

В. А. АВETИCЯН

ГЕТЕ И ДАНТЕ

Учебное пособие



ИЖЕВСК
1998

ББК 83.34
А19

Рецензенты: к.ф.н. С.И.Тютюнник, к.ф.н. А.Н.Макаров

Аветисян В.А.

А19 Гете и Данте: Учеб. пособие. Ижевск; Издательство Удмуртского университета, 1998. 85 с.

ISBN 5-7029-0396-X

В учебном пособии предпринята попытка системного анализа творчества Гете и Данте, двух выдающихся художников мировой литературы, исторические судьбы наследия которых переплетаются между собой. Освещены основные этапы изучения проблемы "Гете - Данте" в критике, творчество обоих писателей рассмотрено с точки зрения их художественного универсализма. Особое внимание уделено специфике гетевского восприятия итальянского поэта. Предназначается для студентов и аспирантов филологических специальностей, всех интересующихся историей мировой литературы и культуры.

ISBN 5-7029-0396-X

ББК 83.34

© В.А. Аветисян, 1998
© Издательство Удмуртского университета, 1998

ГЛАВА I. ПРОБЛЕМА “ГЕТЕ – ДАНТЕ” В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ

*И всякий наставленъ оа поймет,
Сокрытое под странными стихами.*

Данте. “Божественная комедия”

*Существует критика разрушающая
и критика созидаящая.*

*Гете. Статья “Il Conte di Carmagnola
Tragedia di Alessandro Manzoni”*

Многоплановая проблема, вынесенная в заглавие учебного пособия, рассматривается в нескольких аспектах. Нас прежде всего интересует специфика рецепции Гете творчества Данте, затем мы попытаемся выявить некоторые типологические параллели между Данте и Гете как ключевыми фигурами в художественной эволюции человечества. Рассмотрение этих вопросов целесообразно предварить освещением истории их изучения.

Проблема “Гете - Данте”, в общих чертах поставленная немецкими романтиками двести лет назад, постепенно разрослась в важный раздел сравнительного литературоведения и решительно заявила о своих правах в рамках как дантологии, так и гетеведения; посвященная ей критическая литература исчисляется десятками работ¹. Этот факт своеобразно характеризует не только рост интереса к творчеству Данте и Гете, но и к проблеме, если так можно выразиться, их комплексного, взаимно опосредованного и все растущего влияния на духовную культуру. Мы не говорим уже о том, что сопоставление Данте и Гете в том или ином аспекте (прежде всего – как авторов “Божественной комедии” и “Фауста”) делалось и делается столь часто, что можно вести речь о существовании прочной литературоведческой традиции².

Вершинные произведения Данте и Гете давно и прочно заняли место рядом друг с другом. Показательна в этом отношении фраза, которой К.Фосслер открывает свою фундаментальную работу о Данте:

“Ни с одним из образованных немцев нельзя говорить о “Божественной комедии” Данте без того, чтобы он не вспомнил о гетевском “Фаусте”³. Думается, что это утверждение верно и в “обратном” прочтении: в приложении к любому из “образованных” итальянцев. И, очевидно, не только итальянцев.

□ Методологически работы, посвященные проблеме “Гете - Данте”, можно разделить на две группы. К первой относятся исследования, выполненные преимущественно в традициях духовно-исторической школы⁴, где авторы, сравнивая Гете и Данте, не столько сопоставляют, сколько противопоставляют их. Такой “конфронтативный” метод сам по себе не вызывает возражений. Никак, однако, нельзя согласиться, например, с Г. Даффнером, точка зрения которого особенно показательна для работ этого плана, когда он пишет, что “Гете был не более чем поверхностно знаком” с поэмой Данте, и резюмирует: “Данте не является непосредственным источником для Гете, но оба черпали из огромного, бесконечного богатства переживаний и выразительных возможностей искусства, которые таятся в католицизме”⁵.

Утверждение о “поверхностном” знакомстве Гете с Данте, как мы сможем убедиться, не соответствует действительности; что же касается “привязывания” обоих художников к католицизму, то подобная трактовка “высочайшего поэта”, конфессионализм которого отнюдь не носил ортодоксального характера, является по меньшей мере тенденциозной. Она также искажает творческий облик Гете-поэта, мощно способствовавшего десакрализации искусства.

□ Тонкостью литературоведческого анализа отличаются работы, выполненные в русле различных направлений культурно-исторической школы⁶. Особенно высоко следует оценить монографию Е. Зульгера-Гебинга “Гете и Данте”, и по сей день остающуюся наиболее капитальным исследованием в этой области. Авторы прослеживают - как правило, в рамках более широкого целого - характер и масштабы гетевской рецепции творчества “высочайшего поэта” (в первую очередь - его “Божественной комедии”). Но и они приходят к весьма скептическим выводам касательно ее значения для Гете - художника и теоретика искусства. Особенно решительно настроен в этом отношении А. Фаринелли, “по необходимости” исключая “всякий сильный отзвук дантовского творения в духовном мире Гете”⁷. Е. Зульгер-Гебинг, отмечая дантовское влияние в эпизодах второй части “Фауста”, настойчиво проводит тезис о “холодном” отношении Гете к Данте. В этом же направлении идет опирающийся на Зульгера-Гебинга В. Фридерих в “гетевских” местах своей монографии...

Уместным будет здесь и упоминание о первом эссеистическом исследовании - объемистой книге Д. Стерна "Данте и Гете"⁸, представляющей собой длинную череду "сократических диалогов" о художественном своеобразии "Божественной комедии" и "Фауста". Книга Стерна интересна как свидетельство роста внимания к различным аспектам проблемы "Гете - Данте", которое, начиная со второй половины XIX века, постепенно захватывает не только профессиональных критиков, но и все более широкие круги читающей публики. В гораздо меньшей степени интересна работа Б. Грэфе "К Данте. "Божественная комедия" как источник для Шекспира и Гете"⁹, где бездоказательно выдвигается идея абсолютной зависимости шекспировского "Гамлета" и гетевского "Фауста" от "священной поэмы" Данте.

У истоков критического осмысления проблемы "Гете - Данте" в России стоял не кто иной, как Пушкин, который справедливо рассматривается в отечественной дантологии как ее "родоначальник"¹⁰. Рассуждая о различных градациях поэтической "смелости", Пушкин замечает: "Кальдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Мильтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней. Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические". И далее: "Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию - такова смелость Шекспира, Данте, Милтон-а, Гете в "Фаусте", Молиера в "Тартюфе"¹¹.

В свойственной ему лаконичной манере Пушкин подчеркивает универсализм творчества каждого из названных поэтов, ту самую художественную категорию, которая в высокой степени была свойственна и его гению. Пушкин был и первым русским поэтом, глубоко оригинально воспринявшим в своем творчестве художественные традиции Гете и Данте¹². После Пушкина сопоставление Данте и Гете как ключевых фигур мировой литературы проходит через всю историю русской литературной критики и становится особенно популярным на рубеже XIX-XX веков, в период расцвета в русской литературе символизма и связанных с ним течений¹³. Однако ни одно из этих сопоставлений не превращается в сколько-нибудь развернутое исследование. →

→ В контексте рассматриваемых здесь проблем особо следует сказать о С.П. Шевыреве, который был не только пионером отечественной дантологии и автором первой русской монографии о творчестве великого флорентийца, но и одним из первых русских гетеведов и даровитым переводчиком произведений немецкого поэта на русский язык. В частности,

Шевырев был тем русским критиком, который пронизательно оценил значение “классическо-романтической” “Елены” Гете как манифеста его литературно-эстетических воззрений. Он уже в 1827 году (т.е. непосредственно после ее выхода в свет) переводит фрагмент “Елены” на русский язык. Обладающий несомненными художественными достоинствами, перевод Шевырева стал известен Гете и заслужил его благосклонную оценку. Чуткость недожиданного критика Шевырев проявил, когда в 1835 году перевел и напечатал в “Московском наблюдателе” программную статью Гете “Шекспир и несть ему конца”, от которой тянутся преемственные нити к “Елене”

Учитывая эти факты, не приходится удивляться тем метким характеристикам Гете и Данте, которые мы находим в ученых трудах Шевырева 1830-х годов - “Истории поэзии” и “Теории поэзии в историческом развитии у древних и новых народов” “Поэты всего мира, всех веков и стран, участвовали через Германию в воспитании Гете - и потому галерея его произведений, вмещающих славу и гордость его отечества, представляет Пантеон всемирной поэзии”¹⁴.

Понятно, что при таком взгляде на Гете Шевырев включал в число “воспитателей” немецкого поэта и Данте, которого он тоже характеризует как универсального гения, чья “Божественная комедия” “обняла весь мир современный, всю жизнь, всю науку, всего человека того времени... одним словом, всю эпоху”¹⁵.

Мы не склонны видеть в этих созвучных характеристиках Гете и Данте только выражение эклектизма эстетического мышления Шевырева, для нас они важны как свидетельство пронизательности суждений русского критика, стоявшего на уровне знаний филологической науки того времени. Справедливой (и своевременной) представляется предпринятая в одном из выпусков “Дантовских чтений” попытка выявить заслуги Шевырева перед отечественным литературоведением как дантолога¹⁶.

“Не повезло” проблеме “Гете - Данте” в советском литературоведении. Наиболее “полным” рассмотрением этой темы остается то немногое, что сказано в монографии И. Н. Голенищева-Кутузова. Автор подчеркивает, что, несмотря на более чем полуторавековую историю изучения, проблема “Гете - Данте” “не может считаться решенной”¹⁷. Добавим, что таковой во многих своих аспектах она остается по сей день.

Впрочем, окончательно “закрытой” ей и не суждено быть - каждая новая историческая эпоха по-своему прочитывает бессмертные творения Гете и Данте, а это, помимо всего иного, означает и открытие новых горизонтов в ее изучении.

Если попытаться привести к общему знаменателю выводы, к которым приходит большинство литературоведов, то их суть можно будет сформулировать следующим образом: Гете остался чужд и холоден к Данте, рецепция его наследия не явилась сколько-нибудь важным элементом эстетических исканий немецкого поэта. Что же касается вхождения дантовских мотивов в художественное творчество Гете, то здесь обычно фигурируют финальные сцены второй части "Фауста", традиционно рассматриваемые как акт наибольшего приближения Гете к миру Данте.

В обоснование подобных выводов приводятся, как правило, полемические замечания Гете в адрес итальянского поэта, нередко встречающиеся среди тех более чем 50 высказываний, замечаний и ссылок на Данте, которые рассеяны по ойкумене гетевского творчества с их преимущественной концентрацией на 1810-1820-е годы. Из них встает сложная и действительно противоречивая картина отношения Гете к "величайшему поэту", отношения, в котором восхищение талантом автора "Божественной комедии" и признание его значения в развитии духовной культуры Европы нередко соседствует с полемическими оценками его творчества.

Внимание исследователей привлекали, разумеется, и позитивные высказывания немецкого поэта о великом флорентийце, но факт остается фактом: как в дантологии, так и в гетеведении господствует представление о Гете как об "антидантеанце", как о художнике, отношение которого к Данте "никогда не приобретало глубоко органичного характера"¹⁸.

Такие представления не отражают всей сложности и всего многообразия гетевской рецепции наследия Данте, они, по нашему убеждению, нуждаются в коррекции, а в иных отношениях - и в пересмотре. Останемся на методологической стороне вопроса.

Возражения, прежде всего, вызывает тот факт, что в вышеупомянутых исследованиях оценка характера и масштабов рецепции Гете наследия Данте попадает в чрезмерную зависимость от полемических замечаний Гете: уже сам факт его полемики с Данте трактуется как решающее свидетельство того, что воздействие, оказанное итальянским поэтом на художественный мир Гете, не могло быть сколько-нибудь глубоким.

Отметим здесь, во-первых, что, условно говоря, негативные и позитивные элементы в гетевских оценках Данте диалектически сопряжены друг с другом и принятие во внимание этого обстоятельства чревато опасностью тенденциозного истолкования "взаимоотношений" обоих поэтов.

Во-вторых, подчеркнем, что полемика представляет собой один из плодотворных типов творческих преемственных связей в развитии литературы и не только не отменяет, но уже самим фактом своего наличия предполагает таковые (в том числе и воздействие одного художника на творчество другого). При этом их масштабы и специфика в каждом отдельном случае подлежат особому рассмотрению, амплитуда колебаний здесь весьма велика¹⁹. Позволим себе в этой связи один пример.

Как известно, Вольтер резко критиковал Шекспира и ожесточенно боролся с его растущим воздействием на европейскую, в том числе и французскую, литературу, тем не менее, это не снимает проблемы влияния английского драматурга на художественное творчество французского просветителя²⁰.

Борьба Вольтера с Шекспиром показательна и в ином отношении: сама страсть, с которой “фернейский мудрец” “боролся с влиянием английского драматурга, говорит о том, что в Шекспире Вольтер почувствовал огромную силу, способную взорвать стройное здание французского классического театра и культуры, с этим театром неразрывно связанной. В этом Вольтер, пожалуй, не ошибался. Имя Шекспира и в самом деле станет знаменем борьбы романтиков против классицизма”²¹.

Не был ли для просветителя Вольтера в известной степени такой силой и Данте, с которым он также “боролся”, хотя и не с таким пылом и последовательностью, как с Шекспиром. Здесь полезно вспомнить, что когда в конце XVIII - начале XIX века немецкие романтики воскресили Данте и утвердили - теперь уже навсегда - его культ, обращение к его наследию сыграло немаловажную роль в романтической (правда, не во всех отношениях продуктивной) полемике с просветительской эстетикой, а имя “высочайшего поэта”, рядом с именами Шекспира и Гете, было начертано на романтических знаменах.

Не можем мы согласиться и с тем, что проблема “Гете - Данте” часто рассматривается как бы в вакууме, без должного учета тех опосредованных контактных связей, которые протягиваются от Данте к Гете через огромное историческое пространство в пять столетий, наполненное борьбой и взаимодействием различных художественных течений. Так или иначе каждое из них отозвалось на творчество Данте, но далеко не каждое отнеслось к нему благосклонно. Полный учет всех этих факторов едва ли возможен. Тем не менее обязательным аспектом исследования проблемы “Гете - Данте” представляется ее рассмотрение в плане преемственного развития литературы, особенно когда речь заходит об эпохе Гете - рубеже XVIII-XIX веков, отмеченном фронтальным взаи-

модействием таких универсальных художественных систем, как просвещение и романтизм. →

→ Упускать из вида этот фактор - значит игнорировать то обстоятельство, что Гете - "дантологу" часто приходилось иметь дело с предвзятыми оценками наследия "высочайшего поэта", с его пристрастными интерпретациями и т.д. В этих условиях полемика Гете с Данте подчас оборачивается полемикой с его тенденциозными и для самого Гете по тем или иным причинам неприемлемыми трактовками. Ниже мы более подробно осветим данный вопрос.]

И, наконец, последнее соображение в этой связи. Насколько мы можем судить, в исследованиях проблемы "Гете - Данте" гетевская рецепция творчества "высочайшего поэта", протекающая особенно активно в 1820-х годах, не рассматривалась в соотношении с концепцией мировой литературы Гете. Для нас же это соотношение является *conditio sine qua non*.

[В критике уже давно подмечена характерная особенность обращения Гете к наследию Данте, заключающаяся в том, что это почти всегда было обращение "по поводу": в связи с выходом в свет того или иного произведения, написанного по мотивам Данте, нового перевода его произведений, полемики вокруг его творческого наследия и т.д. Иные литературоведы склонны рассматривать этот факт как свидетельство "незначительности" интереса Гете к "высочайшему поэту"²². Подобные воззрения представляются нам излишне прямолинейными. Этот вопрос имеет немаловажное значение, и на его рассмотрении необходимо остановиться более подробно. →

→ Разными были пути, которыми приходил Гете к постижению значения таких корифеев мировой литературы, как Данте, Шекспир, Кальдерон, Байрон. И по-разному складывались судьбы развиваемых по этому концепций их творчества. В случае с Шекспиром Гете, по его собственному признанию, с самого начала был "покорен" талантом великого английского драматурга и до конца своих дней остался его восторженным поклонником и страстным пропагандистом²³.]

Развитая в романе Гете "Годы учения Вильгельма Мейстера" концепция Гамлета как героя, на плечи которого судьба возложила непосильный груз, еще при жизни поэта получила общеевропейский резонанс и широко обсуждалась в литературных кругах. В своих шекспироведческих студиях ее так или иначе учитывали братья Шлегели - в Германии, Кольридж и Хэзлитт - в Англии, Шевырев и Белинский - в России и т.д.²⁴ Заслуги Гете как активного пропагандиста Шекс-

пира, сыгравшего огромную роль в утверждении всемирной славы английского драматурга, признавал, хотя и в полемическом контексте, такой “антишекспирианец”, как Лев Толстой, отрицавший, к слову сказать, наряду с Шекспиром, также Гете и Данте как представителей “барской культуры”²⁵.

□ Иначе обстояло дело в случае с Данте и Кальдероном. Своим конкретным знакомством с творчеством последнего Гете был обязан немецким романтикам, причем произошло это сравнительно поздно, в 1802 году, когда Гете, не знавший по-испански, прочитал в переводе А. В. Шлегеля несколько пьес Кальдерона, в том числе и его программную философско-религиозную драму “Стойкий принц”, которой поэт дал высочайшую оценку, сравнив ее с лучшими драмами Шекспира. Однако, испытывая к Кальдерону не меньший интерес, чем романтики, Гете отверг предложенную ими трактовку Кальдерона как христианского поэта и развил свою глубоко оригинальную концепцию творчества испанского драматурга как “западно-восточного” художника. ↗

-> Что же касается Данте, то здесь вновь следует подчеркнуть значение теории и практики немецкого романтизма, способствовавшего обострению интереса Гете к наследию “высочайшего поэта”, хотя так же, как и в случае с Кальдероном, это не означает, что Гете принимал романтические интерпретации Данте - позиция поэта и в этом вопросе остается вполне оригинальной. Речь, таким образом, может идти не только о “незначительности” интереса Гете к Данте, но и о другом: например, о его стремлении сформировать такую концепцию творчества “высочайшего поэта”, которая отражала бы его собственные эстетические искания. ↗

→ Из сказанного становится понятной необходимость рассмотрения гетевской рецепции Данте в соотнесении, по крайней мере, с синхронными ей трактовками его творчества: чем в большей степени будет соблюден этот принцип, тем глубже мы сумеем понять своеобразие гетевской рецепции. Посмотрим вначале с этой точки зрения на XVIII век.

→ В дантологических исследованиях часто можно встретить мнение, что XVIII век (точнее, эпоха Просвещения) - это период, когда наследие Данте не привлекло к себе сколько-нибудь серьезного внимания. Действительно, если сравнить в этом плане век Просвещения с пришедшей ему на смену эпохой романтизма с ее апофеозом Данте, то подобный вывод покажется справедливым. Если же рассматривать эпоху Просвещения в сравнении с XVII веком, для которого величайшее творение Данте “Божественная комедия” оказалась “чуждой во всех отно-

шениях”²⁶, и понимать под вниманием не только позитивные характеристики, но и полемику, то ситуация несколько изменится.

Растущая известность Данте в различных европейских странах, постоянно увеличивающееся количество переводов его произведений, вызвавшие широкие отклики полемические выпады против Данте Вольтера, который, однако, счел необходимым подчеркнуть, что в “Божественной комедии” есть “строки столь удачные и простодушные, что они не устарели за четыреста лет и не устареют никогда” и что “поэма, где папы помещены в ад, достойна особого интереса”²⁷, - эти факты, равно как и события, происходившие в это время на родине поэта, в Италии, где, как на площади в “итальянской комедии дель арте... непрерывно скрещивали шпаги сторонники и противники великого флорентийца”²⁸, где Вико (в книге “Принципы новой науки о всеобщей природе наций”) первым предложил продуктивную концепцию “высочайшего поэта” как синтезирующего гения, предвосхищающую те выводы, к которым придут в своих дантологических штудиях романтики, Гегель и Гете, - все это однозначно свидетельствует о расширении масштабов рецепции Данте в духовной жизни XVIII века. И здесь он является прологом к XIX веку с его культом итальянского поэта.

Эти факты составляют лишь одну сторону проблемы, лежащую, так сказать, на поверхности. Другая, не менее важная, состоит в том – и здесь речь может идти о воздействии Данте на культуру не только XVIII века, но и всей “последантоновской” эпохи, – что мощные токи, идущие от Данте, настолько органично вошли в плоть и кровь европейской культуры, что во многих случаях бывает трудно, а порой и невозможно выявить их именно дантовское происхождение. Многократно отраженное и опосредованное широкое воздействие Данте, в первую очередь комплекса его этических концепций, оставило свой след едва ли не во всех областях интеллектуального и эстетического развития Европы²⁹.

К сути проблемы подойдем от противного. В своей “Защите поэзии” Шелли писал: “Невозможно себе представить нравственное состояние мира, если бы не было Данте, Петрарки, Боккаччо, Чосера, Шекспира, Кальдерона, лорда Бэкона и Мильтона, если бы никогда не жили Рафаэль и Микеланджело...”³⁰ Перечень приводимых Шелли великих имён, с которыми связаны огромные завоевания в духовной культуре человечества, может быть, разумеется, изменен или дополнен. Важно подчеркнуть, что он открывается именем Данте.

