Раз отречься — то до конца. «Швырнуть в лицо все остальное»...

Следующий шаг на этом пути самоотречения, ломки самого себя — историческая драма «Битвы Германа»...» (*Карельский А. В.* Драма немецкого романтизма. С. 220–221).

⁵⁰ См.: *Жирмунский В.* Религиозное отречение в истории романтизма. Москва, 1919. С. 22–24.

⁵¹ См.: *Морозов А. А.* «Симилиссимус» и его автор. Ленинград, 1984. С. 11–18.

⁵² *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 343–344.

⁵³ Там же. С. 344.

⁵⁴ См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965.

⁵⁵ «Hoffmanns Gottmenschen und Übermenschen sind vor allem große Künstler» (*Sakheim A. E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Leipzig, 1980. S. 224*).

⁵⁶ *Дьяконова Н. Я.* Байрон в годы изгнания. Ленинград, 1977. С. 54–55.

⁵⁷ А. В. Карельский: «Кольхаас смирился, Кольхаас признал свою неправоту. Но отчего тогда к этому мигу прощения и благодати примешивается и миг злорадного, несмирившегося, непрощающего торжества? Оказавшись владельцем записки, содержащей пророчество о судьбе курфюршеского дома, Кольхаас в последнюю минуту, на глазах у обомлевшего врага, проглатывает ее. Момент Клейстом выделен, оттенен, падализован. Что это, как не последний триумф оскорбленного простолудина над привилегированным обидчиком? Месть не угасла, чувство бунтует, примирение — нет!» (*Карельский А.* От героя к человеку... С. 45). Смирение Кольхааса — это не «примирение»; смирение означает, по Клейсту, согласие с идеологией имперского мира, провозглашаемой императором. Эпизод с проглоченной запиской, действительно Клейстом актуализированный, утверждает нравственную победу Кольхааса над Саксонским курфюрстом, таким же, как и он, Кольхаас, нарушителем мира и закона, но, в отличие от Кольхааса, не осознавшего свою неправоту.

⁵⁸ См.: *Nipperdey O.* Wahnsinnsfiguren bei E. T. A. Hoffmann. Köln, 1957. S. 226.

⁵⁹ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 188.

⁶⁰ Инфернальный злодей нередко характеризуется и неограниченными материальными, денежными возможностями; это еще одна причина внимания романтиков к такому социальному феномену, как ростовщик.

⁶¹ См.: *Willimczik K. E. T. A. Hoffmann. Die drei Reihe seiner Gestalten-Welt. Berlin, 1939. S. 130–153.* «Тема автомата имеет у Гофмана одновременно философскую и реально-бытовую основу. Предшествующий век, который Гофман еще застал (и прожил в нем более половины отпущенного ему судьбой срока), век Просвещения, был по преимуществу веком механики. Она наложила отпечаток на систему мышления, на представления о человеке и его месте в мироздании. Концепция «человека — машины», выдвинутая Просвещением, была неприемлема для Гофмана, как и для всей романтической культуры, противопоставившей мертвому механизму живой организм. <...> С настороженной неприязнью воспринимал он и чисто прикладное, бытовое ее проявление — пристрастие к замысловатым заводным механизмам и игрушкам, сохранившееся и в начале XIX века» (*Жирмунская Н. А. Новеллы Э. Т. А. Гофмана в современном мире // Гофман Э. Т. А. Новеллы. Ленинград, 1990. С. 13*).

⁶² *Гинзбург Л.* О литературном герое. С. 37–56. Развитие романтической структуры персонажа на примере русской литературы исследовано Ю. В. Манном (*Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. Москва, 1976. 376с.*).

⁶³ *Gundolf F. Heinrich von Kleist. Berlin, 1924. S. 90.*

⁶⁴ *Heinrich von Kleists Nachruhm. Bremen, 1967. S. 590.*

⁶⁵ *Винкельман И. И.* История искусства древности. Москва, 1933. С. 121, 123.

⁶⁶ Там же. С. 128.

⁶⁷ *Винкельман И.* Избранные произведения и письма. Москва — Ленинград, 1935. С. 110.

⁶⁸ *Винкельман И. И.* История искусства древности. С. 154.

⁶⁹ См.: Проблемы романтизма — 2. Москва, 1971. С. 12.

⁷⁰ *Strich F. Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. München, 1924. S. 222.*

⁷¹ *Кант И.* Сочинения: В 6 томах. Т. IV. Ч. I. Москва, 1965. С. 415–417.

⁷² Там же. С. 20.

⁷³ *Cassirer E. Idee und Gestalt: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist. Berlin, 1921. S. 153–200.*

⁷⁴ *Капельский А.* От героя к человеку. С. 34.