Это глубоко символично: “высочайший поэт” предстает здесь как осно-

ватель всей новой европейской культуры, в огромной степени определивший характер ее последующей эволюции. “Невозможность” изъятия из нее дантовского начала становится в интерпретации Шелли вполне очевидной.

Медленно, но все более верно и глубоко входил Данте в духовную жизнь Германии XVIII века. Правда, такие выдающиеся представители немецкого Просвещения, как Лессинг, Кант, Гердер и Шиллер, остались холодны к Данте, но это обстоятельство, в свете изложенных выше соображений; само по себе еще не снимает вопроса о возможности, по крайней мере, косвенной рецепции ими его наследия. Во всяком случае Гердер, который был хорошо знаком с сочинением Вико с его обращениями к Данте, планировал рассмотреть его творчество в оставшейся ненаписанной XXI книге “Идеи к философии истории человечества”, своего главного философского труда, а Шиллер неоднократно, хотя и в полемическом контексте, обращался к Данте в переписке с Гете и другими корреспондентами.

Что же касается Канта, то нам видятся типологические сходения между категорическим императивом у Канта, с одной стороны, и концепцией “истинного благородства” у Данте - с другой. Заслуживает быть отмеченным и стремление обоих мыслителей найти пути для установления мира на земле, причем в этом случае речь идет о его поисках на путях социально-политического переустройства общества³¹.

Если немецкая просветительская мысль не выдвинула сколько-нибудь разработанной концепции Данте, то это положение начинает кардинальным образом меняться в период формирования в Германии романтических теорий, получивших систематизированное изложение в эстетике йенского кружка романтиков (1797-1802). Учитывая тот факт, что взаимоотношения Гете с романтиками носили принципиальный и весьма противоречивый характер и что именно романтики широко распахнули дверь для вхождения Данте в немецкую культуру и способствовали обострению внимания к нему Гете, представляется целесообразным проанализировать здесь те концепции Данте, которые мы обнаруживаем в эстетике А. В. и Ф. Шлегелей и Шеллинга, и завершить этот раздел рассмотрением гегелевской концепции “высочайшего поэта”, которая носит в иных отношениях антиромантический характер и в этом плане сближается с гетевской трактовкой Данте.

Ознакомиться с романтическими концепциями “высочайшего поэта” представляется тем более необходимым, что у романтиков Данте рассматривается не только сам по себе, но и в контексте широких и частых со-

отнесен с Гете. Иными словами, изучая романтические интерпретации Данте, мы будем прослеживать романтическое освещение проблемы “Гете - Данте”, а это уже прямо интересующая нас тема.

Но романтики рассматривают Данте в соотношении не только с Гете, но и с Шекспиром и Кальдероном - двумя другими светочами романтической поэзии, отталкиваясь от анализа творчества которых они формулируют основные принципы романтической эстетики. Их концепции нередко так тесно переплетаются и так поддерживают друг друга, что автономное рассмотрение лишает их многих специфических акцентов. Поэтому мы будем часто прибегать ниже к методу “параллельного” исследования и применим его к изучению гегелевской и гетевской трактовок “высочайшего поэта”. Начнем этот раздел с исследования концепции Данте старшего Шлегеля, с полным к тому основанием аттестованного литературными коллегами по йенскому кружку “основоположником всех дантовских наук в Германии”

Впечатляют масштабы дантологических штудий А.В.Шлегеля, охватывающие без малого полвека: с начала 1790-х годов по конец 1830-х годов. Будучи не только одним из крупнейших теоретиков немецкого романтизма, но и выдающимся переводчиком, впервые познакомившим немецкую публику с настоящим Шекспиром и с не известными ей произведениями итальянской, испанской и португальской литературы, старший Шлегель не обошел своим вниманием и Данте: он переводил канцоны “Новой жизни” и оставил после себя переводы более 400 разрозненных стихов всех трех кантик “Божественной комедии”. Активная и целенаправленная деятельность А. В. Шлегеля как исследователя и популяризатора наследия Данте сыграла немаловажную роль в том подъеме интереса к творчеству великого флорентийца, который наступил в Германии в 1820-х годов и был связан с именами Витте, Штрекфуса, Филалетеса и др. Не в последнюю очередь благодаря именно усилиям А. В. Шлегеля немецкая школа дантологии на долгие годы стала ведущей в Европе. →

→ Первая работа Шлегеля о творчестве “высочайшего поэта” - статья “О Божественной комедии Данте Алигьери” - была опубликована в 1791 году и представляла собой, как мы сказали бы сегодня, исследование идейно-художественного своеобразия “священной поэмы”. Ее заслуженно высокую оценку встречаем в одной из работ о немецком романтизме: “Божественная комедия” в основательном анализе Шлегеля представлена как грандиозное произведение, обусловленное взаимосвязью ряда исторических, общественно-политических обстоятельств, определявших судьбы той эпохи ... Эта работа Шлегеля о Данте ... по содержательности своего

историко-литературного анализа может и по сей поре служить полезным пособием по изучению бессмертного творения великого флорентийца”³².

Вторым фронтальным обращением Шлегеля к Данте был курс читавшихся им в 1802-1804 годах в Берлине лекций по истории европейского искусства. В них Шлегель, в отличие от своих работ 1790-х годов, написанных в русле просветительской эстетики (в частности, под влиянием Гердера), уже всецело стоит на романтической почве. Открывая “дантовский” раздел выдержанным в спиритуалистическом духе разбором “Новой жизни”, Шлегель далее формулирует программную для романтической эстетики концепцию творчества Данте. Итальянский художник, по мнению Шлегеля, “является одной из тех гигантских теней предшествующих эпох, для которых сейчас вновь настало время воскреснуть, ибо вновь оживают казавшиеся навсегда погибшими философия и теология. Неудачные попытки поэтического изображения идеи христианства у Тассо и в еще большей степени у протестантских поэтов Мильтона и Клопштока позволяют нам в полной мере понять и оценить содеянное в этом отношении Данте”³³.

Глашатай романтической эстетики, Шлегель вызывает тень “высочайшего поэта” с двоякой целью: с одной стороны, для того, чтобы, трактуя Данте как зачинателя романтического искусства, опереться на его авторитет в пропаганде своих эстетических принципов, с другой - чтобы полемически противопоставить его как католического художника протестантским поэтам Мильтону и Клопштоку, которые, по мнению Шлегеля, потерпели крах в своих попытках художественного воплощения идеи христианства. →

За развиваемой здесь Шлегелем романтической концепцией Данте просматривается глобальная, выходящая за рамки собственно романтической эстетики проблема искусства и религии, оживленно дискутировавшаяся в Германии на рубеже XVIII-XIX веков. Как известно, йенские романтики, и прежде всего сам А. В. Шлегель, связывали зарождение и генезис романтического искусства с утверждением в Европе христианской религии, точнее католицизма. Именно им обуславливали они расцвет этого искусства в эпоху Средневековья, которой они давали подчеркнуто позитивную оценку.

В контексте этой проблемы, постепенно занимавшей все большее место в теоретических исканиях немецких романтиков, и рассматривает далее Шлегель творчество Данте, проводя в высшей степени показательную параллель: “Примечательно, что первый из великих поэтов романтического искусства, Данте, и последний, явившийся перед его

закатом, Кальдерон, были в их высшем поэтическом выражении теологами... “Аугос” Кальдерона представляют собой в свернутой форме то, чем является “Божественная комедия” Данте в ее царственном великолепии, - христианско-аллегорические изображения универсума. Почему Данте сумел создать только одну, а Кальдерон множество вариаций на эту тему - это я постараюсь объяснить впоследствии. Данте более походит на пророка Ветхого Завета, в то время как поэзия Кальдерона подобна Откровению Иоанна”³⁴.

Являясь, по его собственному признанию, “миссионером Кальдерона в Германии”, старший Шлегель пишет о нем с таким пафосом, с каким он не писал ни об одном другом художнике. За пиететом к Кальдерону (этот пиетет, наряду с А. В. Шлегелем, вполне разделяли его младший брат Фридрих, а также Шеллинг и Тик) стояла его специфически романтическая интерпретация: романтики “у этого выдающегося испанского драматурга... подчеркнуто игнорировали все те аспекты творчества, которые связывают этого противоречивого и талантливого художника с конкретной реальной действительностью, оставляя за ним лишь сферу возвышенного, духовного и идеально-мистического”³⁵.

В такой интерпретации Кальдерон становится своего рода символом теоретических исканий немецких романтиков. Как мы видим, А.В. Шлегель склоняется к тому, чтобы отдать ему предпочтение перед Данте, причем критерием в этом случае выступает принцип “христианизации” искусства.

Имя Данте нередко мелькает также на страницах “Лекций о драматическом искусстве и литературе”, прочитанных старшим Шлегелем в 1807-1808 годах в Вене и идейно близких его берлинским лекциям. Правда, оно в силу того обстоятельства, что объектом анализа становится история именно драмы, вынужденно отодвигается на периферию исследования. Любопытно и то, что тут Шлегель вновь рассматривает Кальдерона как абсолютную вершину романтического искусства и косвенно отдает ему пальму первенства перед Шекспиром, причем в этом случае не последнюю роль играет профессиональный фактор. Ниже мы еще не раз убедимся, насколько многозначительными оказываются у романтиков, Гегеля и Гете сопоставления Данте, Шекспира и Кальдерона.

Необходимо упомянуть и последнюю крупную работу А. В. Шлегеля о Данте - его эссе “Оправдание Данте, Петрарки и Боккаччо от обвинений в ереси и тайных заговорах для ниспровержения папского престола” напечатанную в 1836 году в “Revue des deux Mondes” Это сочинение полемически заострено против дантологических работ Россетти-старшего, усматривавшего в “Божествен-

ной комедии” “поэму, в которой отстаивается необходимость глубокого обновления церкви в гибеллинском духе”³⁶.

→ Не менее знаменательную трактовку Данте мы обнаруживаем у Ф. Шлегеля. Ее рассмотрение представляет тем больший интерес, что именно младший Шлегель (а не Шеллинг, которому в этом отношении часто отдают первенство) поставил проблему “Гете - Данте” и наметил интересные пути ее изучения. С легкой руки Шлегеля сопоставление Гете и Данте, “Фауста” и “Божественной комедии” становится одним из характерных топосов литературоведения XIX века и переходит затем в XX век. }

Начинавший свою литературно-критическую деятельность как почитатель греческого искусства, решительно стоявший на стороне “древних” в их споре с “новыми”, не затихавшем в европейской эстетике с конца XVII века, Ф. Шлегель в дойенский период своего духовного развития обращается к Данте преимущественно как к объекту полемики; в этом контексте Данте фигурирует в программной работе “Об изучении греческой поэзии” (1795). “Колоссальное произведение Данте, этот возвышенный феномен в сумрачной ночи того железного века, - читаем мы здесь, - представляет собой новое свидетельство искусственного характера современной поэзии. В деталях ни от кого не могут ускользнуть те великие, повсюду присутствующие черты, которые могут проистекать только из исконной силы... Своенравным же расположением, крайне причудливым членением всего громадного материала мы обязаны не божественному барду и не мудрому художнику, а готическим понятиям варвара”³⁷.

Эта характеристика, свидетельствующая о том, что Шлегель еще находится в сфере притяжения просветительской эстетики, заставляет вспомнить вольтеровские выпады против Данте. Она интересна и в другом отношении: как элемент намечаемой именно в этой работе антитезы классического и романтического искусства³⁸. Эта антитеза, однако, не является для Шлегеля абсолютной. В письме к старшему брату от 24 февраля 1794 года он отмечает: “Проблемой нашей поэзии мне представляется соединение существенно современного с существенно античным; если я прибавлю, что Гете первым в совершенно новый период искусства стал приближаться к этой цели, то ты поймешь меня. Если ты исследуешь дух Данте, возможно, также и Шекспира, то будет легко познать то, что я назвал существенно современным и что я нахожу главным в обоих этих поэтах”³⁹.

Три великих художника европейской литературы предстают в интерпретации Шлегеля как важные звенья в цепи преемственного художественного развития, начало которого лежит в античной эпохе.

К проблеме "Гете - Данте" Шлегель не раз возвращается в йенский, наиболее продуктивный период своего философско-эстетического развития, но возвращается как романтик. В 247-м Атенейском фрагменте он вновь "сводит" вместе трех гениев европейской литературы: "Пророческая поэма Данте - единственная система трансцендентальной поэзии, все еще высшая в своем роде. Универсальность Шекспира - как бы средоточие романтического искусства. Чисто поэтическая поэзия Гете - законченная поэзия поэзии. Вот великое трезвучие современной поэзии, самый глубокий и святой круг во всех более узких и более широких сферах критического отбора классиков новой поэзии"⁴⁰.

Для адекватного понимания этой сентенции Шлегеля, показательной и как свидетельство произошедшей у него переоценки Данте, следует помнить, что трансцендентальная поэзия - это, в терминологии Шлегеля, одна из дефиниций романтической поэзии как универсальной и прогрессивной, не имеющей пределов в своем поступательном развитии. Но такая поэзия является для немецкого романтика, наряду с Французской революцией, "Наукоучением" Фихте и "Мейстером" Гете, "величайшей тенденцией эпохи", как это сформулировал Шлегель в своем знаменитом 216-м фрагменте⁴¹.

В этих рассуждениях в специфически романтической форме выражены продуктивные идеи о бесконечно возрастающем значении вершинных завоеваний художественной культуры человечества. Идеи, вполне подтвержденные ходом ее развития в минувшие два столетия.

Круг проблем, очерченных в рассмотренных фрагментах, получает дальнейшее развитие в другом этапном сочинении младшего Шлегеля - "Разговоре о поэзии" (1800). В его первом разделе "Эпохи искусства поэзии", представляющем собой один из первых опытов построения романтической концепции исторического развития литературы, Шлегель косвенно сопоставляет Данте и Гете как художников-универсалов, сумевших охватить в своем творчестве всю полноту бытия. Если Данте, "святой основоположник и отец современной поэзии, сосредоточил на одном все силы своей богатой фантазии, охватив... свой век и свою нацию, церковь и империю, мудрость и откровение, природу и царство Божие", то "универсальность Гете явилась... отблеском поэзии почти всех времен и народов"⁴².

Однако в самой характеристике Данте у Шлегеля проглядывают контуры той тенденциозной трактовки великого флорентийца как сугубого христианского аллегориста, которая со всей очевидностью выявится в его работах 1810-1820-х годов. Данте начинает приобретать для Шлеге-

6590559

ля все большее значение как художник, который “соединил религию и поэзию” и представил все “с верностью и правдивостью в видимом и полным тайного смысла в соотносительности с невидимым”⁴³.

Подобный аспект, отнюдь не случайно появляющийся у младшего Шлегеля, вполне соответствовал той усиливающейся концентрации его эстетических исканий на проблеме мифологии как “средоточия искусства”, а через нее и на проблеме взаимоотношения искусства и религии, которая получает свое полное выражение в “Речи о мифологии”. Но вернемся к последовательно развиваемому Шлегелем сопоставлению Гете и Данте.

“Разговор о поэзии” заканчивается “Опытом о различиях в стиле ранних и поздних произведений Гете”, где Шлегель стремится выявить эволюцию гетевского творчества и определить масштабы и характер его влияния на современную литературу. И надо сказать, это ему вполне удастся. Давая высочайшую оценку “Годам учения Вильгельма Мейстера” (это произведение Шлегель был склонен ставить, пожалуй, выше “Фауста”), он отмечает в нем “античный дух, распознаваемый при ближайшем рассмотрении повсюду под современной оболочкой. Эта великая комбинация открывает совершенно новую, бесконечную перспективу в том, что представляется высшей задачей всякого поэтического искусства – в гармонии классического и романтического... Гете поднялся ... до высоты искусства, впервые охватывающего всю поэзию древности и современности и содержащего в себе зародыш вечного поступательного движения”⁴⁴.

И заканчивает Шлегель свой “Опыт” призывом к деятелям немецкой культуры учиться у Гете, в их руки отдает он судьбу наследия поэта, который “станет основоположником и главой новой поэзии для нас и наших потомков, тем, чем на иных путях стал Данте в средние века”⁴⁵.

Подобная проницательная оценка Шлегелем Гете как художника, соединившего в своем творчестве классическое и романтическое начала, бросает обратный свет и на шлегелевскую концепцию Данте, которого он также воспринимает как “синтетического” поэта. Четко прочерчивая типологическую параллель между Гете и Данте, Шлегель постулирует плодотворный тезис о сопоставимости обоих художников по их функциональному значению для развития мировой литературы.

Распад йенского кружка романтиков знаменовал и наступление нового этапа в духовной эволюции младшего Шлегеля, характеризующегося, в частности, возрастающим вниманием к вопросам “христианского искусства”. В интерпретации кардинальной для эстетики немецкого

романтизма проблемы искусства и религии акцент у Шлегеля все более решительно делается на ее втором компоненте⁴⁶. В “Истории древней и новой литературы” (1812), где продуктивные идеи раннего Шлегеля переплетаются с его поздним эстетическим мистицизмом, проблема “Гете - Данте” решительно заменяется двуединой проблемой “Данте - Кальдерон” и “Данте - Шекспир”, причем в обоих случаях симпатии Шлегеля оказываются на стороне испанского драматурга.

Характерные изменения претерпевает и концепция творчества самого Данте. Наиболее полно она развернута в IX лекции, открывающейся краткой характеристикой итальянской литературы, которую Шлегель рассматривает в типологическом аспекте, “ибо она образует переход от поэзии средних веков к новой литературе последних столетий...”⁴⁷

Этот сам по себе плодотворный вывод о порубежном характере итальянской литературы эпохи Данте служит у Шлегеля лишь поводом для постановки именно здесь важнейшей методологической проблемы его труда - вопроса об отношении христианства к поэзии. Развивая идеи, высказанные в “Речи о мифологии”, Шлегель замыкает историю европейской культуры на Библии как на абсолютном источнике художественного вдохновения, считая наиболее продуктивным периодом ее эстетического освоения эпоху католического Средневековья. Подчеркивая доминанту христианства в духовном развитии Европы, Шлегель вместе с тем сомневается в возможности его прямого изображения в поэзии (христианство, по его мнению, стоит “выше любой поэзии”) и считает наиболее приемлемым косвенный путь, через аллегорию.

Этот вывод Шлегель постулирует, отталкиваясь от неудачных, по его мнению, попыток прямого изображения христианства: “Еще ни один опыт этого рода ... не удался в той мере, чтобы совсем не вызвать чувства дисгармонии. Это относится в известной степени и к первому и старейшему среди христианских поэтов - Данте... как это часто отмечали и у позднейших его последователей - Тассо, Мильтона, Клопшток. Более чем любому другому, Данте удалось сделать действительно наглядными небесные явления и райские восторги и изобразить их подлинно поэтически. В то же время нельзя отрицать того, что и у него поэзия и христианство не находятся в полной гармонии и что его произведение местами является только теологической дидактической поэмой...”⁴⁸ Подобная трактовка означала пересмотр в духе христианского романтизма прежних шлегелевских концепций Данте.

Отметим здесь красноречивое признание Шлегелем того факта, что

между дантовской поэмой и христианской религией отсутствует “полная гармония”. Если вспомнить о бесчисленных попытках христианизировать творение Данте и представить его исключительно как “католический эпос”, то подобное признание, сделанное перешедшим в 1808 году в католичество младшим Шлегелем, покажется особенно многозначительным.

В этой связи не менее интересен еще один выпад Шлегеля против Данте. Отмечая, что никому из итальянских поэтов не удалось так глубоко, как Данте, постигнуть и выразить “национальный дух и характер”, Шлегель продолжает: “Единственное, что в этом отношении у него (т.е. Данте - В. А.) можно было бы считать достойным упрека, это повсюду присутствующая гибеллинская суровость”⁴⁹. Шлегель не медлит воспользоваться этим замечанием в явно полемических целях: “И более поздние времена, вплоть до настоящего, имели своих гибеллинов, которые связывали все благоденствие человечества с господством исключительно светского начала и стремились отрицать могущество невидимого”⁵⁰.

Как кажется, Шлегель целит здесь не столько в дантовскую “Монархию” с ее утопией всемирной, не зависящей от власти церкви империи, сколько пытается придать своей экзегезе подчеркнуто политическое звучание, близкое в иных отношениях к выводам, которые сделал Новалис в философско-религиозном трактате “Христианство, или Европа”, где звучат католическо-теократические идеи.

Причины полемического отношения позднего Шлегеля к Данте проясняются, когда мы знакомимся с его трактовкой Кальдерона. Выстраивая в “Истории древней и новой литературы” сложную иерархию типов и форм “драматической развязки”, Шлегель на первое место - выше Шекспира, Гете и Данте - ставит Кальдерона, который “при всех отношениях и обстоятельствах среди всех других драматических поэтов...является христианским поэтом по преимуществу и именно потому наиболее романтическим”⁵¹.

Подобное отождествление христианского и романтического, при котором первое становится абсолютным критерием художественной значимости второго, носило сугубо спекулятивно-абстрактный характер и эстетически было бесплодным.

Переиздавая в 1822 году свой труд, Шлегель вносит в него ряд существенных дополнений, углубляющих трактовку тождества христианского и романтического; здесь немецкий романтик вновь обращается к сопоставлению Данте и Кальдерона. Эти художни-

ки символизируют у Шлегеля два разных типа христианско-романтического искусства: Кальдерон является величайшим представителем собственно романтического искусства, в то время как Данте олицетворяет собой вершину искусства христианско-аллегорического. Но и здесь преимущество отдается Кальдерону как художнику, которому в наибольшей степени удалось “достичь гармонии между христианством и поэзией”⁵².

Как мы видим, в конечном итоге младший Шлегель в своей дантологической концепции приходит, в сущности, к тем же романтически тенденциозным выводам, к которым двумя десятилетиями ранее пришел в своей трактовке Данте его старший брат.

И еще одна интересная деталь, характеризующая масштабы переоценки поздним Шлегелем Данте. Перерабатывая в том же 1822 году “Разговор о поэзии”, Шлегель считает необходимым внести критический тон в свои прежние дантологические экскурсы. Теперь он отнюдь не безоговорочно одобряет мифотворчество и аллегоризм Данте, столь высоко ценимые им ранее. Ныне он находит, что “слишком много вольного в этом новом поэтическом мире, созданном духом Данте. Истина христианства, библейские и житийные аллегории, отзвуки мифологии древних, физика Аристотеля, средневековая астрономия и, наконец, собственная дерзновенная фантазия - все это не всегда объединяется гармонически, остается ощущение нецельности”⁵³.

Подчеркивание “дисгармоничности” дантовской поэмы - это фактически не что иное, как критика ее универсального характера, той ее особенности, которой Шлегель когда-то давал высочайшую оценку. Теперь же для Шлегеля, смотрящего на положение дел с точки зрения ортодоксального католицизма, широта кругозора автора “Божественной комедии” оказывается принципиально неприемлемой.

В рассуждениях Шлегеля о христианско-романтическом искусстве не находится места для Гете, и вообще поздний Шлегель дает ему весьма сдержанную оценку. Гете во все большей степени перестает быть для него романтическим поэтом и становится представителем критикуемого им “современного искусства”. Надо отдать должное Шлегелю, отказывающемуся от попыток христианизировать Гете - творчество “великого язычника”, даже при крайней степени насилия над ним, не могло быть вписано в контекст проповедуемого Шлегелем христианского романтизма и по необходимости осталось за его пределами.

Отметим здесь факт, лишний раз свидетельствующий о полезности “параллельного” рассмотрения рецепции творчества того или иного художника: нам видится взаимозависимость в том, в какой степени

растет у позднего Шлегеля восхищение Кальдероном, с одной стороны, и нарастает его холодность к Гете и полемическая настроенность к Данте - с другой. Это "сближение" Гете и Данте происходит на принципиально иных началах, чем те, на которых Шлегель сближал обоих художников в йенский период.

Так же как "Лекции о драматическом искусстве и литературе" А.В.Шлегеля, "История древней и новой литературы" младшего Шлегеля была переведена на основные европейские языки (в том числе и на русский⁵⁴) и, несмотря на свои очевидные мистические акценты, сыграла немаловажную роль в становлении литературоведения как самостоятельной науки и что особенно важно в формировании принципов сравнительного изучения литературы.

Сочинение Шлегеля вызвало различные отклики. В числе тех, кто отнесся к нему критически, были Гете, Гегель и Байрон, на отзывах которого, в плане рассматриваемых здесь проблем, полезно остановиться более подробно.

Находясь в начале 1821 года в Равенне, городе, принявшем прах "высочайшего поэта", Байрон читает в английском переводе работу Шлегеля и в остро полемической форме реагирует на ее "дантовские" страницы. В ответ на утверждение Шлегеля о том, что "величайший и наиболее национальный из всех итальянских поэтов никогда не был любимцем своих соотечественников", Байрон восклицает: "Неверно! Данте имел больше издателей, комментаторов, а затем и подражателей, чем все их другие поэты, вместе взятые. Не был любимцем? Да они только и говорят, только и пишут, только и думают, что о Данте, а сейчас (в 1821 г., т.е. в год пятидесятилетия смерти поэта - В. А.) так настойчиво, что это было бы смешно, если бы он того не заслуживал...

Он (т.е. Шлегель - В. А.) пишет также, что главный упрек, который можно сделать Данте, - это недостаток нежных чувств. Нежных чувств! А Франческа да Римини - а отцовские чувства Уголино - а Беатриче - а "La Pia". Когда Данте бывает нежен, его нежность ни с чем не сравнима. Правда, в повести о христианском Гадесе, или Аде, мало места для нежности, - но кто, кроме Данте, смог бы вообще найти хоть какую-нибудь "нежность" в Аду? Разве она есть у Мильтона? Нет. - А Небеса Данте полны любви, славы и величия"⁵⁵.

Эта реплика английского романтика, почитателя "высочайшего поэта", автора известного "Пророчества Данте" и участника революционного движения в Италии, является подтверждением, очевидцем событий того огромного значения, которое получил Данте в духовной и

политической жизни страны уже в начале эпохи Рисорджименто. По-байроновски страстный, этот выпад помогает лучше понять, что именно в наследии “высочайшего поэта” обладало для Байрона наибольшей притягательной силой, - факт, оказывающийся полезным при рассмотрении художественного своеобразия его собственного творчества.

Поставленная Ф. Шлегелем проблема “Гете - Данте” получила развернутое обоснование у Шеллинга, в его “Философии искусства” (1802–1803), явившейся, наряду с Берлинским курсом А. В. Шлегеля, первым систематизированным изложением эстетики немецкого романтизма. Важное место занимает она и в этюде “О Данте в философском отношении”, идейно примыкающем к “Философии искусства”. Развивая мифологические идеи братьев Шлегелей и Новалиса, Шеллинг рассматривает мифологию как “необходимое условие и первичный материал всякого искусства”⁵⁶, абсолютное же предпочтение он отдает христианской мифологии. “Божественная комедия” Данте и “Фауст” Гете трактуются философом как “вечные мифы”, а их создатели - как величайшие мифотворцы. По мнению Шеллинга, “всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию”⁵⁷.

Заслугой Шеллинга перед дантологией и в равной степени перед гетеведением является то, что он первым преломил проблему “Гете - Данте” через призму анализа художественного своеобразия “Фауста” и “Комедии”. Характеристики этих произведений нередко перекликаются между собой и призваны взаимно поддерживать друг друга. В частности, шеллингианский тезис о самоценно-автономной значимости дантовского творения: “представляя в своем лице не отдельную поэму, но целый род поэзии нового времени”, “Божественная комедия” есть столь замкнутое целое, что для нее недостаточна теория, построенная на основании более отдельных форм; но, обладая собственным миром, она требует также собственной теории” - находит близкое соответствие в характеристике гетевского “Фауста” как произведения, которое “во всех отношениях оригинально, подлежит сравнению только с самим собой и довлеет себе”⁵⁸.

Еще более знаменательная перекличка обнаруживается, когда речь заходит о функциональном значении дантовского шедевра, о его, так сказать, абсолютном типологическом статусе в художественном развитии: “Поэма Данте, взятая всесторонне, не есть отдельное произведение одной своеобразной эпохи, одной особой ступени культуры, но есть нечто изначальное, что обуславливается ее общезначимостью... Данте представляет собой образец, ибо он выразил то, что должен сделать поэт

нового времени, чтобы сосредоточить в одном поэтическом целом всю полноту истории образованности своего времени, то есть единственный мифологический материал, который был в его распоряжении”⁵⁹.

Если мы читаем у Шеллинга, что “Фауста” можно было бы назвать современной комедией высшего стиля, созданной из всего материала нашего времени”, и что он “подобным же (т.е. как у Данте - В. А.) образом соединяет противоположные полюсы современных стремлений”, то становится понятной закономерность задаваемого философем вопроса: “ почему бы каждой значительной эпохе не иметь своей божественной комедии?..”⁶⁰ И, как мы знаем, та “значительная эпоха”, современником которой был Шеллинг, получает свою “комедию”, не менее универсальную, чем дантовское творение или гетевский “Фауст”, монументальное полотно “Человеческой комедии” Балзака, первые опыты которой успевают заметить и оценить Гете⁶¹.

В “Философии искусства” Шеллинг настойчиво проводит мысль о сходстве жанрово-видовой структуры “Комедии” и “Фауста”. По мнению философа, “произведение Гете имеет подлинно дантовский смысл, хотя оно в большей степени есть комедия и в поэтическом смысле более божественно, нежели творение Данте”⁶²! Эту же мысль Шеллинг формулирует в этюде о Данте: “Фауст” в гораздо большей степени есть комедия в аристотелевском смысле этого слова и в сравнении с поэмой Данте может быть назван божественным в ином, более поэтическом смысле”⁶³.

Итак, оба произведения для Шеллинга суть комедии. Закономерно встает вопрос: какой смысл вкладывает философ в понятие комедии?

Проблема жанровой специфики рассматривается Шеллингом в аспекте диалектики свободы и необходимости: в трагедии свобода дана в субъекте, необходимость - в объекте. Комедия, по Шеллингу, есть такая драматическая форма, которая возникает путем простого обращения трагедии, при этом свобода переходит в объект, необходимость - в субъект. “Шеллинг здесь переходит на позиции субъективизма и тем самым изымает комический конфликт из сферы исторической закономерности, в силу чего возникает возможность произвольного толкования исторических конфликтов”⁶⁴. Важно подчеркнуть, что субъект в комедии получает у Шеллинга фактически полную свободу действий, гораздо большую, чем та, которая достается в удел трагическому герою. С другой стороны, комедия так же свободно конвертируема, как и трагедия, и подчас “комедия превращается в высшую трагедию”⁶⁵.

За комедией как эстетическим явлением Шеллинг закрепляет область социальной жизни, но само понятие социального толкуется у

него в духе принципов романтической эстетики (в частности, теории романтической иронии): “Итак, высшее проявление комедии нуждается в специальных характерах. Для достижения максимума наглядности в комедии должны быть представлены общественные характеры... Общественная жизнь государства становится здесь для поэта мифологией. Таким образом, старая греческая (т.е. древнеаттическая) или аристофановская комедия есть единственно высший тип комедии, поскольку она опирается на общественные характеры действительных лиц и пользуется ими как своего рода формой, в которую она вливает свой замысел”⁶⁶.

В свете вышеизложенного становится понятным - и если встать на точку зрения самого Шеллинга, то и достаточно оправданным - подведение “Божественной комедии” и “Фауста” под разряд “аристофановской комедии”. Проясняется и то, почему для Шеллинга гетевское творение являлось в “гораздо большей степени комедией в аристофановском смысле”: речь здесь идет, по-видимому, о типологии преемственного развития определенной художественной тенденции (от средних веков до начала XIX в.), развития, которое для Шеллинга характеризовалось непрерывным ростом масштабов творческой свободы художника, все более решительно порывавшего с грузом догматических традиций.

Видя в поэме Данте одно из наиболее полных выражений романтического универсального искусства, Шеллинг подчеркивает в ней “взаимопроникновение науки и поэзии” и особо выделяет в этой связи метаморфозы, рассеянные по первой кантике “Комедии”: “Ни одно из превращений античности (явный намек на “Метаморфозы” Овидия - В. А.) не может идти в сравнение с “Адом” по замыслу; и если бы естествоиспытатель или автор дидактического произведения был в состоянии изобразить символы вечной метаморфозы природы с такой силой, то он мог бы считать себя счастливым”⁶⁷.

Быть может в этом пункте Шеллинг - философ, наделенный недюжинным поэтическим дарованием, сам пробовавший переводить “высочайшего поэта”, чувствовал свою близость к Данте.

И не только к нему, но и к Гете. Дело в том, что 1798-1802 годы, т.е. период, когда Шеллинг работал над “Философией искусства”, был временем его наибольшего сближения с Гете, которое покоилось на созвучии принципов их натурфилософии и которое не прошло бесследно для обеих сторон, прежде всего - для Шеллинга⁶⁸. Если вспомнить, что центральным принципом натурфилософии Гете и Шеллинга был тот принцип “вечной метаморфозы”, который Шеллинг выделяет у Данте, то логично бу-

дет предположить “участие” Гете в обостренном внимании философа именно к этой стороне художественной образности “Божественной комедии” Отметим здесь, что пристальный интерес к натурфилософским концепциям Данте проявлял и сам Гете. И не его ли имеет в виду Шеллинг, несомненно, знакомый с гетевской “Метаморфозой растений” (1798), когда заводит речь об “естествоиспытателе или авторе дидактического произведения”?!

“Философия искусства” “возникла тогда, когда в философском развитии Шеллинга обозначился поворот к религиозно-мистическим идеям”⁶⁹ (который, добавим, явился одной из главнейших причин охлаждения к нему Гете). Следуя в этом отношении тем же путем, что и братья Шлегели, Шеллинг стремится привести в соответствие с христианско-католической религией свои философско-эстетические построения и так же, как они, рассматривает в качестве абсолютной вершины христианской романтической поэзии Кальдерона, “о котором, быть может, еще не все сказано, когда его приравнивают к Шекспиру”⁷⁰.

И с еще более четкой расстановкой акцентов Шеллинг повторяет эту мысль в заключение своего разбора “Поклонения кресту” - религиозной драмы испанского художника: “Наконец, главное преимущество Кальдерона (перед Шекспиром - В. А.) состоит в том, что его поэзия опирается на высший мир, что искупление подготавливается вместе с грехом... Для него чудеса его религии - неопровержимая мифология, вера в них - непобедимая божественность строя мыслей”⁷¹. Так поданный, Кальдерон затмевает у Шеллинга не только Шекспира, но и Данте и Гете.

Давая оценку концепциям Данте в немецком романтизме, следует подчеркнуть, что в ранний, йенский период его развития романтики первыми сказали о Данте много ценного и продуктивного⁷². Но уже тогда в их интерпретациях “высочайшего поэта” - а они, как правило, развивались в контексте романтических трактовок проблемы искусства и религии (точнее даже будет сказать - искусства как религии) - наличествовали элементы мистицизма. Чем дальше, тем в большей степени эти последние определяли собой характер романтического восприятия Данте.

→ Важным рубежом дантологии была гегелевская концепция Данте, развиваемая в “Лекциях по эстетике”. Подобно тому как эстетика Гегеля, завершая собой историю классической немецкой философии искусства, оказала глубокое воздействие на последующее развитие эстетической мысли, так и его концепция Данте, обобщающая

достижения немецкой и европейской дантологии на рубеже XVIII-XIX веков, отзывается затем в исследованиях нескольких поколений дантологов различных стран.

→ В отличие от романтиков, рассматривавших Данте преимущественно в философско-религиозном аспекте, Гегель основное внимание уделяет анализу художественного своеобразия его творчества, в первую очередь - "Божественной комедии". Исключавший безобразное и ужасное из сферы искусства, Гегель высоко оценивает умеренность Данте в изображении страданий Уголино и его детей в известном эпизоде "Ада". Но если "Данте... показывает нам голодную смерть Уголино только в нескольких волнующих чертах", то его подражатель Герстенберг, автор трагедии "Уголино" (1768), "пространно изображает все стадии этого ужаса... В такой обработке это - сюжет, который совершенно не подходит для художественного изображения"⁷³, - замечает Гегель.

Отлично от романтиков определяет он и родовую специфику дантовского творения, оно для Гегеля - однозначно эпическое (хотя в себе самом и универсальное) произведение. Важно подчеркнуть, что эта проблема связывается у философа с проблемой личности самого Данте, ведь "именно здесь эпический поэт сам оказывается тем единственным индивидом, со странствованиями которого в аду, чистилище и раю связано все и всяческое. Благодаря этому об образах своей фантазии он может рассказывать как о собственных переживаниях и поэтому получает большее право, чем имеется у других эпических поэтов, вплетать в объективное творение свои собственные чувства и рефлексии"⁷⁴.

Акцент, делаемый Гегелем на "вовлеченности" Данте в мир его творения, представляется одним из наиболее позитивных элементов его концепции итальянского художника: рассматривая "Божественную комедию" как "дантеаду"⁷⁵, философ намечает путь к пониманию гуманистической дантовской трактовки человека, выражаемой прежде всего через образ самого Данте. Гегель вполне чувствует новаторство великого флорентийца в изображении человека, когда, например, замечает, что "поэт дерзает присвоить себе права церкви, берет в свои руки небесные ключи, дарует блаженство и осуждает; таким образом, он делает себя судьей мира"⁷⁶.

Скептически настроен философ по отношению к попыткам истолковать "Комедию" как сугубо аллегорическое произведение, при этом он опять-таки отталкивается от ее понимания как "очеловеченного" эпоса. Соглашаясь с тем, что у Данте "много аллегорий, так, например, теология сливается у него с образом его возлюбленной Беатриче", Гегель продолжа-

ет: “но данное олицетворение - и в этом его красота - представляет собой нечто не вполне аллегорическое, является не то аллегорией в собственном смысле этого слова, не то преобразованием возлюбленной его юности”⁷⁷ И далее он развивает концепцию этого образа, которая своеобразно отзовется в трактовках Беатриче у таких дантологов, как Де Санктис и Кроче⁷⁸.

В дантологической литературе нередко можно встретить замечания, что Гегель, следуя за Вико, часто прибегает к сопоставлению Гомера и Данте⁷⁹. Мы бы сделали ударение на том, что Гегель не только сопоставляет, но и противопоставляет их. Полезным здесь будет вспомнить о характере трактовки философом исторического развития искусства, в котором Гегель выделяет символическую, классическую и романтическую формы. Две последние находятся у него в состоянии оппозиции по отношению друг к другу, причем таким образом - и в этом отличие Гегеля от романтиков в данном вопросе, - что преимущество оказывается на стороне классической формы как эстетически более совершенной. Если учесть, что ее величайшим представителем был для Гегеля Гомер, а Данте являлся для него одной из вершин романтической формы искусства, то станет понятной антитетичность сравнения философом обоих художников. Противопоставление Гомера и Данте как ключевых фигур двух этапов эволюции искусства носило у Гегеля диалектический характер и способствовало выявлению эстетического своеобразия как творчества каждого из них, так и самих этих этапов.

Оно интересно и еще в одном отношении. Рассматривая развитие духовной культуры в зависимости от способа общественного производства, Гегель выделяет в нем три периода: золотой век (или идиллическое состояние), героическое состояние и, наконец, состояние всеобщей культуры. Наиболее благоприятным для развития искусства было, по мнению философа, героическое состояние, исторически соответствующее классической форме искусства. Состояние же всеобщей культуры, которому в этом случае, очевидно, должна соответствовать романтическая форма искусства, характеризуется Гегелем как неблагоприятное для искусства. Здесь он непосредственно предвосхищает известную формулу Маркса о том, что “капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия”⁸⁰.

Творчество Гомера закономерно рассматривается Гегелем как продукт эпохи героического состояния. Что же касается творчества Данте, то логично предположить, что оно должно рассматриваться Гегелем

лем в соотношении если не с самой эпохой всеобщей культуры, - ее Гегель прилагает к современному ему историческому периоду, то есть рубежу XVIII-XIX веков - то, по крайней мере, с ее истоками. Ведь понятно, что к эпохам идиллического или героического состояния Гегель отнести Данте не мог.

Из вышесказанного можно, как нам кажется, сделать следующий вывод: если, по мнению Гегеля, во времена Гомера тогдашние общественные условия, сама эпоха как таковая благоприятствовали расцвету искусства, то во времена Данте они в этом отношении начинали приобретать все более негативный характер. И то, что древним (и Гомеру) давалось легко и "естественно", овладение этим требовало от Данте и последующих художников все большего мужества и "борьбы"

С такой трактовкой Данте генетически связана, на наш взгляд, его гегелевская интерпретация как "изобретательного гения" и "самого смелого духа своей эпохи", неоднократно выражаемое философом восхищение дерзновенной мощью его таланта. С ней же, в конечном итоге, связана и отмеченная выше гегелевская концепция человеческой личности у Данте как осознающей свою самоценность. Подобные воззрения на социальную природу творчества "высочайшего поэта" означали шаг вперед в постижении исторически объективного образа Данте. Как увидим, примерно в это же время (в середине 1820-х гг.) к аналогичной точке зрения придет независимо от Гегеля и Гете.

Гегель остался чужд романтическому апофеозу Кальдерона, упоминание имени и произведений испанского художника лишь несколько раз встречается на страницах "Лекций по эстетике". Его творчество рассматривается Гегелем в весьма знаменательном контексте, а именно - в соотношении с творчеством Шекспира и Гете. На примере этих художников философ ставит проблему национального своеобразия искусства; так, "в духе выявления своей собственной народности Кальдерон написал "Зенобию" и "Семирамиду", а Шекспир умел запечатлеть английский национальный характер на самых разнообразных сюжетах..."⁸¹ Но особо Гегель выделяет в этом отношении Гете, "которому в позднейшие годы его свободного внутреннего развития удалось своим "Западно-восточным диваном" ... ввести Восток в нашу современную поэзию и усвоить его современным воззрением. Усваивая его, он сам хорошо сознавал, что он западный человек и немец, и потому, сохраняя основной восточный тон в изображении восточного характера, восточных ситуаций и обстоятельств, он вместе с тем полностью удовлетворяет наше современное сознание и запросы собственной индивидуальности"⁸².