⁷⁵ «Das Heilige der Liebe und das Heilige ihres Volkes, sie standen ja nicht etwa als «sittliche» Pflichten und Forderungen, die sich in durchschaubaren und durchschauten «Konflikt» gegeneinander kehrten, vor ihrem Bewußtsein» (*Fricke G. Kleist. Penthesilea // Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1960. Bd I. S. 382*). Кстати говоря, А. Мицкевич писал о Шекспире: «Проникновенный знаток человеческого сердца, он смелыми и правдивыми чертами рисовал натуру человека <...>, главным

отличительным принципом которого являлась борьба страсти и долга, *одно из представлений романтического мира*» (Мицкевич А. Собрание сочинений. Т. 4. Москва, 1954. С. 35).

⁷⁶ Верцман И. Я. Проблема художественного познания. Москва, 1967. С. 76–77.

⁷⁷ Ницше Ф. Сочинения: В 2 томах, т. 1. Москва, 1990. С. 61.

⁷⁸ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 томах. Т. 7. Ленинград, 1978. С. 68–69.

⁷⁹ Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Ахматова А. Сочинения: В 2 томах. Т. 2. С. 52.

⁸⁰ См.: Ахматова А. А. Там же. С. 43–70; Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 102–124.

⁸¹ См. предельно точный анализ Бенно фон Визе: *Wiese Benno von. Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. Düsseldorf, 1962. S. 88.

⁸² «Von Doppelgängern spukt es überall in seinen Werken...» (Heilborn E. E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und die Kunst. Berlin, 1926. S. 101). См. также: «Es gibt einen Doppelgänger alles Lebendigen, und das ist das Automat. Der Dualismus ist damit aus der Seele des Menschen und über die Grenzen des Organischen hinausverlegt. Das Automat ist tot und öffnet das Leben» (Там же. S. 105).

⁸³ См. об этом: Reber N. Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann. Marburg, 1964. S. 188–197. В книге подробно рассмотрено двойничество в его многочисленных формах и способах демонстрации.

⁸⁴ См. анализ двойничества в «Эликсирах дьявола»: Ладыгин М. Б. Романтический роман. Москва, 1981. С. 60–72.

⁸⁵ См.: Egli G. E. T. A. Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinen Werk. Zürich — Leipzig — Berlin, 1927. S. 49.

⁸⁶ Двойничество как способ построения персонажа получает широкое распространение и в постромантические эпохи, в особенности в конце XIX — в XX веке, но в искусстве этого времени оно является не свидетельством определенного уровня познания человека, а приемом.

⁸⁷ См. у Гофмана: «...я разделил, как верховный судия, все племя человеческое на два разных разряда: один из них состоял из хороших людей, которые являются плохими музыкантами или вовсе не являются музыкантами, а другой разряд составили собственно музыканты» (56, 220).

⁸⁸ Многие исследователи говорят о двух типах художника в творчестве Гофмана — типе Линдгорста и типе Ансельма (*Sakheim A. E. T. A. Hoffmann*. S. 223; Игнатов С. С. Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество. Москва, 1914. С. 131). Это справедливо, если рассматривать Линдгорста как тип «учителя», а Ансельма как тип «ученика», «учитель» представляет бесконечное, «ученик» благодаря «учителю» движется к бесконечному, в финале образуется их тождество.

⁸⁹ См.: *Willimczik K. E. T. A. Hoffmann. S. 30–35.*

⁹⁰ Ср. с характеристикой классицистической усадьбы XVIII в.: «Природа мерилась линейкой и циркулем, геометрия, казалось, властвовала повсюду, а в каждом растении заметны были следы ножниц. Деревья застывали словно статуи, окруженные стеной стриженного кустарника, выполнявшей назначение витрин для этого паноптикума природы. Разница между архитектурой и садом художественно осознавалась очень мало: то и другое подчинялось одним законам, одним формообразующим принципам» (... в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII—XIX веков / Сост. М. А. Аникст и В. С. Турчин. Москва, 1979. С. 16).

⁹¹ *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. С. 158.

⁹² См. о структуре гофмановского мира и гофмановской системе персонажей: *Willimczik K. E. T. A. Hoffmann. S. 6–9.*

⁹³ В некотором смысле это то, что Л. М. Баткин называет «высоким индивидуализмом»; «это понятие о самоценном и, в известном смысле, суверенном «Я» (*Баткин Л. М.* Европейский человек наедине с собой... С. 7).

⁹⁴ Поэтому нуждается в коррекции термин «элита» (в традиционном понимании) применительно к романтизму. См., например: «Сами теоретики немецкого романтизма считают непонятность художественных произведений, их недоступность обывденному пониманию, широкой публике, «толпе» одним из важнейших их достоинств» (*Давыдов Ю. Н.* Искусство и элита. Москва, 1966. С. 34).