Однако проблема национального своеобразия искусства диалектически связана у Гегеля с проблемой его интернационального, универсально значимого содержания, и здесь он, обращаясь к сопоставлению Кальдерона и Шекспира, проводит разграничительную линию между испанским и английским художниками. Если, например, восприятию современным зрителем пьесы Кальдерона “Стойкий принц” “мешает ее тугой и абстрактно католический принцип”, то в “произведениях Шекспира, несмотря на их национальный характер, значительно перевешивает общечеловеческий элемент”⁸³.

Таким образом, Гегель в конечном итоге отдает преимущество Шекспиру перед испанским драматургом, и здесь его позиция резко контрастирует с романтической. И хотя философ не называет тут имени Гете, не приходится сомневаться в том, что для него немецкий поэт занимал в этом отношении место рядом с Шекспиром.

Особого внимания заслуживает гегелевская характеристика “Западно-восточного дивана”. Наряду с Г. Гейне Гегель был, пожалуй, первым деятелем немецкой культуры, кто сразу же уловил эпохальную значимость этого гетевского творения. Подчеркнув органичность обращения Гете к феномену восточной культуры, Гегель отверг не изжитое до сих пор близорукое отношение к этому шедевру как “игре масок” и прозорливо указал на созвучие поднятых в нем проблем основным веяниям духовного развития эпохи⁸⁴.

В свете вышеизложенного обескураживающе тенденциозно выглядит характеристика творчества Данте, которую Гегель дает в заключительной части своих “Лекций” Трактата здесь (в разделе “Романтическая поэзия”) “Божественную комедию” как “подлинный художественный эпос христианского католического средневековья”, Гегель особый упор в своей странной характеристике ее эстетического своеобразия делает на “герметичности”, “закрытости” ее художественного мира, погруженного в “неведомое перемен бытие”⁸⁵. Дантовское творение и здесь остается для философа “величайшим сюжетом и величайшей поэмой”, а ее творец - “самым смелым духом своей эпохи”. Но все это жестко ограничивается рамками христианско-католического миропонимания: “Античность, правда, заглядывает в мир католического поэта, но лишь как путеводная звезда и спутница человеческой мудрости и просвещения, так как всюду, где дело доходит до учения и догмы, слово принадлежит лишь схоластике христианской теологии и любви”⁸⁶.

Подобной итоговой оценкой Гегель не только перечеркивает многие из сделанных им ранее глубоких замечаний о творчестве Данте, но и

сближается с романтиками (с которыми он неоднократно доказательно полемизировал) с их трактовкой великого флорентийца как католического художника.

Более того, в иных отношениях Гегель делает шаг назад по сравнению с ними: он фактически отказывает “Божественной комедии” в художественном универсализме, что самое главное, проходит мимо ее “пророческого” характера и того ее историко-функционального статуса, на который выразительно указали Шеллинг и Шелли. На подобную трактовку дантовского творения бросают свою тень понимание Гегелем развития романтической формы искусства как процесса его постепенного разложения и проводимая им идея о фатальной гибели искусства.

Трудно поверить, учитывая колоссальные познания Гегеля и факт широкой известности дантовской “Монархии” в лютеранской Германии, что философ не был знаком с этим сочинением, однако именно к такому выводу подводит нас его концепция Данте как сугубо католического художника. В противном случае Гегель, склонявшийся к разделению государственной и церковной власти и отмечавший, что “религия как таковая не должна ... править”⁸⁷ - то есть проводивший идеи, которые лежали также в основе дантовского трактата, - едва ли бы стал столь безоговорочно настаивать на ортодоксальности католицизма “высочайшего поэта”

И в заключение отметим еще два момента гегелевской трактовки Данте: стремление рассмотреть его творчество в соотнесении с развитием итальянской живописи XIII-XV веков и интересную попытку связать формальное своеобразие “Божественной комедии” с эпическим характером ее содержания⁸⁸.

ГЛАВА II. РЕЦЕПЦИЯ ГЕТЕ НАСЛЕДИЯ ДАНТЕ И ЕЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Обращаясь к анализу гетевской концепции Данте, остановимся на некоторых фактах биографии поэта. Подлинным культом Италии и ее искусства была пронизана атмосфера, в которой прошли детские годы Гете. В первой книге «Поэзии и правды» он вспоминает: «Внутри дома внимание мое более всего привлекалось рядом видов Рима, которыми отец украсил приемную залу... Здесь я ежедневно видел Piazza del Popolo, Колизей, площадь святого Петра снаружи и внутри, замок Ангела и многое другое. Эти картины глубоко запечатлелись в моей памяти, и отец иной раз удостаивал меня сам описанием того или другого предмета. Его любовь к итальянскому языку и ко всему, что относится к этой стране, была очень сильно выражена. Он также несколько раз показывал мне небольшую коллекцию образцов мрамора и разных предметов естественной истории, привезенных им оттуда, а значительную часть своего времени употреблял на описание своего путешествия, написанного по-итальянски... Я узнал и запомнил наизусть «Solitario bosco ombroso» прежде, чем стал понимать смысл слов»⁸⁹.

Любовь к Италии Гете-старший привил и членам своей семьи, он же выступил и первым учителем будущего поэта в итальянском языке, которым Гете в совершенстве овладел уже во время пребывания в Италии. Трудно с точностью определить, в каком возрасте впервые познакомился Гете с творчеством Данте. Но можно предположить, что это должно было случиться еще в его детские годы; тем более, что в отцовской библиотеке было два итальянских издания «Божественной комедии»

Вообще в этой связи заслуживает быть отмеченной та последовательность, с которой Гете пополнял «дантовский» раздел своей библиотеки. К концу жизни поэта он насчитывал 6 изданий «Божественной комедии» на итальянском, немецком и французском языках (последнее с дарственной надписью переводчика Данте на французский Дешана), немецкое и итальянское издания «Новой жизни», латинское издание

“Монархии” (предполагаемое знакомство с ней Гете - политического мыслителя представляется нам фактом особой важности), “Rime” и несколько критических работ о Данте⁹⁰. Всего же раздел об итальянской литературе гетевской библиотеки содержал, не считая многих десятков газет и журналов, свыше 60 наименований книг итальянских авторов от Данте, Боккаччо и Петрарки до Ортиса, Фосколо и Мандзони - обстоятельство, уже само по себе свидетельствующее о глубоком интересе Гете к литературе Италии.

Рецепция творчества Данте в период штурмерства Гете (1771-1774) и в первое веймарское десятилетие носила, если так можно выразиться, пассивный характер. Определяющим в этот период было воздействие на Гете Шекспира, отразившееся как в статье “Ко дню Шекспира”, так и в двух редакциях романа о Вильгельме Мейстере. Характер эстетического развития поэта в эти годы мало благоприятствовал рецепции наследия Данте, нельзя сбрасывать со счетов и воздействие на Гете распространенных в XVIII веке концепций Данте как средневекового догматика и традиционалиста.

Два года, проведенные Гете в Италии (1786-1788), были одновременно и годами все большего постижения поэтом функционального значения Данте в развитии итальянской и европейской культуры. Растущий в эти годы интерес Гете к античному искусству как эстетическому идеалу отнюдь не исключал, а, скорее, предполагал его внимание к искусству, опиравшемуся на его традиции, в данном случае - искусству итальянского Ренессанса. И высшая похвала, которой Гете удостоивает Рафаэля, - это га, что “он нигде не подражает грекам, но чувствует, думает, поступает как самый настоящий грек”⁹¹.

Но это последнее было, что называется, наполнено дантовскими отзвуками, и едва ли можно назвать хоть одну область многосторонних штудий Гете итальянской культуры, которая так или иначе не приводила бы его к Данте⁹². Именно в эти годы начинает формироваться гетевская концепция Данте как художника, обладающего огромным потенциалом воздействия на развитие художественной культуры.

Итальянское искусство с его уходящими в римскую античность корнями обострило у Гете внимание к проблеме преемственности в литературном и шире - духовном развитии, рассмотрение в этом аспекте того или иного эстетического феномена постепенно становится одной из ведущих категорий методологии Гете-критика.

Вот в каком контексте фигурирует, например, у Гете имя автора “Принципов новой науки о всеобщей природе наций”: “Вскоре он (кавалер Филанджиери, выдающийся итальянский юрист - В. А.) познакомил меня с

творениями одного... писателя, в их бездонной глубине новейшие итальянские друзья закона черпают силу и поучения, звать этого писателя Джованни Батиста Вико, они ставят его выше Монтескье. При беглом знакомстве с книгой, которую они вручили мне как святыню, я отметил, что в ней содержатся сивилловы прорицания добра и справедливости, которые когда-нибудь свершатся или должны были бы свершиться... Хорошо, если у народа есть такой прародитель и наставник"⁹³.

Упоминание имени Вико знаменательно в нескольких отношениях. Даже при "беглом знакомстве" с его сочинением Гете должен был заметить идейные переключки между ним и Гердером, испытавшим влияние Вико в своем главном философском труде - "Идеях к философии истории человечества", к созданию которого был причастен и Гете и отрывки из которого Гердер посылал ему в Италию⁹⁴. Гете испытал здесь влияние философов, исходящих из концепции исторического единства человечества. Должен был заметить Гете и тот широкий взгляд Вико на Данте как "Гомера Средневековья", который открыл новые перспективы в понимании "высочайшего поэта". Как бы то ни было, специфика восприятия поэтом Вико весьма показательна для характера его рецепции итальянской культуры и в этом смысле значима для понимания своеобразия его осмысления Данте.

Его имя всплывает в весьма примечательном разговоре, о котором Гете вспоминает в "Итальянском путешествии" "Одному разумному юноше знатного происхождения, относившемуся с подлинным сочувствием к этому удивительному человеку (то есть Данте - *В. А.*), не понравились мои похвалы и одобрение, и он стал решительно утверждать, что иностранцу нужно отказаться раз и навсегда от понимания этого исключительного гения, за которым даже сами итальянцы не во всем могут следовать. После нескольких реплик и возражений с обеих сторон я, наконец, рассердился и сказал, что готов согласиться с его доводами, потому что я никогда не мог понять, как можно заниматься подобными произведениями: "Ад" кажется мне отвратительным, "Чистилище" - двусмысленным, "Рай" - скучным; он остался очень доволен, считая мои слова доводом в пользу своих утверждений: это, мол, именно и доказывает, что я не могу понять всей глубины и высоты этой поэзии"⁹⁵.

В штудиях проблемы "Гете - Данте" слова Гете (нередко вырываемые из контекста) часто фигурируют как наиболее веское доказательство его антипатии к итальянскому поэту. Не является ли подобный вывод излишне жестким и тенденциозным? Попытаемся свести вмес-

те позитивные и негативные характеристики, даваемые здесь немецким поэтом Данте. Итак, “Ад” кажется “рассерженному” Гете “отвратительным”, но его создателя он аттестует как “удивительного человека”; “Чистилище” представляется ему “двусмысленным”, “Рай” – “скучным”, но в адрес самого Данте он высказывает “похвалы и одобрение”

Предлагаемое прочтение помогает, как нам кажется, уловить характер неоднозначной и двойственной, но отнюдь не тотально негативной гетевской оценки наследия Данте в этот период. Мы не говорим уже о том, что из нее однозначно следует факт знакомства Гете с “Комедией”, – тот факт, в котором склонны сомневаться иные из критиков⁹⁶.

В 1790-х годах интерес Гете к Данте носит, пожалуй, косвенный характер, внимание поэта в это время все более властно приковывает феномен Французской революции, что не остается без последствий и для его художественного творчества: достаточно в этой связи назвать политическую драматургию тех лет и эпическую поэму “Герман и Доротея”. Данте не вписывался в контекст принципов “веймарского классицизма”, которые выступали в этот период доминантой (хотя и не абсолютной) художественного развития Гете.

Рецепцию Гете наследия Данте в первые десятилетия XIX века необходимо рассматривать, как это уже подчеркивалось, в контексте тех сложных и противоречивых творческих взаимоотношений, которые сложились между Гете и романтиками. Ее изучение помогает пролить дополнительный свет на характер этих взаимоотношений, четче выделить точки сближения и отталкивания.

О масштабах трансформации, происходившей в 1800-х годах в эстетических воззрениях поэта, наглядно свидетельствует имеющая значение литературного манифеста работа Гете “Примечания к “Племяннику Рамо” Дидро” (1805), написанная не без полемических переключек с “Философским словарем” Вольтера. Рассматривая в ней историческое развитие литературных родов, Гете делает многозначительное заявление: “Вероятно, у греков, а также у некоторых римлян можно найти со вкусом выполненное разделение и очищение различных родов поэзии, но нас, жителей севера, нельзя ориентировать исключительно на эти образцы. Мы славны другими предками и перед глазами у нас иные примеры. Если бы – вследствие романтического обращения к невежественным векам – чудовищное не пришло бы в соприкосновение с безвкусным, то откуда у нас появились бы “Гамлет” “Лир” “Поклонение кресту” и “Стойкий принц”? И наш долг мужественно держаться на высоте этого варварского превосходства⁹⁷

Поэт прокламирует свой отход от принципов “веймарского

классицизма” и сближение с романтической эстетикой, продуктивные моменты которой он усваивал. Такой пересмотр не означал (как это показывает программная статья того же года “Винкельман и его век”) разрыва Гете с наследием античности, навсегда сохранившим для поэта значение незыблемого эстетического идеала, но он свидетельствовал о том, что в этот период Гете волновали - по сравнению с периодом “веймарского классицизма” - во многом иные вопросы, связанные, в частности, с осмыслением художественного развития современной ему эпохи. А одним из важных элементов этого развития, наряду с обострением интереса к Шекспиру и Кальдерону, была и активная рецепция наследия Данте. В этом же ракурсе следует рассматривать и переоценку Гете средних веков: не переходя на позиции романтиков с их апофеозом средневекового искусства, Гете постепенно отдаляется от прямолинейной трактовки средневековья как периода тотального регресса и все более признает самоценную значимость искусства этой эпохи.

Сближение Гете с романтиками отражается и на его трактовке Данте, творчество которого также должно было входить для него в круг “примеров” и “образцов” романтического искусства. Позитивную характеристику “высочайшего поэта” мы обнаруживаем в статье “Уголино Герардеска. Трагедия, изданная Белендорфом” (1805): “Когда яркий гений создает нечто удивляющее современников и потомков, то одни застывают в благородном созерцании, другие живо наслаждаются, третьи пускаются в рассуждения... Немногие терцины, в которых Данте описывает голодную смерть Уголино и его детей, принадлежат к высочайшим созданиям поэтического искусства; ибо именно сжатость, лаконизм и умолчания приблизили к нашим сердцам эту башню, голод и безысходность. Казалось бы, чего же боле?”⁹⁸

И далее Гете (расходясь здесь во мнениях с Гегелем) дает весьма высокую оценку трагедии Герстенберга, драму же Белендорфа характеризует не только как жалкое подражание Данте, но и как слабую стилизацию под шиллеровского “Валленштейна”

Высочайшая оценка гения Данте сопряжена у Гете с не менее высокой (даваемой, пожалуй, впервые) оценкой художественного своеобразия “Божественной комедии”, точнее, одного из ее самых “ужасных” эпизодов. Акценты расставлены здесь совсем по-иному, чем в разговоре о Данте с “разумным юношей”. Внимание Гете к слабой трагедии Белендорфа едва ли можно будет назвать случайным, если вспомнить о бесчисленных разработках мотива Уголино в европейских литературах: для поэта с его растущим интересом к проблеме преемственности в

развитии литературы важно четко разграничить творческую оригинальность “яркого гения”, с одной стороны, и эпигонствующее подражательство ему - с другой.

Однако сближение Гете с романтиками имело свои границы, ибо показателен в этом плане пример рецепции Гете Кальдерона. Если романтики трактовали испанского драматурга как католического художника, то Гете подчеркивал в пьесах Кальдерона глубокое гуманистическое начало. Рассматривая творчество Кальдерона в качестве связующего звена между западной и восточной культурами, Гете делает испанского драматурга воспреемником и продолжателем традиций ориентальной (точнее, арабо-мусульманской) культуры на Западе. Не в этом ли заключается смысл странного, на первый взгляд, четверостишия из “Книги изречений” “Западно-восточного дивана”:

Восхитительно Восток
К Средиземью устремился;
В Кальдероне тот знаток,
Кто в Хафизе искусился.

Перевод С. Шервинского⁹⁹

Принципиально отлично от романтиков (и сближаясь в этом отношении с Гегелем) трактует Гете и проблему “Шекспир - Кальдерон”. Если романтики предпочитали Кальдерона как католического художника Шекспиру - протестантскому поэту, то Гете отдает пальму первенства английскому драматургу.

В этой связи обращает на себя внимание настойчивое подчеркивание Гете протестантизма Шекспира. Этот факт он считает “большим преимуществом в жизни Шекспира”, имевшего возможность “действовать в ожившей, протестантской стране, где на время смолкло ханжеское безумие...”¹⁰⁰ И если Шекспир “езде проявляет себя человеком, которому вполне знакомо все человеческое; на суеверия и предрассудки он смотрит сверху вниз и только играет ими”, то у Кальдерона “герой, исполненный высоких и свободных мыслей, бывает, к сожалению, вынужден служить сумрачным предрассудкам и придавать художественный смысл невежественной бессмыслице...”¹⁰¹

Как мы видим, Гете отдает преимущество Шекспиру по причинам, прямо обратным тем, на основании которых романтики ставили Кальдерона выше английского драматурга. За акцентом, делаемым Гете на протестантизме Шекспира, стоят фундаментальные различия между ним и

романтиками в трактовке проблемы искусства и религии, сводимые к трем основным пунктам.

Во-первых, Гете в корне не принимал проповедовавшуюся романтиками идею тождества искусства и религии и подчеркивал, что “религия находится в таком же отношении к искусству, как и всякий другой из высших интересов жизни”¹⁰².

Во-вторых, поэт не считал “благодетельным” воздействие христианской религии на искусство, при этом Гете сознавал, что в иные периоды (например, в эпоху средних веков) это воздействие носило исторически обусловленный характер.

И, наконец, связывая период “служения” искусства христианской религии с вполне определенным этапом в развитии самого христианства, а именно – с католицизмом, Гете рассматривал его крах в качестве абсолютной доктрины западного христианства (т.е. возникновение протестантизма) как начало необратимого и все убыстряющегося процесса эмансипации искусства от оков религии.

Протестантизм воспринимается Гете как исторически более продуктивный феномен, чем католицизм, в том числе и по отношению к развитию искусства. Здесь поэт особенно резко разошелся с немецкими романтиками¹⁰³. И предпочтение, которое Гете отдает Шекспиру перед Кальдероном, есть, помимо всего иного, выражение осознания поэтом той дистанции в социально-историческом развитии, которая разделяла быстро двигавшуюся навстречу буржуазной революции протестантскую Англию эпохи Шекспира, с одной стороны, и феодально-католическую Испанию времен Кальдерона - с другой.

Критической была позиция Гете по отношению к тем течениям в современном ему искусстве, которые проповедовали лозунг слияния искусства и религии. Показательна негативная оценка, даваемая Гете художникам-назарейцам, руководствовавшимся в своей творческой практике религиозно-мифологическими идеями братьев Шлегелей и Вакенродера¹⁰⁴. Критика назарейцев носит у Гете принципиальный характер: поэт выявляет преемственные связи, соединяющие романтическую концепцию искусства как религии с эстетикой назарейцев, возведших в абсолют ее мистические элементы, в первую очередь - романтическое представление о творческом вдохновении как “божественном наитии”

Мы не случайно остановились на гетевской критике назарейцев; дело в том, что рецепция Гете Данте в 1810-х годах оказывается в иных отношениях генетически связанной с его полемикой в адрес “школы под-

ражателей старине". Эта полемика обстоятельно развернута в написанной Гете совместно с Г. Мейером статье "Новонемецкое религиозно-патриотическое искусство" (1817). В ее заключении поэт пишет: "Важный вывод, к которому приводит нас история искусства, состоит в следующем. Чем выше, прекраснее и чище развивалось изобразительное искусство... тем медленнее протекал процесс его нисхождения. От исполненного сверхчеловеческой силы и мощно возвышающегося над человечеством Микеланджело до маньериста Шпрангера понадобилось... сто лет, чтобы низвести искусство от могучего величия до вымученной карикатурности.

Со времени появления болезненного "Монаха" и его товарищей... прошло едва двадцать лет, а это поколение мы уже видим погрязшим в величайшей бессмыслице. Свидетельство тому - некая присланная на Берлинскую выставку, но оставшаяся невыставленной картина в духе Данте"¹⁰⁵.

И далее Гете описывает эту картину, созданную явно по мотивам эпизода Бертрана де Борна из XXVIII песни "Ада", которая заставляет вспомнить известную гравюру Блейка на этот сюжет: "Фигура человека с зеленой кожей в натуральную величину. Из обезглавленного торса бьет фонтан крови, пальцы правой, простертой вперед руки держат за светящиеся волосы отрубленную голову, которая служит фонарем, бросающим свет на фигуру"¹⁰⁶.

Минуя интересные суждения Гете о специфике стадийно-преемственного развития искусства, обратимся к рассмотрению дантовской реминисценции, здесь как раз тот характерный случай, когда имя "высочайшего поэта" упоминается Гете в полемическом и антиромантическом контексте.

Если в статье "Уголино Герардеска" Гете четко отделяет Данте от его подражателей, то тут итальянский поэт оказывается как бы источником негативной преемственности для "школы подражателей старине"; вместе с тем нетрудно убедиться, что у Гете острое полемики обращено против художников - представителей "религиозно-патриотического искусства". Нет необходимости соглашаться с Гете, когда он одним взмахом пера зачеркивает всю историю развития немецкого романтизма, но его полемику с романтической концепцией тождества искусства и религии (в ее различных вариациях) следует признать эстетически плодотворной.

Таким образом, учет специфики трактовки Гете проблемы искусства и религии помогает лучше понять своеобразие его неоднозначного отношения к Данте в этот период (т.е. в 1800-1810-х годах). Полемичность

Гете к Данте растет в степени, пропорциональной той, в которой нарастает его критика в адрес немецких романтиков. Реагируя на романтическую трактовку Данте как христианского художника, Гете методологически ее не принимает, к “такому” Данте он относится полемически. В то же время его собственные воззрения на “высочайшего поэта” концептуально еще находятся в стадии оформления. И здесь его полемическую рецепцию Данте можно рассматривать как один из этапов того пути, которым Гете в 1820-х годах придет к исторически более или менее объективной концепции “высочайшего поэта”

Важно подчеркнуть, что полемика с Данте не оборачивается у Гете его отрицанием, Данте в любом случае остается для поэта “il grand’ Alighieri”. Разбирая в “Анналах” за 1821 год поэму Т. Кросси “Ильдегонда” (и порицая ее за “монстроподобие”), Гете отмечает: “Стансы превосходны, предмет изображения по-современному малопривлекателен, исполнение в высшей степени уподоблено манере великих предков: привлекательности Тассо, мастерству Ариосто, ужасному, часто отвратительному величию Данте”¹⁰⁷.

В этом замечании, где совмещены, казалось бы, несоединимые оценки, звучат отголоски разговора поэта с “разумным юношей” и Гете демонстрирует свое неприятие художественных принципов Данте, хотя это не мешает ему вновь подчеркнуть его “величие”

Принимая предложенную немецкими романтиками периодизацию европейского литературного процесса с его делением на классический и романтический периоды, Гете расходится с ними в ее интерпретации: если романтики, как правило, настаивали на их антитетичности по отношению друг к другу, то Гете все более настойчиво делает акцент на их сопряженности.

С растушим интересом наблюдал поэт за той “войной” между классиками и романтиками, которая вспыхнула в Италии в середине 1810-х годов и в которой итальянские романтики нередко опирались на авторитет Гете и Данте как величайших представителей романтического искусства. “Если мы, немцы, - пишет Гете в статье “Классики и романтики в Италии в ожесточенной борьбе” (1820), - вполне спокойно используем в нужном случае прилагательное “романтический”, то в Италии определения “романтизм” и “классицизм” обозначают две непримиримо враждебные секты... У нас этот спор - если вообще есть какой-то спор - ведется больше на практике, чем в теории... мы уже давно оставили позади первые столкновения противоречий, и обе стороны уже начинают достигать соглашений...”¹⁰⁸

Примечательно, что Гете упоминает здесь и Данте, который оказыва-

ется вовлеченным в различные сферы литературных баталий классиков и романтиков, “ведь в Италии уже в самом языке идет спор, и одна сторона твердо придерживается Данте, а также более ранних флорентийцев, на которых ссылается Круска, и решительно отказывается признавать новые слова и обороты речи, воспринимаемые молодежью из самой жизни и развития мира”¹⁰⁹. Призывая к примирению враждующих партий, Гете выступает за объективную оценку “заслуг” каждой из них; творческое сотрудничество классиков и романтиков обеспечит, по мысли поэта, поступательное развитие литературы.

Заслуживает быть отмеченным в этой статье и теплый отзыв Гете о Мандзони. Критически относясь к “религиозно-патриотическому” романтическому искусству, Гете с похвалой отзывається о “Гимнах” Мандзони, “их автор предстает христианином без мечтаний, католиком без ханжества, набожным человеком без фанатизма”¹¹⁰. Если сравнить с этими словами Гете его замечание о том, что “религиозный сюжет может быть хорошим материалом для искусства... лишь в том случае, когда он дает что-либо общечеловеческое”¹¹¹, то станет понятным, какими критериями руководствовался поэт в своих оценках религиозного искусства.

Рецепция у Гете наследия Данте протекала не только в сфере литературы, она носила синтетический характер и охватывала различные области искусства и науки. Подобно Шеллингу, Гете воспринимает “Божественную комедию” как синкретическое произведение и, в частности, как натурфилософскую поэму, синтезировавшую в себе элементы искусства и науки.

При этом в гетевских оценках наблюдаются характерные колебания: если Гете-художник не принимает иных “ужасных” эпизодов дантовского “Ада”, то Гете-ученый дает им позитивную оценку; в первую очередь это относится к тем сценам “Ада”, где художественно опосредована идея метаморфозы. “Принцип метаморфозы в высшем значении этого слова ... прекрасно описал уже Данте”¹¹², - читаем в одной из поздних максим поэта. “Овидий превосходно изобразил сходство членов человека и животного в их взаимопревращении. У Данте имеется одно в высшей степени примечательное место такого рода”¹¹³, - пишет Гете в заметке “Поэтические метаморфозы”, отсылая тем самым к, пожалуй, самому “ужасному” эпизоду “Ада” - его XXV песне.

Эта сторона гетевской рецепции творчества Данте заслуживает быть отмеченной особо, так как, наряду с Лукрецием и Леонардо да Винчи, Данте оказывается одним из тех немногих художников - пионеров синтеза искусства и науки, которые выступают в этом отношении прямыми предшественниками Гете. Принцип метаморфозы, многообразно опосре-

дованный в художественной ткани “Божественной комедии”, был генетически близок тем принципам полярности и повышения (*Steigerung*), которые претворились в гетевских произведениях, например в знаменитом “Блаженном томлении” из “Западно-восточного дивана” или в “Фаусте”. И здесь, думается, Гете должен был ощущать свою близость “высочайшему поэту”

Для Гете в такой степени оказывается симпатичной натурфилософия Данте, что он считает возможным опереться на нее в полемике с Якоби - близким другом своей молодости, вначале пантеистом, а затем глашатаем иррационалистической “философии чувства”. “Якоби не знал и не любил природы, - пишет Гете в оставшейся неопубликованной при его жизни рецензии на “Избранную переписку Ф. Г. Якоби”, - он даже вполне откровенно говорил, что она от него скрывает его бога. Теперь он, торжествуя, думает доказать мне невозможность натурфилософии; как будто внешний мир всюду и везде... не вещает всем зрячим о таинственных законах... Я, со своей стороны, воздаю хвалу Данте, который дает нам возможность ухаживать за натурфилософией, этой внучкой божией”¹¹⁴.

Идейно к этой декламации интереса к Данте примыкает небольшое стихотворение, написанное в присущей позднему Гете иронической (лишенной, однако, какого бы то ни было негативного оттенка) манере и представляющее собой развернутый парафраз 98-го стиха XI песни “Ада” - “*Filosofia ... a Dio quasi é nipote*”, -

Творца всемогущего чадо – природа
Прелестней и краше всех дев,
И сю пленился ум нашего рода,
Любовью ее овладев.
Высокая их ожидала награда –
Их брак благодатен, зато
На свет появилось чудесное чадо –
Натурфилософия то.

См. Данте, “Ад”, песнь XI, стих 98

(примечание Гете - В. А.)¹¹⁵

Факт подобного обращения поэта к Данте приобретает особую значимость, если вспомнить, что Гете подходил весьма избирательно к различным философским системам и усваивал из них только то, что было созвучно его собственным воззрениям.

Стремившийся рассматривать тот или иной эстетический феномен в контексте взаимовлияния различных видов искусства, Гете охотно соотносит Данте с такими художниками, как Джотто, Орканья, Микеланджело и др. Превосходно ориентировавшийся в европейской и особенно итальянской живописи, Гете не мог не обратить внимания на тот исключительный интерес художников к творчеству “высочайшего поэта”, который обеспечил Данте поистине уникальное место в истории европейского изобразительного искусства. Это обстоятельство могло только укрепить Гете в его трактовке Данте как продуктивного гения, продолжающего оказывать мощное воздействие на развитие различных областей искусства.

Знаменательным выглядит у Гете сопоставление, например, Джотто и Данте: “При оценке выдающихся качеств души и духовной одаренности Данте мы тем справедливее воздадим ему должное, если не будем терять из виду, что в его время жил также и Джотто и что тогда же проявилось во всей своей природной мощи изобразительное искусство”¹¹⁶. Так же, как и Гегель, Гете стремится к выявлению стилевой общности художественного развития этой эпохи, отмеченной формированием предпосылок гуманистического искусства Ренессанса.

Поздний Гете вообще испытывал к творчеству Джотто глубокий интерес и посвятил ему отдельную статью, в которой декларировал свои методологические принципы историка искусства: “Действительно полезная критика... никогда не исходит только из недостатков... но и не игнорирует их. Справедливый судья хвалит и порицает вне зависимости от того, испытал ли он большее или меньшее удовольствие от созерцания; его суждение всегда основано на знании истории искусства, он тщательно изучает время и место возникновения произведения и состояние искусства на данной стадии развития...”¹¹⁷

Поэт развертывает интереснейшие сравнения фрески Джотто и “Тайной вечери” Леонардо да Винчи, рассматривая их как этапные произведения в преемственном развитии искусства нового времени. Эта статья наглядно демонстрирует как глубину историзма эстетического мышления позднего Гете, так и масштабы переоценки им средневекового искусства.

Не меньший интерес вызывает впервые подмеченное Зильгером-Гембингом сходство рецепций у Гете Микеланджело, с одной стороны, и Данте - с другой. Как мы уже видели, Гете “сводит” Микеланджело и Данте в заключении статьи “Новонемецкое религиозно-патриотичес-

кое искусство”, где он - пожалуй, несколько холодно - отмечает “сверхчеловеческое” величие “создателя Ватикана” Оба художника “встречаются” у Гете и в письме к Г. Мейеру от 11 августа 1809 года. Благодаря его за присылку эстампов, поэт подчеркивает: “Удивительнейшим и для меня совершенно неизвестным было среди них изображение... человека, напуганного звуком трубы, картина особого и самого странного величия. Почему должны были погибнуть рисунки Микеланджело к Данте?”¹¹⁸ Гете, очевидно, был также знаком с сонетами Буонаротти, посвященными Данте.

Итак, “сверхчеловеческое” и “странное величие” Микеланджело-художника находит себе у Гете параллель в “ужасном величии” Данте-поэта.

Характер сближения Гете двух гигантов мировой культуры раскрывается, если рассматривать этот вопрос в соотнесении с гетевской рецепцией Рафаэля, творчество которого было для поэта наивысшим выражением гуманистического начала в послееантичную эпоху. В статье “Античное и современное” (1818) Гете характеризует Микеланджело как художника, который “вместо того, чтобы оставить нам безмерное богатство скульптур, мучается все лучшие свои годы в каменоломнях... и поэтому из всех задуманных им героев Ветхого и Нового Заветов он завершил единственно Моисея... Рафаэль, - продолжает Гете, - напротив, всю жизнь творил с одинаково совершенной легкостью... Перед нами прекраснейший талант, развившийся в столь же счастливое время, как это случилось однажды при схожих условиях в век Перикла.

Итак, - заключает поэт, - следует без конца повторять: врожденный талант призван быть плодотворным. Но зато он и сам требует естественного и художественного развития, он не может удовлетвориться собственным превосходством и довести его до совершенства, если время не благоприятствует ему”¹¹⁹.

Было бы упрощением полагать, что Гете ставит Рафаэля как художника выше Микеланджело. Их сопоставление (имеющее давние традиции в европейской эстетике) служит у поэта цели выявить продуктивность “таланта” в ее зависимости от исторической эпохи. Перед нами случай, типологически близкий рассмотренному выше примеру трактовки Гете проблемы “Шекспир - Кальдерон”: именно историческая эпоха как таковая “помогла”, по мнению Гете, Рафаэлю и Шекспиру подняться в их творчестве на недостижимую высоту, в то время как в случае с Микеланджело и Кальдероном она в известном смысле “работала” против них. И именно в круг таких художников попадает у Гете Данте! Созвучие оценок его и Микеланджело

коренится в близости даваемых Гете социальных характеристик творчества каждого из них.

Растущее в 1820-х годах внимание Гете к Данте¹²⁰, имевшее, к слову сказать, поддержку в том интересе, который был проявлен к “высочайшему поэту” в связи с “дантовским” 1821 годом, отмечено и в “Разговорах с Гете” И. П. Эккермана. Под датой 3 декабря 1824 года последний сообщает: “Он (т.е. Гете - В. А.) сидел при спущенных жалюзи за большим обеденным столом, две свечи горели на нем, освещая лицо Гете и стоящий перед ним колоссальный бюст, в созерцание которого он был погружен...”

“Это Данте, - сказал Гете, - работа неплохая, а голова даже очень хороша, но, смотря на нее, не испытываешь радости. Данте здесь согбен годами, брюзглив, черты лица обмякшие и опущенные, словно он только что явился из ада. У меня есть медаль, сделанная при его жизни, насколько же он лучше выглядит на ней... Но я не хочу хулить эту новую скульптуру, в целом, безусловно, заслуживающую одобрения”¹²¹.

Вновь перед нами специфически двойственная – даже в том, что касается физического облика Данте - гетевская трактовка “высочайшего поэта”. Впечатляет, однако, сама описанная Эккерманом атмосфера их духовного свидания, произошедшего в канун обращения немецкого поэта к работе над второй частью “Фауста”

Приведенный разговор имеет любопытное продолжение: “Доложили о приходе канцлера фон Мюллера... Опять разговор завертелся вокруг стоящего перед нами бюста Данте, вокруг его жизни и его творений. Всех нас поражал темный их смысл, непонятный даже итальянцам, иноземцам же тем паче невозможно было проникнуть в глубины этого мрака. “Вам, - вдруг ласково обратился ко мне Гете, - ваш духовник должен был бы раз и навсегда запретить изучение этого поэта” Вообще же он говорил о нем с благоговением, причем меня поразило, что он не довольствовался словом “галант” и вместо такового употреблял “природа”, чем, видимо, хотел выразить нечто более всеобъемлющее, пророчески-суровое, шире и глубже охватывающее мир”¹²².

Как кажется, Эккерман говорит здесь голосом того самого “разумного юноши”, о котором Гете вспоминает в “Итальянском путешествии” и который советовал ему “раз и навсегда отказаться от понимания этого исключительного гения” Тогда, как мы помним, Гете “рассердился”, ныне же он обращается к своему секретарю с “ласковой”, но подчеркнуто иронической репликой. Ее, впрочем, можно ис-

толковать как свидетельство понимания поэтом того факта, что религиозно-философские концепции автора “Божественной комедии” отнюдь не всегда и не во всем согласуются с официальной католической ортодоксией и что поэтому “изучение” Данте может оказаться предосудительным, с точки зрения церкви, занятием.

Особо знаменательной представляется концовка беседы Гете с Эккерманом. Определение специфики дарования Данте через понятие “природа” - что в устах Гете не просто терминологическое уточнение, речь идет о большем. Если вспомнить, какое универсальное содержание вкладывал поэт, ученик Спинозы и пантеист, в это понятие, то подобная дефиниция явится, быть может, наиболее яркой демонстрацией того “благоговения”, которое испытывал Гете к великому флорентийцу.

Но феномен природы важен для Гете не только сам по себе - на всех этапах своей художественной эволюции поэт проявлял живейший интерес к проблеме искусства в его отношении к природе. “У художника двойственное отношение с природой, - замечает Гете, - он ее господин и он же ее раб. Раб - поскольку ему приходится действовать земными средствами, чтобы быть понятым, и господин - поскольку эти земные средства он подчиняет и ставит на службу высшим своим замыслам. Художник являет миру целое. Но это целое не заготовлено для него природой, оно плод собственного его духа...”¹²³

Несмотря на свое преклонение перед феноменом природы, Гете, как мы видим, склонен выше не поставить творческую личность - художника, создающего своим искусством произведения, эстетически более совершенные, чем творения природы.

Но состязаться с природой “на равных” под силу только могучим художественным гениям. И в этой связи в рассуждениях Гете вновь является имя Данте. “Надо чем-то быть, чтобы что-то сделать. Данте мы считаем великим, но за ним стоят целые века культуры... Все это лежит много глубже, чем принято думать. Наши добрые художники, работающие под старонемецких мастеров, подходят к воспроизведению природы ... расслабленными. Они стоят ниже природы. А тот, кто хочет создать великое, должен сначала создать себя самого, чтобы, подобно грекам, быть в состоянии низшую, реально существующую природу поднять на высоту своего духа и сотворить то, что в природных явлениях, из-за внутренней слабости или внешнего препятствия, осталось лишь намерением”¹²⁴.

Сопоставляя в различных аспектах Данте с феноменом природы, Гете

вносит важный аспект в свою концепцию “высочайшего поэта”: если ранее его внимание было обращено преимущественно на рецепцию Данте в последующем развитии европейской культуры, то ныне Данте выступает у Гете и как завершитель огромного исторического периода духовной эволюции человечества, как одно из ее центральных связующих звеньев. Тем самым Гете продолжает начатую Вико и подхваченную романтиками интерпретацию Данте как могучего синтезирующего гения - обстоятельство, находящееся в прямой связи с характером развития эстетики и художественного творчества Гете в 1820-х годах.

Не случайно, очевидно, в этом контексте поэт вспоминает и о “школе подражателей старине”: ему важно провести четкую линию между полнокровным, художественно продуктивным искусством, творчески осваивающим традиции, с одной стороны, и эстетически немощным, бездумным копированием с другой. И если ранее полемика Гете с назарейцами косвенно затрагивала и Данте, то ныне Гете фактически опирается на Данте в своей полемике с ними.

“Во всем искусстве, - говорит Гете Эккерману 4 января 1827 года - существует преемственность. Когда видишь большого мастера, то находишь всегда, что он умел воспользоваться достоинствами своих предшественников и именно благодаря этому сделался великим. Люди, подобные Рафаэлю, не рождаются на пустом месте, они опираются на античность и на все лучшее, что было создано до них”¹²⁵. Именно в этот контекст прогрессивного развития искусства и включается все более настойчиво у позднего Гете наследие “высочайшего поэта”

1826 год с полным правом можно назвать годом Данте в духовном развитии немецкого поэта. Впечатляет уже само перечисление обращений Гете к Данте: заметка “Современные гвельфы и гибеллины”, продолжающая тематику статьи “Классики и романтики в Италии в ожесточенной борьбе”; программный, написанный терцинами монолог Фауста в первом акте второй части трагедии; рецензия на книгу “Элегические поэты греков” содержащая интереснейший “дантовский” материал; внимательнейшее при сопоставлении с оригиналом и сопровождающееся обращением к античным философским источникам “Комедии” (Платон, Аристотель и др.) - чтение штрекфусовского перевода “священной поэмы”; статья “Данте”, единственное у Гете достаточно развернутое исследование художественного своеобразия “Божественной комедии”; перевод из XII песни “Ада”; упомянутый выше парафраз 98-го стиха его XI песни; написанное терцинами стихотворение “Реликвии Шиллера”, являющееся, пожалуй, наибольшим приближением Гете к художественному миру Данте; многократные

обращения к “высочайшему поэту” в переписке и дневниках этого периода. Речь, таким образом, может и должна идти о носящем принципиальный характер интересе Гете к Данте.

В открывающей “дантовский” год Гете заметке “Современные гвельфы и гибеллины” поэт, обращаясь к незатаившей в Италии полемике между классиками и романтиками, сопоставляет поэму “О мифологии” классика В. Монти и ее “опровержение” - сочинение романтика К. Тедалди-Фореса “Поэтические размышления”. Гете вновь призывает к объективной оценке “преимуществ” каждой из сторон (“ведь при внимательном рассмотрении оказывается, что здесь не должно быть никакого спора”¹²⁶, - восклицает он) и решительно выступает за их творческое сотрудничество. В противном случае, по мнению поэта, обе партии “впадут в ничтожество”: “боги классиков превратятся в пустую фразу”, а произведения романтиков “утратят свою характерность”¹²⁷.