⁹⁵ См.: *Славгородская Л. В.* Тратовка романтического индивидуализма в ранних новеллах Гофмана // *Филологические науки.* 1970. № 3. С. 37–43.

⁹⁶ *Берковский Н. Я.* Э. Т. А. Гофман // *Гофман Э. Т. А.* Новеллы и повести. Ленинград, 1936. С. 29.

⁹⁷ См.: «Однако как бы ни обособлялся романтический бунтарь, в его бунте всегда сохраняется мотив поиска гармонии, жажда воссоединения с миром, тоска по утраченной простоте и цельности. Нет какой-либо резко проведенной борозды между ранним и «байроническим» романтизмом в этом смысле, а, напротив, они соединены множеством переходных вариантов отношения личности к миру» (*Тертерян И.* Романтизм как целостное явление. С. 167).

⁹⁸ См.: «Итак, с одной стороны, крайний индивидуализм, с другой — поиски высшей гармонии, слияние человека и мира, точнее — вбирание человеком всего многообразия мира.

Наличие двух тенденций в романтизме — индивидуалистической и антииндивидуалистической — достаточно очевидно...» (*Тураев С. В.* От Просвещения к романтизму. С. 150).

⁹⁹ *Карельский А.* От героя к человеку // *Вопросы литературы.* 1983. № 9. С. 104.

Глава III

СИСТЕМА ТОЧЕК ЗРЕНИЯ

¹ Гинзбург Л. О психологической прозе. Ленинград, 1971. С. 11.

² Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва, 1970. С. 17.

³ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. Москва, 1972. С. 20.

⁴ Там же. С. 33.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 34.

⁷ Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 43.

⁸ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. Москва — Ленинград, 1959. С. 200.

⁹ Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 5.

¹⁰ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977. С. 13.

¹¹ Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва, 1971. С. 151–152.

¹² Роднянская И. Б. Автора образ // Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987. С. 13.

¹³ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. Москва, 1972. С. 7.

¹⁴ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. С. 43.

¹⁵ Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Москва, 1929. В дальнейшем под названием «Проблемы поэтики Достоевского» (2 изд. Москва, 1963; 3 изд. Москва, 1972; 4 изд. Москва, 1979). См. также: Волошинов В. Бахтин М. М. Марксизм и философия языка. Ленинград, 1929; Медведев П. Н. Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Ленинград, 1928.

¹⁶ См.: Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи начала XX в. // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Москва, 1980. С. 285–315.

¹⁷ Помимо процитированной монографии см.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. Москва, 1961.

¹⁸ Лихачев Д. С. О теме этой книги // Виноградов В. В. О теории художественной речи. С. 224.

¹⁹ Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 11.

²⁰ Проблема автора в художественной литературе. В. I–IV. Воронеж, 1967–74; то же. Ижевск, 1974, 1983, 1985; Проблема автора в русской литературе. Ижевск, 1978.

²¹ См. также: «В романе Новалиса персонажи почти ничего не сообщают о самих себе и о своих личных делах. Они преподносят самих себя в заранее обобщенном образе»; «У персонажей Новалиса слишком много головы, избытка духовности, способности к слову соотносительно с обы-

денностью» (*Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Ленинград, 1973. С. 189, 190).

²² *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 томах. Москва, 1984. Т. 18. С. 784.

²³ О «Серapiоновых братьях» как художественной целостности см.: *Федоров Ф. П.* О композиции «Серapiоновых братьев» Э. Т. А. Гофмана // Вопросы сюжетосложения. 3. Рига, 1974. С. 143–172.

²⁴ *Морозов А. А.* Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Ленинград, 1972. С. 198. В статье содержится много тонких суждений о пародии у Гофмана.

²⁵ *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Ленинград, 1929. С. 416.

²⁶ *Бур М.* Фихте. Москва, 1965. С. 61.

²⁷ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Москва, 1970. С. 321–322.

²⁷ *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 465.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

¹ *Бур М.* Фихте. С. 110.

² Там же. С. 109–110.

³ *Гинзбург Л.* О старом и новом. Ленинград, 1982. С. 53.

Научное издание

Федор Полиектович Федоров

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР
НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА
СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА**

Оформление обложки *Дмитрия Манахина*

Корректор *Наталья Пузанова*

Оригинал-макет подготовил *Константин Федоров*

Сдано в набор 25.09.04. Подписано в печать 29.10.04.

Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 23. Тираж 500 экз. Заказ № 11020

Издательство «МИК»

Москва, ул. Б. Переяславская, д. 15, кв. 52.

Изд. лиц. № 060412 от 14 января 1997 г.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6



ISBN 5-87902-051-7



9 785879 020519