Под этим углом зрения раскрывается и смысл заглавия гетевской заметки: подобно тому, как непримиримая борьба гвельфов и гибеллинов имела роковые последствия для Италии, продолжающаяся вражда классиков и романтиков чревата, по мнению Гете, тяжелыми последствиями для развития итальянской литературы. Дантовское начало видится здесь уже в самом факте обращения Гете к периоду того соперничества политических партий в средневековой Италии (в частности, на родине Данте, во Флоренции), с которым в сознании последующих поколений оказался неразрывно связанным образ “сурового” Данте и духом которого наполнены многие страницы “Божественной комедии”

В отличие от Ф. Шлегеля, который, обращаясь в “Истории древней и новой литературы” к факту политической борьбы в Италии в эпоху Данте, извлекает из него полемическое содержание, Гете использует его в сугубо этических целях.

Настоящим прорывом к исторически объективной оценке творчества Данте может быть названа та его характеристика, которая содержится в рецензии Гете на работу некоего доктора Вебера “Элегические поэты греков”. Позднего Гете - свидетеля Французской революции, постепенно постигавшего социальную природу искусства, все менее удовлетворяли абстрактные размышления о его специфике, поэт все более решительно выступал за рассмотрение искусства с позиций “исторической критики”, как он это делал, например, в статье о Джотто. Полемически отзываясь в рецензии о “попытках отвлеченного толкования высказываний того или иного поэта” и о стремлении “уподобить их нашим пред-

ставлениям”, Гете вспоминает историю своего “мучительного” постижения поэзии Феогида, своеобразие которой ему открылось только после того, как он узнал, “что их автор был эмигрантом”¹²⁸.

И поэт не медлит провести в этой связи параллель с Данте: “Признаем же подобным образом, что мы не сможем ни представить себе, ни понять такое творение как, “Ад” Данте, если не будем постоянно помнить о том, что этот великий дух, обладающий огромным талантом, этот достойный гражданин одного из значительнейших городов того времени, был в смутные дни вместе со своими единомышленниками лишен враждебной партией всех своих прав и состояния и ввергнут в нищету”¹²⁹.

Не менее знаменательно и письмо Гете от 6 августа 1826 года своему давнишнему берлинскому другу - композитору К. Цельтеру, где поэт отмечает: “В этом оригинале (т.е. “Божественной комедии” - В. А.) есть многое, над чем необходимо подумать: не только над тем, с чем совладал этот исключительный человек, но и над тем, что ему мешало, что он стремился преодолеть; лишь тогда для нас откроются его характер, цели и его искусство в их подлинном виде”¹³⁰.

И сегодня мало что можно добавить к этим прозорливым суждениям Гете. Понятно, что при подходе к Данте как художнику, который во многих отношениях был вынужден “бороться” с эпохой и который сумел стать ее “грозным судьей”, - при таком подходе мощь и величие “высочайшего поэта” должны были произвести на Гете особенно глубокое впечатление¹³¹.

Статья “Данте” интересна прежде всего как попытка Гете проникнуть в глубины художественного мира творца “Божественной комедии” и усвоить его опыт. Его суть Гете видит в том, что Данте выступает и как поэт, и как “пластический” художник одновременно: “... могучий, обращенный к чувственно-пластическому видению мира гений владел и нашим великим поэтом. Он так ясно охватывал предметы оком своего воображения, что свободно мог их потом воссоздавать, заключая в четкие контуры...”¹³²

Далее, давая в своем переводе отрывок из XII песни “Ада”, изображающий сошествие Данте и Вергилия в седьмой круг, Гете развивает тезис об огромной суггестивной силе дантовской поэзии, захватившей и его самого, и в этой связи отмечает особо поразившие его эпизоды встреч “земного” Данте с бесплотными обитателями загробного царства: “так, например, духи, обитающие в “Чистилище”... приходят в ужас при встрече с Данте, ибо он отбрасывает от себя тень, по которой они распознают его

телесность... Такие параллели знакомят нас лучше всего с характерными особенностями творчества Данте.”¹³³.

Насколько этот эпизод запечатлелся в художественном сознании Гете, показывает то место из XX книги “Поэзии и правды”, где он, вспоминая о своих занятиях живописью, признается, что его “фигуры более походили на бесплотные создания в дантовом “Чистилище”, которые не отбрасывают тени и в ужасе отшатываются от тени доподлинного тела”¹³⁴.

Если учесть, что в период, отделяющий статью о Данте от четвертой части “Поэзии и правды”, была написана “потусторонняя” “Классическая вальпургиева ночь” - фрагмент второго акта второй части “Фауста”, среди персонажей которой встречаются и “дантовские” образы, то логично будет предположить, что “характерным особенностям” в их изображении Гете учился и у Данте.

Восприятие Гете наследия “высочайшего поэта” в таком ракурсе, равно как и отмеченные выше случаи частого соотнесения его с тем или иным художником, - отнюдь не случайность. За этим стояла одна из магистральных (и рецепцией Данте поддержанных) тенденций эволюции и гетевской эстетики, и его художественного творчества: идея синтеза поэзии и живописи. Здесь показательны как теоретические работы Гете, названия которых говорят сами за себя: “Рюисдаль как поэт” “Рембрандт - мыслитель”, - так и его поздняя ландшафтная лирика, в частности, два цикла “ориентальных” стихотворений, созданных весной и летом 1827 года¹³⁵.

Закономерно встает вопрос: чем же был вызван тот острый интерес к Данте, которым в творческом развитии Гете отмечена вторая половина 1820 - начало 1830-х годов? На некоторые из причин было уже указано выше - это и растущее значение принципа историзма в эстетике позднего Гете, и продолжающиеся его взаимодействия с немецким и европейским романтизмом, и постоянный рост в этот период внимания к Данте в различных странах и пр.

В критической литературе в качестве одной из главных причин обострения интереса Гете к Данте нередко фигурирует факт знакомства поэта со Штрекфусовским переводом “Божественной комедии”¹³⁶ (при этом молчаливо предполагается, что “до” Штрекфуса Гете был плохо знаком с дантовским творением). С последним мнением нельзя согласиться: поэт, как мы видели, знал “Комедию” и ранее. Что же касается значения перевода Штрекфуса для активизации внимания Гете к Данте, то это значение было весьма специфическим и требует особых разъяснений.

Как уже отмечалось в начале работы, в студиях проблемы “Гете - Данте” фактически не уделялось внимания одному существенному обстоятельству: речь идет о том, что резкое усиление внимания Гете к Данте в указанный период совпадает с формированием в его эстетике концепции мировой литературы. Наши дальнейшие рассуждения о характере гетевской рецепции “высочайшего поэта” целесообразно предварить кратким изложением этой концепции¹³⁷.

В своих суждениях о мировой литературе Гете неизменно исходит из принципа ее единства, как он это делает, например, в знаменитом разговоре с Эккерманом от 31 января 1827 года: “Я все больше убеждаюсь в том, - подчеркивает Гете, - что поэзия есть общее достояние человечества и что повсюду во все времена ее носителями являются сотни и сотни людей. Но, правда, мы, немцы, если нам не удастся возвыситься над тесным отечественным кругозором, очень легко впадаем... в педантическое самомнение. Поэтому я охотно знакомлюсь с произведениями чуждых национальностей и каждому советую со своей стороны ими заняться. Национальная литература сейчас не много стоит, сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи. Но и при таком высоком признании иностранного мы не должны задерживаться на чем-либо особенно и считать его образцом. Не надо думать, что таким образцом будет китайская литература, или сербская, или Кальдерон, или Нибелунги; потребность в высоких образцах все снова и снова приводит нас к античным грекам - именно в их произведениях воплощен прекрасный человек. Все остальное следует рассматривать лишь исторически, по мере возможности усваивая все то хорошее, что в нем заключается”¹³⁸.

В этом разговоре поэт не только формулирует само понятие мировой литературы, но и излагает некоторые существенные положения своей концепции ее развития. Например, он ставит вопрос о диалектике национального и интернационального в мировом литературном процессе, о критериях его оценки и т.д.

За каждым из названных здесь литературных феноменов стоит вполне определенная и весьма важная сфера эстетических исканий Гете - автора теории мировой литературы. В случае с китайской литературой - это пристальный интерес к стране, народ которой внес огромный вклад в развитие мировой литературы. Интерес Гете к сербской литературе объясняется в первую очередь тем, что в сербском фольклоре поэт видел живой пример формирования народного поэтического творчества, то есть того этапа ис-

тории литературы, через который другие европейские литературы давно прошли. Внимание Гете к Кальдерону - это в немалой степени и внимание к художественной системе, принципы которой Кальдерон выразил в своем творчестве, то есть к барокко и его наследию. Наконец, интерес поэта к "Песне о Нибелунгах" показателен для той переоценки средневекового искусства, которая не без влияния романтиков происходила в поздней гетевской эстетике, и значим также в отнесении к Данте.

В качестве "эпохи мировой литературы" Гете аттестует именно современную ему эпоху. В чем же усматривал поэт признаки ее наступления? На этот вопрос можно ответить со всей определенностью: для Гете "эпоха мировой литературы" соотносилась с тем периодом небывалой интенсификации культурных и литературных контактов, который наступил в Европе в начале XIX века и был связан с Французской революцией и ее последствиями.

Было бы, однако, ошибкой полагать, что действие самих литературных контактов ограничивалось для Гете хронологическими рамками данного периода, оно носило исторически универсальный характер. Иными словами, мировая литература осознавалась поэтом не только как историческая, но и как типологическая категория.

Гете был первым, кто сумел связать проблему интернациональных литературных контактов с проблемой мировой литературы (точнее, проблемой ее единства) и показать их взаимозависимость. Принцип единства мирового литературного процесса опосредуется в гетевской эстетике как динамическая система, говоря языком современной науки, синхронных и диахронных межлитературных связей различных типов, пронизывающих все доступное взору поэта историческое бытие мировой литературы¹³⁹. В трактовке этого феномена как важной закономерности мирового литературного развития и состояла суть поистине эпохального открытия, сделанного Гете.

В своей концепции поэт выделил и свел в систему различные формы международных литературных контактов. В "дантологическом" аспекте для нас наиболее интересны две из них: преемственные связи и художественный перевод.

На рассмотрении гетевской трактовки проблемы преемственности мы уже не раз останавливались, добавим к сказанному, что процесс эволюции литературы и искусства представлял собой для Гете сложное и диалектическое единство, в котором сосуществовали, взаимодействовали и боролись различные по своему содержанию течения и направления. Но прогресс в искусстве был связан для поэта с поддержанием и обогащением

его гуманистического потенциала, с той тенденцией в художественном развитии человечества, которая заключает в себе опыт античности и Ренессанса, с тенденцией, значительный вклад в которую внесло и творчество самого Гете¹⁴⁰. Как мы отмечали, в контекст этого преемственного развития все более настойчиво входило для позднего Гете и творчество Данте.

Пристальное внимание поэта привлекает и проблема художественного перевода, да и сама переводческая деятельность рассматривается им как действенная форма связей и взаимодействий национальных литератур, как один из существеннейших элементов развития мировой литературы. В письме от 20 июля 1827 года Т. Карлейлю, самому активному в то время в Англии переводчику и пропагандисту немецкой литературы, в первую очередь - творчества самого Гете, поэт указывал: "Он (то есть переводчик - В. А.) действует посредником во всеобщем духовном товарообмене, и взаимообогащение народов становится его кровным делом. Ибо что бы ни говорили о недостатках перевода, он есть и будет одним из важнейших и наиболее достойных средств развития всеобщих международных связей. Коран гласит: "Бог дал каждому народу пророка, вещающего на его собственном языке" Так и каждый переводчик пророк в своем народе"¹⁴¹.

В письме к нему же от 15 июня 1828 года Гете высказывает идею, которая удивительным образом предвосхищает иные из современных концепций перевода: "Переводчик работает не только для своей нации, но и для той, с языка которой он перевел произведение, ибо чаще, нежели обычно думают, бывает так, что нация, впитав однажды в свою жизнь силы и соки, высосанные из произведения, потом уже не может получать от него ни радости, ни нового питания... Поэтому... весьма благотворно, когда позднее, благодаря удачному переводу, (ее) собственное достоинство вновь обретает новую жизнь"¹⁴².

Если теперь взглянуть сквозь призму теории мировой литературы Гете на его рецепцию Данте в 1820-х годах, то многое в ней проясняется. Более понятной становится, например, тенденция восприятия Данте в плане преемственного гуманистического развития литературы и искусства: рассмотренное под этим углом зрения значение Данте как связующего звена между различными этапами духовной эволюции человечества должно было приобретать в глазах Гете особую масштабность.

Важной была для Гете роль "высочайшего поэта" как активного фактора формирования литературного контекста эпохи "посредством"

переводов. Становившиеся, как правило, известными поэту многочисленные переводы Данте на европейские языки (в одной Германии Данте тогда переводили А. В. Шлегель, Каннегиссер, Филалетес, Штрекфус, Витте и др.) вполне соответствовали складывающемуся в эстетике Гете представлению о мировой литературе как арене широкого интернационального духовного сотрудничества. И если французский перевод “Фауста” открыл для Гете новые грани в его собственном произведении, то, знакомясь с “иноязычным” Данте, он все более глубоко постигал своеобразие его творчества.

Высоко оценивая благородную роль переводчика в деле культурного сближения народов, Гете оказывал широкую и энергичную поддержку всем начинаниям в этой области. Так, благодаря его советам и помощи обратился к переводу Кальдерона на немецкий язык Й. Д. Грис. Активно поддерживал Гете и А. Штрекфуса, одного из лучших немецких переводчиков “Божественной комедии” вышедшей отдельным изданием в 1826 году и именно по его настоянию Штрекфус взялся за перевод трагедии Мандзони “Адельгиз”

Чрезвычайно важное значение - причем по нескольким причинам - имеет для нас письмо Гете Штрекфусу от 27 января 1827 года, в котором поэт подчеркивает: “Я убежден в том, что создается мировая литература, что все нации проявляют склонность к этому и посему дружески этому способствуют. Немец может и должен действовать тут наиболее активно”¹⁴³.

Отметим прежде всего, что именно здесь Гете впервые употребляет то понятие мировой литературы как нового феномена в духовном развитии человечества, которое через четыре дня он подробно развернет в ставшем хрестоматийным разговоре с Эккерманом. Совершенно очевидна и идейная перекличка этих документов, особенно знаменательная в их “немецкой” части: именно потому, что немцам часто “не удается возвыситься над тесным отечественным кругозором” и они “очень легко впадают в педантичное самомнение”, они могут и должны “действовать тут наиболее активно”. Поэт выступает против культурного изоляционизма и национализма, за широкое и равноправное участие немецкой литературы в формировании литературы мировой.

Обращение Гетес с “посланием” о мировой литературе к Штрекфусу - активному посреднику между итальянской и немецкой литературами - свидетельствует о том, что его деятельность была для поэта конкретным выражением крепнущих интернациональных духовных взаимосвязей и тем самым - наглядным подтверждением приближения прокламируемой

им “эпохи мировой литературы”. И подобно тому, как в деятельности Карлейля как культурного посредника между Англией и Германией Гете видел “большую пользу для мировой литературы”, поэт обнаруживает ее в переводческой деятельности Штрекфуса, которого он призывает “играть значительную роль в этом великом сотрудничестве”¹⁴⁴.

Заслуживает внимания и еще одно знаменательное письмо Гете Штрекфусу, где поэт отмечает: “Если Вы знаете какое-либо произведение в иностранных литературах, о котором Вы хотели бы высказать в немногих словах свое мнение, то сделайте это и поставьте меня в известность. Продукты различных наций столь дьявольски проникают ныне друг в друга, что нужно выработать для себя новый способ знакомства с ними и суждения о них”¹⁴⁵.

Легко догадаться, что, декларируя необходимость “нового” подхода к рассмотрению того или иного литературного феномена, Гете ведет речь о его анализе в аспекте мировой литературы.

Таким образом, выясняется, что формирование понятия мировой литературы происходит у Гете, так сказать, в “дантовском” контексте, под сенью “*il gran padre Alighieri*”. Следует отметить и то, что значительная часть гетевских заметок о всемирной литературе создается на протяжении 1826, то есть “дантовского”, года поэта¹⁴⁶. В свете вышеизложенного вполне раскрывается и специфика значения штрекфусовского перевода “Комедии” для Гете как создателя концепции мировой литературы¹⁴⁷.

С рецепцией Данте в аспекте мировой литературы оказывается у Гете в той или иной степени соотношенным и осмысление творчества Манцони и всей современной итальянской литературы. Имя и произведения Манцони подчас всплывают у Гете в связи с его обращением к Данте, и, подобно тому как Гете протягивает преемственные нити от Шекспира к Байрону, он протягивает их от Данте к новой итальянской литературе и Манцони как ее наиболее выдающемуся представителю. Его и Байрона Гете рассматривает в качестве художников, сумевших в своем творчестве органично использовать “преимущества” как классиков, так и романтиков. Осмысление творчества Манцони становится немаловажным звеном в цепи рассуждений поэта о мировой литературе, подтверждением чему могут служить многие разговоры Гете с Эккерманом, канцлером Ф. фон Мюллером и др. Не случайно, думается, и то, что “итальянский” раздел рубрики “Дальнейшее о всемирной литературе” оказывается на две трети “заполнен” Манцони.

Пристальное и вполне понятное внимание Гете вызывает и факт активного перевода произведений Манцони на европейские языки.

Гете не только побуждает Штрекфуса обратиться к переводу его произведений, но и сам переводит известную оду Мандзони на смерть Наполеона “Пятое мая” и пишет обширное предисловие к изданным по-итальянски в 1827 году в Йене его “Поэтическим произведениям”, в котором защищает итальянского романтика от нападков английской “разрушающей” критики и формулирует принципы критики “созидающей”¹⁴⁸.

Что же касается рецепции Гете современной итальянской литературы, то здесь в первую очередь следует учитывать “вовлеченность” Данте в литературные баталии классиков и романтиков. Осмысленные специфики развития итальянской литературы этого периода, осененной гигантской тенью Данте, сыграло, несомненно, важную роль в формировании таких категорий концепции мировой литературы Гете, как проблема преемственности в эволюции литературного процесса и связанная с ней проблема его периодизации, а также проблема литературного синтеза как исторически продуктивной формы развития литературы. Этой последней Гете уделял особое внимание и, настойчиво призывая классиков и романтиков к плодотворному сотрудничеству, с радостью приветствовал идущие в этом направлении усилия миланского журнала “Кончилиаторе”¹⁴⁹.

Не менее энергично поддержал Гете и другой миланский журнал, “Эко”, ставивший одной из целей своей деятельности пропаганду немецкой литературы в Италии. Обнаружив в присланных ему номерах журнала свои переведенные на итальянский язык стихотворения, Гете обращается к его редакторам со взволнованным посланием, в котором, сообщая, что он уже на протяжении многих лет выпускает аналогичное издание - журнал “Искусство и древность”, пишет: “Как своим содержанием, так и формой ... он (то есть журнал - В. А.), несомненно, будет по-дружески способствовать той всеобщей мировой литературе, которая все более оживленно распространяется повсюду, и я могу обещать вам мою самую искреннюю поддержку”¹⁵⁰.

И в качестве “дружеского приложения” Гете посылает издателям небольшое стихотворение, озаглавленное “Уподобление”, где в символической форме выражено гетевское понимание принципов художественного перевода¹⁵¹. Переведенное на итальянский, “Уподобление” было в июне 1828 года напечатано в “Эко”. Не осталось фразой и заверение Гете в “искренней поддержке”: в “Искусстве и древности” (том VI, выпуск 2-й, 1828) поэт опубликовал рецензию, в которой высоко оценил миссию интернационального культурного посредничества, выполняемую итальянским журналом.

Понятно, в каком ракурсе должны были осмысляться Гете все эти факты, в частности факт растущей известности немецкой литературы, в том числе - его собственного творчества, в стране Данте, Италии. Этот факт должен был восприниматься поэтом, знатоком и ценителем итальянской литературы и искусства, автором "Торквато Тассо", "Римских элегий" и "Итальянского путешествия", как конкретное доказательство интернационального культурного взаимоближения и взаимодействия, иными словами, как сигнал наступления чаемой им "эпохи мировой литературы". Испытавшая на себе сильное воздействие итальянской литературы, немецкая литература, в свою очередь, начинала все более активно влиять на нее.

Таким образом, число каналов, через которые в контекст формирующейся гетевской концепции мировой литературы "входил" Данте, оказывается весьма велико. Учитывая это обстоятельство и возвращаясь к поставленному выше вопросу о причинах обострения интереса Гете к Данте в 1820-х годах, мы можем существенным образом конкретизировать его: это обострение не просто совпало с периодом складывания в поздней гетевской эстетике концепции мировой литературы, но и, как в случае с Шекспиром, Кальдероном и Байроном, рецепция Данте активно способствовала формированию самой гетевской концепции как универсальной эстетической теории и определила специфику ее отдельных категорий.

В соотношении с теорией мировой литературы Гете необходимо рассматривать и рецепцию Данте в позднем творчестве поэта, прежде всего - во второй части "Фауста" (далее обозначаемой как "Фауст II")¹⁵². Но подобная постановка вопроса будет иметь смысл только в том случае, если посмотреть на "Фауста II" как на своеобразный продукт гетевской концепции, как на произведение, в котором художественно опосредованы те или иные ее категории¹⁵³.

Здесь в первую очередь следует обратить внимание на то обстоятельство, что работа Гете над "Фаустом II" (1825-1831), которая совпадала с формированием в его эстетике теории мировой литературы, совпадала также с периодом наибольшего приближения Гете к Данте. Особо нужно выделить 1826 год, являющийся "дантовским" годом в духовной эволюции поэта: именно в этом году была закончена знаменитая гетевская "Елена" Классическо-романтическая фантазмагория. Интермедия к "Фаусту" (будущий третий акт "Фауста II"), опубликованная в 1827 году и вызвавшая многочисленные отклики как в Германии, так и в других европейских странах, в том числе и России.

Принципы, которыми руководствовался Гете, работая над своей «классическо-романтической» «Еленой», и цели, которые он преследовал ее созданием, четко изложены в письме К. Икену от 27 сентября 1827 года: «Я никогда не сомневался в том, что читатели тотчас же поймут главный смысл этого представления. Пришло время, чтобы наконец, утих страстный спор между классиками и романтиками»¹⁵⁴.

Эта характеристика сразу же возвращает нас к рассмотренным выше статьям Гете об итальянской литературе с их дантовским «подтекстом». Проводя идею синтеза классического и романтического начал, Гете художественно опосредует в «Елене» такую категорию своей концепции мировой литературы, как проблема преемственности в литературном развитии. А в ее «вызревании», как мы помним, функционально значимой была роль Данте. Отметим здесь несомненное этическое звучание «Елены» как произведения, призванного «примирить» классиков и романтиков: демонстрируя ею возможность подобного «примирения», Гете снимает саму проблему их спора как непримиримых антагонистов.

Союз классики и романтики символически запечатлен в образе Эвфориона, которому Гете, как известно, придал черты Байрона, причем не случайно: «Я не мог никого взять в качестве представителя новейшей поэзии, кроме него, – замечает Гете Эккерману 5 июля 1827 года. Ведь он является, бесспорно, величайшим талантом столетия. И потом, Байрон не античен и не романтичен... Именно такого поэта я должен был иметь»¹⁵⁵. Но если Байрон «не античен» и «не романтичен», то он в глазах Гете, очевидно, «синтетичен», то есть соединяет в себе оба начала. Такой Байрон-Эвфорион, конечно, вполне соответствовал доминирующей идее гетевской «Елены» – синтезу в ней классического и романтического искусства.

Но Байрон, пользовавшийся в 1810-1820 годах громкой европейской славой (в этом отношении его можно поставить рядом с Гете), – это поэт, который испытал в своем творчестве глубокое и разностороннее воздействие Данте и, в свою очередь, «в очень сильной степени способствовал новому утверждению славы его творчества во всевропейском масштабе»¹⁵⁶.

С другой стороны, хорошо известен тот особый – и «Елена» наглядное подтверждение этому – интерес, который испытывал к английскому романтику Гете. Не являлся ли «байронизм» Гете, который хорошо знал о дантовских симпатиях Байрона и, например, подчеркивал, что «Байрона нельзя порицать за то, что он взял в качестве образца своего «Шильонского узника» эпизод с Уголино»¹⁵⁷, – не являлся ли он еще одним каналом для

рецепции Гете наследия Данте, в том числе и в художественной ткани “Елены”? И если Гете “не отрицает” байроновского влияния в своей “Мариенбадской элегии”, то имеет смысл в этом контексте рассмотреть вопрос о наличии в ней дантовских реминисценций. В высокой патетике лирического чувства в “Элегии” слышатся отзвуки не только “космической” поэзии Байрона, но и “серафических” монологов Данте в “Новой жизни” и “Рае”¹⁵⁸. Помимо всего иного, рецепция Байроном Данте должна была осмысляться Гете как конструктивный элемент тех синтезирующих духовных связей, которые обеспечивают преемственное развитие художественной культуры человечества.

Примерно в это же время в России “встреча” Данте и Байрона происходит у Пушкина, в его элегии “Андрей Шенье” (1825):

Меж тем, как изумленный мир
На урну Байрона взирает
И хору европейских лир
Близ Данте тень его внимает...

Перед нами еще один знаменательный пример того, как многообразно входил Данте в контекст литературного развития Европы в начале XIX века; входил и становился его органичным элементом.

Другой интересный “дантовский” эпизод в “Фаусте II” - это написанный терцинами и задающий тон всей второй части монолог Фауста в первом акте. Дантовское начало отражено здесь не только на формальном уровне, оно проникает в структуру художественной образности, начиная с символа Леты и “вигилий” Ариэля (через образ которого в ткань этой сцены входили реминисценции шекспировской “Бури”, особенно знаменательные в соотнесении ее главного героя - чародея Просперо с фигурой чернокожника Фауста) и кончая сценой “ослепления” Фауста.

Дантовское влияние видится нам и в композиции монолога, написанного по принципу повышения “освещенности” изображаемого в нем пейзажа: вначале “темный”, он все более “светлеет” к финалу, в котором запечатлен восход солнца, символизирующий вступление Фауста в “новую жизнь”. Именно это словосочетание (ein neues Leben) употребляет Гете, толкуя Эккерману об эпизоде, - факт, позволяющий предположить синтезирующую рецепцию поэтом не только “элементов” “Божественной комедии”, но и генетически связанной с ней “Новой жизни” Данте¹⁵⁹.

Эти терцины интересны и в ином отношении: в них на высочайшем уровне опосредованы отдельные положения гетевского “Учения о цве-

те”, что сближает их с такими “натурфилософскими” шедеврами поздней лирики Гете, как “Китайско-немецкие времена года и суток” и стихотворения дорнбургского цикла. Отзвуки усердных штудий Гете китайской литературы, отлитые в дантовские размеры, которыми написан эпизод “синтетического” “Фауста”, - не наглядное ли это свидетельство поистине глобальных масштабов художественного универсализма позднего Гете?!

Еще одним знаменательным приближением Гете к поэтическому миру Данте было стихотворение “Реликвии Шиллера”, которое мы приводим в превосходном переводе С. Соловьева:

Стоял я в строгом склепе, созерцая,
Как черепа разложены в порядке,
Мне старина припомнилась седая.
Здесь кости тех, кто насмерть бились в схватке,
Забыв вражду, смирившись поневоле,
Лежат крестом. О, кости плеч, лопатки
Могучие! Никто не спросит боле,
Что вы несли; оторван член от члена,
Нет связи жизни, деятельной воли.
Вы врозь лежите, руки и колена.
Вам мира нет: вы вырваны в сиянье
Земного дня из гробового плена.
Нет в скорлупе сухой очарованья,
Где благородное зерно скрывалось.
Но мной, adeptом, прочтено Писанье,
Чей смысл святой не всем раскрыть случилось,
Когда средь мертвого оцепененья
Бесценное творенье мне досталось,
Чтоб в холоде и тесном царстве тленья.
Я был согрет дыханием свободы,
И жизни ключ възграл из разрушенья.
Как я пленялся формою природы,
Где мысли след божественной оставлен!
Я видел моря мчащиеся воды,
В чьих струях ряд все высших видов явлен.
Святой сосуд - оракула реченья! -
Я ль заслужил, чтоб ты был мне доставлен?
Сокровище украв из заточенья
Могильного, я обращусь, ликуя,

Туда, где свет, свобода и движенье.
Того из всех счастливым назову я,
Пред кем природа - бог разоблачает,
Как плава пра х и в дух преобразуя,
Она создание духа сохраняет¹⁶⁰.

Мы лучше пойдем дантовский контекст этого перла философской лирики Гете, если предварительно рассмотрим ту в высшей степени характерную трансформацию его воззрений на терцины, которая прослеживается с конца 1790 - по середину 1820-х годов.

21 февраля 1798 года Гете пишет Шиллеру: "Сообщите мне, что Вы думаете о размере шлегелевского "Прометей" Я задумал нечто, что соблазнительно изложить в стансах, но поскольку они имеют слишком принудительный и размеренно-периодический характер, я вспомнил об этом размере; при ближайшем рассмотрении, однако он мне не понравился, ибо не знает покоя и вследствие своих продолжающихся рифм нигде не может закончиться"¹⁶¹.

Не менее характерен и ответ Шиллера: "Что касается Вашего вопроса о размере, то главное заключается, очевидно, в предмете, к которому Вы хотите его приложить. В общем, этот размер мне тоже не нравится. Он слишком монотонный и однообразный и, как кажется, неразрывно связан с торжественным настроением. То, что Вы задумали, с ним, вероятно, не согласуется, я в любом случае предпочел бы стансы..."¹⁶²

Итак, рассуждая о своеобразии терцин, оба поэта сходятся в весьма холодной его оценке, при этом ни Гете, ни Шиллер не считают нужным упомянуть в этой связи Данте, с именем которого терцины слились так же органично, как гекзаметр с именем Гомера. Шиллер так и не обратился к этому размеру, что же касается Гете, то он проявляет к нему в 1800-х годах растущий интерес (ср. в этом плане характеристику терцин в статье "Уголино Герардеска").

В начале 1820-х годов в оценках Гете терцин (точнее, произведений, написанных этим размером, которые поэт все более настойчиво рассматривает в единстве аспектов формы и содержания) наблюдается характерная двойственность. С одной стороны, Гете хвалит "терцинное" стихотворение баварского поэта фон Шенка "На смерть Кановы" и замечает, что "терцины, для того чтобы нравиться, должны всегда опираться на величественный и богатый материал"¹⁶³, то есть фактически приближается к точке зрения Шиллера. С другой - тол-

кует Эккерману, что “сложная рифмовка едва ли не в первую очередь способствует тому, что Данте трудно понимать”¹⁶⁴.

А вот какую знаменательную характеристику терцин мы обнаруживаем в гетевской статье о Данте: “Данте никогда не стесняет третья рифма - напротив, она помогает ему в достижении намеченной цели, способствуя созданию завершенных образов”¹⁶⁵.

Если учесть, что эта статья представляет собой развернутый отзыв на штрекфусовский перевод “Комедии” который тогда читал Гете, и что она написана за несколько дней до создания “Реликвий Шиллера”, то станут понятными как характер духовной атмосферы, в которой писалось это произведение, так и глубина освоения в нем Гете художественных принципов “высочайшего поэта”

Легко увидеть, что гетевские оценки дантовского размера эволюционируют в том же направлении, в котором развивалась гетевская концепция творчества Данте. Лишь дважды в своей художественной практике Гете обращается к терцине и оба раза - “в связи” с Данте.

Была, наконец, еще одна специфическая причина, которая обусловила обращение Гете - автора “Реликвий Шиллера” именно к терцине. Речь идет о своеобразии ее системы рифмовки. Великий диалектик, Гете остается таковым и в своем художественном творчестве, и здесь его внимание не могло не привлечь трехчленное строение терцины, тождественное диалектической триаде: тезис, антитезис, синтез¹⁶⁶.

В самом деле, какой другой размер столь идеально подходил для художественного опосредования той идеи непрерывного перехода смерти в жизнь и апофеоза последней, на которой держится это стихотворение? В отличие от романтиков и от самого Данте, склонных мистически истолковывать трехчленность терцины, Гете увязывает ее с полярностью и повышением - основными принципами своей натурфилософии. Здесь перед нами именно тот случай, когда форма и содержание находятся в творчестве Гете в идеальной гармонии друг с другом. Высокие образцы подобной гармонии поэт мог найти в “Божественной комедии” Данте.

Не останавливаясь на подробном рассмотрении содержания “Реликвий Шиллера”, отметим только, какой колоссальный материал символически обобщен здесь Гете в дантовском “контексте”: реминисценции из “Комедии” переосмысливаются в духе Спинозистского тезиса “deus sive natura”, мотив шекспировского “бедного Йорика” и “кладбищенской поэзии” сентименталистов перекрещивается с иду-

щей из античности темой “memento mori”, воспоминания о Шиллере становятся раздумьями о предназначении человека и о судьбах человечества¹⁶⁷.

Интересная деталь: публикуя в 1829 году “Годы странствий Вильгельма Мейстера”, Гете помещает (без названия) это стихотворение после текста романа и снабжает примечанием “Продолжение следует”, - тем самым поэт как бы сообщает ему бесконечную символическую перспективу.

Гете, разумеется, помнил о холодном отношении Шиллера к Данте, но посвященное его памяти стихотворение он пишет дантовским размером. Помимо всего иного, Гете, быть может, хотел “примирить” Шиллера с Данте?! Бывший на протяжении последних лет своей жизни свидетелем непрерывно растущей славы Шиллера и Данте, очевидцем того, как широко и многообразно входило их творчество в европейскую литературу, Гете, созидающий в это время теорию мировой литературы с ее лозунгами “всеобщей терпимости” и равноправного интернационального духовного сотрудничества¹⁶⁸, должен был сознавать, что в историю художественной культуры оба поэта войдут - и уже вошли - как союзники и гуманисты.

В свете вышеизложенного представляется несостоятельным утверждение одного из исследователей о том, что содержание “Реликвий Шиллера” “ни в малейшей степени не обнаруживает следов Данте”¹⁶⁹; в полемике с подобной точкой зрения мы можем опереться на самого Гете.

Впрочем, глубокое дантовское начало в этом стихотворении было очевидным уже для некоторых современников Гете: в июне 1833 года переводчик с итальянского Й. Регис пишет знакомому Гете, известному италоману К. Г. Карусу, самостоятельно переведшему “Божественную комедию”: “Мне думается, это стихотворение показывает, что Гете в гораздо большей степени был дантеанцем, чем о том свидетельствует его несколько холодная статья о Штрекфусовском “Данте”¹⁷⁰.

Таким образом, рецепция Данте (и не только Данте!) в позднем творчестве Гете “синтетична”, она осложнена импульсами, идущими от других, подчас хронологически далеко отстоящих друг от друга эстетических феноменов. В свою очередь она “накладывается” на их восприятие поэтом, и ее необходимо рассматривать в контексте того широкого интернационального литературного синтеза, которым отмечено позднее творчество Гете и который, в конечном итоге, при-

водит нас к его концепции мировой литературы. Правомерность именно такого подхода к этой проблеме вполне обнаруживается, если посмотреть, например, на гетевского “Фауста” как на произведение, в котором синтетически осмыслены различные этапы художественной эволюции человечества, от античности до эпохи романтизма и формирующегося критического реализма, и поставить вопрос о том, в каких масштабах в орбиту этого синтеза было вовлечено творчество такого колосса мировой литературы, как Данте, и стоящих за ним “целых веков культуры”.

ГЛАВА III. ГЕТЕ И ДАНТЕ КАК ХУДОЖНИКИ-УНИВЕРСАЛЫ

Большой интерес вызывает сравнительно-типологическое изучение Данте и Гете как универсальных художественных гениев¹⁷¹. Какими критериями измерять масштабы внесенного ими вклада в эстетическое развитие человечества? В первую очередь, очевидно, таким критерием художественного прогресса, как принцип гуманизма¹⁷². Важен и другой критерий, обнаруживающий с первым генетические взаимосвязи, а именно: глубина и широта осуществленного в творчестве данного художника литературного (в том числе - интернационального) синтеза, его художественный универсализм¹⁷³.

Существенными мы считаем рассуждения Р. М. Самарина, отмечающего, что “на рубеже Средневековья и эпохи Возрождения, представлявшей собой могучий переворот в экономических, общественных отношениях и во всех областях культуры, стало возможным появление такого небывалого прежде эстетического феномена, как творчество Данте – колоссальное обобщение культурного опыта средних веков и смелый прорыв в будущее... Через триста лет - на рубеже XVI и XVII столетий, отделяющем не только век от века, но и эпоху Возрождения от эпохи утверждающегося буржуазного общества, возникли предпосылки, сделавшие возможным появление нового и более грандиозного художественного синтеза. Он тоже соединял в себе концы и начала, сам был великим открытием на пути художественного развития человечества и предвещал возможности новых, еще более замечательных открытий. Этот синтез - разумеется, полный противоречий - воплощен в творчестве... Шекспира и особенно в том, как решал задачу изображения человека великий английский драматург”¹⁷⁴.

Цепь рассуждений ученого можно продолжить. Еще более грандиозный синтез (масштабы и характер которого нужно, конечно, оценивать исторически) был осуществлен в творчестве Гете на рубеже XVIII-XIX веков, в эпоху, особенно богатую социальными катаклизмами, суть которых заключалась в крушении феодализма и бурном

развитии капиталистических форм отношений (подчеркнем, что в осуществлении подобного синтеза Гете, безусловно, опирался на накопленный в этом плане опыт Данте и Шекспира).

Вырисовывается интересный типологический ряд: Данте - автор антропоцентрической "Божественной комедии" как "последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени"¹⁷⁵, мощно приближавший его наступление; Шекспир - создатель гуманистических трагедий, творивший в канун английской буржуазной революции XVII века, открывшей новую главу в истории; и Гете с его поздним универсальным творчеством, с одной стороны, и теорией мировой литературы - с другой, как художник, чье духовное развитие определялось рецепцией имевшей всемирное значение Французской революции. Попытаемся теперь провести некоторые типологические параллели в характере литературного (точнее, западно-восточного) синтеза у Данте и Гете.

Проблема западно-восточного синтеза в приложении к Данте фактически была поставлена в работе испанского арабиста М. Асина Паласиоса "Мусульманская эсхатология в "Божественной комедии"¹⁷⁶ и фундаментальном исследовании итальянского медиевиста Е. Черулли "Книга лестницы" и вопрос об арабо-испанских источниках "Божественной комедии"¹⁷⁷. Асин Паласиос, проводя ряд интересных и знаменательных параллелей между сакральной мусульманской литературой (прежде всего - сочинением испано-арабского поэта Ибн Аль Араби "Футухат"), с одной стороны, и "Божественной комедией" - с другой, высказывает гипотезу о сюжетной зависимости дантовского творения от мусульманской эсхатологической литературы и предполагает достаточно широкое знакомство с ней Данте.

Черулли в своем исследовании, полемизируя с мнением Асина Паласиоса, отстаивает ту точку зрения, что Данте был не более, чем другие его современники (то есть явно недостаточно) знаком с мусульманской эсхатологией, хотя вполне допускает, что Данте мог читать сделанные в начале 1260-х годов в Испании французский и латинский переводы "Книги лестницы" тематически достаточно близкой "Божественной комедии"¹⁷⁸.

Вопросу о том, в какой степени был знаком Данте с арабо-мусульманской эсхатологической литературой, суждено, очевидно, навсегда остаться открытым, он к тому же, по нашему мнению, не является принципиально важным: если Данте был знаком с этой литературой в том объеме, в каком предполагает Асин Паласиос, то это обстоя-

тельство добавляет новую черту к облику “высочайшего поэта” как универсального художника, синтезирующего в своем творчестве культурные традиции разных народов; если нет, как это стремится доказать Черулли, то для рассмотрения проблемы западно-восточного синтеза в творчестве Данте достаточно тех восточных “элементов” которые давно изучены и прокомментированы. В любом случае Данте остается глубоко самобытным и творчески оригинальным художником, ни малейшего эстетического ущерба не несет при этом и “Божественная комедия”

Здесь есть, очевидно, необходимость встать на точку зрения Гете, заметившего Эккерману: “Что я написал - то мое, а откуда я все это взял, из жизни или из книги, никого не касается, важно - что я хорошо управился с материалом”¹⁷⁹.

Проблему западно-восточного синтеза в творчестве отдельно взятого художника плодотворно рассматривать в свете того развивающегося по восходящей культурного взаимодействия Запада и Востока, которое никогда не прерывалось и важнейшими этапами которого были эпоха эллинизма и многовековый период контактов арабо-мусульманской и европейской цивилизаций, наступивший после завоевания арабами Пиренейского полуострова¹⁸⁰. Если согласиться с тем, что многообразно протекающий культурный синтез Запада и Востока есть необходимый компонент и необходимое условие преемственного духовного (и, в частности, литературного) развития, и вспомнить, что эпоха Данте, то есть рубеж XIII-XIV веков, была периодом, когда Европа находилась под мощным культурным воздействием арабо-мусульманского Востока, то почему бы, учитывая знаменательное представительство в творчестве Данте восточных “элементов” не взглянуть на него как на наследие “западно-восточного” художника? И что особенно важно - не рассматривать его как выражение объективной тенденции в духовной эволюции человечества, суть которой в постепенном сближении его “полюсов”?!

Конечно, строго говоря, в приложении к Данте следует вести речь о начальных фазах подобного синтеза, но именно в этом качестве оно обладает особой значимостью¹⁸¹. Филоориентализм просветителей, романтическая тяга к Востоку, слияние художественных традиций Запада и Востока в творчестве Гете и Пушкина будут дальнейшими, исторически более высокими формами этого синтеза и одновременно - новыми этапами развития этой тенденции. Эпохальное значение гетевского “Западно-восточного дивана” заклю-

чалось, в частности, в том, что Гете гениально предугадал в нем тенденции развития культуры человечества, - в наш век стремительно нарастающей интернационализации духовной жизни мы имеем все основания говорить об исторической справедливости гетевских прогнозов. И здесь Данте выступает как один из дальних предшественников Гете.

Типологически значимым представляется и то, в какой “среде” находят себе “проводников” Данте и Гете. Подобно тому, как Данте в “Комедии” берет в вожатые Вергилия, за которым стоит античная цивилизация, Гете делает таковым Хафиза, чей образ символизирует культуру Востока. И дело здесь не только в личных симпатиях поэтов, какой бы характер они ни носили, не только в той в высочайшей степени присущей им “всемирной отзывчивости”, которую Достоевский считал ярчайшей чертой таланта другого универсального художника, Пушкина.

С одной стороны, обращение Данте к античности происходит в канун ренессансного обновления мира и человека с его опорой на античную культуру; с другой стороны, “самый факт обращения немецкого поэта к Востоку имеет место не только в очень серьезный момент его собственной творческой биографии, но и в крайне важный момент всей истории новой европейской литературы - момент перехода от литературы эпохи Просвещения к литературе капиталистической эпохи”¹⁸², развитие которой, как мы знаем, характеризовалось нарастанием масштабов западно-восточного синтеза. Факт “выбора” оказывается в каждом случае обусловленным характером художественного развития данной эпохи, причем как Данте, так и Гете “угадывают” этот характер наиболее “точно”

Особо следует остановиться на отношении Данте и Гете к различного рода ересям. Начнем с Данте, который “был свидетелем триумфов ереси и ее поражений. И отнюдь не безучастным... Ересь пришла с Востока. Родиной ее была далекая Армения, истоки - в дуализме зороастровой религии, в маздеизме, еще живом в Персии. Из Армении ересь попала в Византию, где обогатилась элементами античной философии, из Византии - на Балканский полуостров; павликианство, манихейство, богумильство были ее фазами”¹⁸³. Под их несомненным влиянием в Западной Европе складывались катарская и другие ереси.

Таким образом, “миграция” ересей была одним из видов - причем чрезвычайно важным - идеологического взаимодействия Запада

и Востока¹⁸⁴, к которому не остался “безучастным” Данте, и с этой стороны вовлекавшийся в орбиту западно-восточного синтеза. Пристального внимания заслуживают соображения И. Ф. Бэлзы о возможных связях Данте с дуалистическими в своей основе (и восточными по происхождению) ересями, в первую очередь “тайным учением” ордена тамплиеров; под этим углом зрения открывается ряд перспективных направлений в исследовании “Божественной комедии”¹⁸⁵.

Что же касается Гете, то, не останавливаясь тут на его отношении к еретическим движениям в христианстве, отметим острый интерес поэта к восточным еретическим (с точки зрения ортодоксального ислама) течениям: суфизму и парсизму. Суфизм был для Гете чем-то вроде идеологического камуфляжа, под покровом которого поэт-суфий мог “обнажать человеческие страсти и пороки”. Гете отверг трактовку суфия Хафиза как “певца Корана”, персидский лирик важен для него в качестве “иронического” поэта, который, подобно Горацию и Беранже, “стоял над своим временем, с веселой насмешкой бичуя упадок нравов”¹⁸⁶.

Особенно созвучной мировоззрению Гете оказалась глубоко дуалистическая философско-этическая концепция парсизма; в “Завещании староперсидской веры” в “Книге парса” “Дивана”, от которой тянутся преемственные нити к финальному монологу Фауста во второй части трагедии, Гете поднял на высоту колоссального поэтического обобщения принцип “чистой жизни” - этот своеобразный категорический императив парсизма¹⁸⁷.

Уместным будет и упоминание о том внимании, с которым отнесся Пушкин к дуалистическим религиозным догматам язидов, - одной из восточных еретических сект; с ними Пушкин столкнулся во время пребывания на Кавказе в 1829 году “Я очень рад был за язидов, что они сатане не поклоняются, - пишет Пушкин в “Путешествии в Арзрум”, и заблуждения их показались мне уже гораздо простительнее”¹⁸⁸. Масштабы интереса Пушкина к “дьявопоклонникам” наглядно видны из того, что он счел необходимым приложить к “Путешествию в Арзрум” пространную статью французского миссионера об язидах, в которой их религия характеризовалась как “смешение манихейства, магометанства и верований древних персов”¹⁸⁹.

Сопоставимы ли вышеприведенные факты интереса к ересям Данте и Гете? Думается, что да, причем в нескольких отношениях. Во-первых, внимание к ним обоих художников можно рассматривать как еще одно выражение их “всемирной отзывчивости”, оно показатель-

но как свидетельство неконформизма их эстетического и философского мышления, не остающегося глухим к любому идеологическому импульсу, но преломляющего его сквозь призму могучего интеллекта.

Во-вторых, - и это, пожалуй, самое главное, - во внимании к ересям Данте и Гете нашла свое выражение их оппозиция официально санкционированному конфессионализму, причем в степени, в какой в нем, по их мнению, деформировались исповедуемые ими принципы гуманизма.

И если “образы Ветхого и Нового Заветов у Данте потеряли значение религиозно-догматических категорий, а вместе с образами античной истории и мифологии насытились этико-эстетическим содержанием”¹⁹⁰, то еще более активно этот процесс протекал у Гете, в творчестве которого сакральное содержание религиозных образов было решительно заменено художественным и этически значимым. Ставя в фокус своих творческих исканий общечеловеческую проблематику, Данте и Гете - каждый по-своему и в исторически обусловленной форме - в немалой степени способствовали десакрализации искусства и открывали перед ним новые горизонты в изображении человека и бытия.

Сравнительно-типологическое рассмотрение Данте и Гете как универсальных художественных гениев подводит нас и к еще одной важной параллели. Комплекс философских и этико-эстетических идей Данте, рассмотренных в их генезисе от “Новой жизни” через трактаты “Пир” и “Монархия” к синтезирующей их “Божественной комедии”, и гетевская теория мировой литературы, взятая как эстетическая и социологически значимая категория, это исторически продуктивные концепции, в которых в наиболее полной форме выражены прогрессивные устремления человечества на двух важных этапах его духовно-исторического развития.

Как таковым, им закономерно присуща направленность в будущее, знаменательны в этом плане переключки между утопией всемирной интернациональной монархии у Данте, с одной стороны, и предсказываемой Гете эпохой “всеобщей мировой литературы” - с другой: в обоих случаях грядущее мыслится покоящимся на иных, более справедливых социальных принципах, чем те, на которых зиждилось современное им общество. И если высшую цель “Божественной комедии” Данте видит в том, чтобы “вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья”¹⁹¹, то Гете в фи-

нале своей трагедии устами Фауста объявляет “конечным выводом мудрости земной” принцип общественно полезного труда и набрасывает картину жизни “свободного народа на свободной земле”. Гуманистические устремления обоих художников проникаются социальными мотивами и приобретают статус высшей формы гуманизма.

Долгим и трудным был путь, которым шел Гете к пониманию “высочайшего поэта”. Принципиально важным является то, что в конечном итоге Гете - прежде всего автор теории мировой литературы развил исторически достаточно объективную концепцию Данте, рецепция Данте отозвалась - причем заметным образом и в художественной практике позднего Гете. Эти обстоятельства отодвигают для нас на задний план полемические аспекты гетевского восприятия “высочайшего поэта”. Объективность гетевской концепции становится особенно очевидной при сравнении ее с теми романтическими интерпретациями Данте, в которых его образ тенденциозно христианизирован. Точки соприкосновения эта концепция обнаруживает с гегелевской трактовкой “высочайшего поэта”; Гете, однако, глубоко чужд взгляд Гегеля на Данте как на “герметичного” художника, чье воздействие на развитие культуры носит исторически преходящий характер, гетевская интерпретация Данте как продуктивного гения открыта в грядущее.

Исследование проблемы “Гете - Данте” функционально важно для изучения целого круга вопросов, связанных с творчеством каждого из художников. Освещение рецепции Данте у Гете есть необходимое условие рассмотрения таких категорий гетевской эстетики, как, например, концепция мировой литературы, проблема синтеза науки и искусства, необходимо оно и для понимания художественного своеобразия второй части “Фауста”, поздней философской лирики поэта. Иными словами, изучение гетевской рецепции Данте помогает лучше понять специфику творчества самого Гете.

Вместе с тем изучение проблемы “Гете – Данте” оказывается важным элементом исследований, в которых рассматриваются исторические судьбы наследия Данте в духовном развитии XIX-XX веков. Исследование этой проблемы в данном ракурсе может способствовать выявлению закономерностей преемственного развития мировой культуры.

Здесь обращает на себя внимание тот факт, что Гете (как автор “Фауста”) играет роль “посредника” и способствует все более широкому и глубокому вхождению Данте (как творца “Божественной ко-

медии”) в художественный контекст эпохи¹⁹². При этом нередко фиксируются случаи, так сказать, комплексного воздействия обоих художников, когда творческие импульсы, идущие от Данте, воспринимаются, будучи соотношенными с рецепцией гетевского наследия, как это имело место у немецких романтиков. Вопрос представляется слишком важным, чтобы говорить о нем бегло, отметим здесь только несколько случаев, кажущихся нам наиболее знаменательными.

У Пушкина и Байрона, испытавших в своем творчестве мощное воздействие художественных миров Данте и Гете, мы обнаруживаем, помимо, условно говоря, случаев автономной рецепции мотивов каждого из них, произведения, эстетическое своеобразие которых заключается в том, что в них синтетически освоены традиции Данте и Гете. В случае с Пушкиным речь идет о так называемой “Адской поэме”, где творчески оригинально обработаны мотивы дантовского “Ада” и гетевского “Фауста”¹⁹³. У Байрона в этой связи отметим его “Преображенного уродца”, который, будучи, по словам самого поэта, “основан на “Фаусте” великого Гете”¹⁹⁴, несет в себе и дантовские аллюзии.

Но особенно знаменательным представляется пример Карлейля, обратившегося к изучению Данте после многолетних штудий немецкой литературы. Рецепция Данте и Гете активно способствовала формированию теории героев Карлейля. Гете был для него феноменом, сравнимым по значению с феноменом Французской революции, а Данте он характеризовал как поэта, которому “по серьезности и глубине нет никого равного... в новейшей эпохе”¹⁹⁵.

Если вспомнить, что в культурном посредничестве Карлейля в 1820-х годах Гете видел “большую пользу для мировой литературы”, то “полезной” нужно будет признать и его продолжающуюся активную деятельность в этом направлении (в частности, его получившие широкий резонанс исследования Данте и Гете): эта деятельность содействовала интенсификации международного культурного обмена и сотрудничества в духе идей Гете о мировой литературе.

Предуказанную Гете функцию культурного “посредничества” работы Карлейля продолжают выполнять и в XX в., в критике уже отмечалось влияние эссе Карлейля о Данте на рецепцию творчества “высочайшего поэта” таким выдающимся художником, как Р. Роллан¹⁹⁶, который был также тонким и глубоким знатоком Гете. Рецепция французским писателем Данте и Гете носила синтезирующий характер и протекала в контексте широкого восприятия европейской лите-

ратуры и искусства. Заслуживает в этой связи быть отмеченным и интерес, проявленный Ролланом к культуре Востока, в частности к Тагору. Творчески преобразованные мотивы Данте и Гете входят в универсальный художественный мир романа-эпопеи Роллана “Жан-Кристоф”¹⁹⁷.

В русской литературе укажем на роман Булгакова “Мастер и Маргарита”, в котором обильные гетевские и дантовские реминисценции включены в контекст содержания, в идейном отношении принципиально “изоморфного” содержанию “Фауста” и “Комедии”¹⁹⁸.

* * *

Могучие плодоносные токи, идущие от Данте и Гете, многократно взаимоотнося и переплетаясь с другими художественными “интенциями”, активно участвуют в процессе преемственного движения мировой культуры. В этом движении Данте и Гете выступают как великие гуманисты, и здесь они - союзники навсегда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Библиографию по этой теме см.: *Vallone A. Dante e Goethe // L'Italia che scrive. 1950. № 1,2. P. 12–13.*

² Одно из немногих исключений - верный своему принципу “герметичного” анализа Б.Кроче рассматривает творчество обоих поэтов как автономные художественные миры. Ср. в этом плане его работы: *Goethe. Wien, 1920; La poesia di Dante. Bari, 1922.*

³ *Vossler K. Die Göttliche Komödie. Bd. 1. T. 1. Heidelberg, 1907. S. 1.* Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, переводы выполнены нами - *B. A.*

⁴ *Vossler K. Op.cit. Bd. I, 2 (Т.1-4). Heidelberg, 1907; Mehrbach P. Dante in Deutschland // Deutsches Dante-Jahrbuch. Jena, 1920. Bd.5. S. 140-165; Daffner H. Goethe und Dante // Ibid. S. 166-172; Vöchting F. Das Paradies bei Dante und im “Faust” // Dante-Jahrbuch. Berlin, 1923. Bd.7. S.109-170; Ladewig P. Dantes Vita Nuova bei Goethe. Darmstadt, 1934.*

⁵ *Daffner H. Op.cit. S. 167, 172.*

⁶ *Sulger-Gebing E. Goethe und Dante. Berlin, 1907; Farinelli A. Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania (Dante e Goethe). Torino, 1922. P. 353-490; Friederich W. Dante's Fame Abroad. 1350-1850. Roma, 1950. P. 444-458; Goethe-Wörterbuch/ Hrsg. von J. Zeitler. Stuttgart, Bd.1. 1916. S.357-362.* Существенным представляется сделанный здесь (S.357) вывод, намечающий в общих чертах этапы постижения Гете значения Данте: “Огромная тема “Гете в его отношении к Данте” может быть ... определена таким образом: растущее восхищение, неохотное признание и полное понимание величия поэта”

⁷ *Farinelli A.* Op. cit. P. 479.

⁸ *Stern D.* Dante et Goethe. Paris, 1866.

⁹ *Graefe B.* An Dante. Divina Commedia als Quelle für Shakespeare und Goethe. Leipzig, 1896. Укажем и на явно тенденциозное исследование, в котором Гете и Данте представлены как “благочестивые” поэты: *Augustin H.* Dante, Goethe, Stifter. Das fromme Weltbild des Dichters. Basel, 1944.

¹⁰ Ср. *Благой Д. Д.* Il gran' padre. Пушкин и Данте // Душа в заветной лире. М., 1979. С. 115.

¹¹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1949 Т.11. С. 61. В своих воззрениях на творчество Данте русский поэт стоял на уровне достижений зарубежной дантологии первой половины XIX в. Приведем в этой связи один красноречивый пример: замечание Пушкина о том, что “все знания, все поверия, все страсти средних веков были воплощены и преданы, так сказать, осязанию в живописных терцетах Dante” (Т. 11. С. 65; из набросков задуманной в 1830-х гг. литературно-критической статьи), находит близкое соответствие в ставшей хрестоматийной фразе, которой *Т. Карлейль* завершает свое эссе о великом флорентийце: “В Данте десять пребывавших в немоте веков чудным образом нашли себе выражение” (*Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героическое в истории. Спб., 1908. С. 115. Русский перевод английского оригинала 1841 г.).

¹² Речь идет именно об их “синтетическом” восприятии, ср. наши рассуждения ниже.

¹³ Ср. в “дантологическом” аспекте известную работу *В. М. Жирмунского* “Гете в русской литературе” (Л., 1982), особенно с. 448-467; см. также соответствующие разделы библиографических изданий: *Житомирская З. Я. И. В. Гете.* М., 1972; *Данченко В. Т.* Данте Алигьери. М., 1973.

¹⁴ *Шевырев С. П.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 288. Укажем, что другая теоретическая работа Шевырева - “История поэзии” заслужила позитивную оценку Пушкина, отметившего, что “История поэзии” явление утешительное, книга важная” (*Пушкин А. С.* Указ. соч. М., Т.12, 1949. С.65).

¹⁵ *Шевырев С. П.* О первых поэтах Италии, предшествовавших Данте // Журнал Министерство народного просвещения 1837. № 3. С. 522.

¹⁶ См.: *Илюшин А. А.* Данте в России (по поводу библиографического указателя В. Т. Данченко) // Дантовские чтения. М., 1976. С. 111-112. Добавим, что заслуги Шевырева как гетеведа оценены еще не в полной мере.

¹⁷ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 400-401.

- ¹⁸ *Strich F.* Goethe und die Weltliteratur. Bern, 1957. S. 122.
- ¹⁹ См.: *Бухмин А. С.* Преемственность в развитии литературы. Л., 1978. С. 131-159.
- ²⁰ Подробней в работе: *Кагарлицкий Ю. И.* Шекспир и Вольтер. М., 1980.
- ²¹ См. вступительную статью *В. Я. Бахмутского* в издании: Вольтер. Эстетика. М., 1974. С. 31.
- ²² *Daffner H.* Op. cit. S. 171; *Friederich W.* Op. cit. P. 144.
- ²³ Ср. его статьи: Ко дню Шекспира (1771), Шекспир и несть ему конца (1813-1816) // *Гете И. В.* Об искусстве. М., 1975. С. 335-339, 409-423.
- ²⁴ В 1796 г. А. В. Шлегель опубликовал статью, суть которой видна из ее названия, - "Нечто о Вильяме Шекспире по поводу Вильгельма Мейстера"; подробнее см.: *Дьяконова Н. Я.* Шекспир в английской романтической критике // Шекспир в мировой литературе. М.; Л., 1964. С. 119-156, особ. С.144; ср. также: Шекспир и русская культура. М., Л., 1965. С. 215-217, 328-329.
- ²⁵ *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 327-330.
- ²⁶ *Елина Н. Г.* Проблема художественного своеобразия поэзии Данте. Из истории западноевропейской дантологии // Дантовские чтения. М., 1968. С. 68.
- ²⁷ *Вольтер.* Эстетика. С. 224.
- ²⁸ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч. С. 355.
- ²⁹ Подробней в работах: *Dante nel mondo.* Firenze, 1965; *Conte P.* Dante nel mondo di oggi e i problemi metodologici della critica dantesca. Torino, 1959; *Di Poppa* Volture E. Il Padre e i figli. Dante nei maggiori poeti italiani dal Petrarca a d'Annunzio. Napoli, 1970. P. 11-24. Полезной может оказаться парадоксальная, написанная "истинным флорентийцем" Дж. Папини книга "Живой Данте". См.: *Papini G.* Dante vivo. Firenze, 1933. См. также капитальные работы отечественных ученых: Данте и всемирная литература. М., 1967; Данте и славяне. М., 1965; Дантовские чтения. М., 1968-1993 (9 томов); *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч.
- ³⁰ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 343.
- ³¹ Ср. в этом плане "Монархию" (особенно V-XV главы ее первой книги), с одной стороны, и трактат Канта "К вечному миру" (1795) - с другой.
- ³² *Дмитриев А. С.* Романтическая эстетика А. В. Шлегеля. М., 1974. С. 12.
- ³³ *Schlegel A. W.* Geschichte der romantischen Literatur/Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart, 1965. S. 172 f.
- ³⁴ *Ibid.* S. 173.
- ³⁵ *Дмитриев А. С.* Указ. соч. С. 102.

³⁶ Цит. по: Де Санктис Ф. История итальянской литературы: В 2 т. М., 1963. Т. 1. С. 607 (примечание).

³⁷ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 103.

³⁸ Антитеза классического и романтического становится в 1800-х гг. краеугольным камнем романтической эстетики. Сам Шлегель в ее трактовке весьма диалектичен; следует, однако, подчеркнуть, что в 1810-х гг. снятие этой антитезы в его эстетике происходит ценой серьезных потерь.

³⁹ Шлегель Ф. Указ. соч. М., 1983. Т. 1. С. 402.

⁴⁰ Шлегель Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 303.

⁴¹ Там же. С. 300.

⁴² Там же. С. 376, 380.

⁴³ Там же. С. 376.

⁴⁴ Там же. С. 412-413.

⁴⁵ Там же. С. 413.

⁴⁶ Anstett J.-J. La pensée religieuse de Fr. Schlegel. Paris, 1941.

⁴⁷ Шлегель Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 308.

⁴⁸ Там же. С. 311-312.

⁴⁹ Schlegel F. Geschichte der alten und neuen Literatur. Berlin, 1841. S. 241.

⁵⁰ Ibid. S. 241 f.

⁵¹ Шлегель Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 320.

⁵² Там же. С. 320-321.

⁵³ Шлегель Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 472.

⁵⁴ Русский перевод сочинения Ф. Шлегеля, выполненный В. Д. Комовским, вышел в свет в 1829-1830 гг. в Петербурге.

⁵⁵ Байрон Д. Г. Дневники. Письма. М., 1963. С. 217-218. Ф. Шлегель резко отрицательно отзывался о Байроне, которого он аттестовал как "Антихриста", а его поэзию именовал "сатанинской". Ср. характеристику, даваемую переводчиком "Вертера" Н. М. Рожалиным Шлегелю, который "в последние лета своей жизни сделался самым подлым иезуитом - давая лекцию в Дрездене о философии жизни, в кругу просвещенных людей не стыдился логически доказывать, что лорд Байрон был в тесной связи, лично знаком с сатаной..." Цит. по: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. С. 154.

⁵⁶ Шеллинг В. Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 105.

⁵⁷ Там же. С. 147.

⁵⁸ Там же. С. 446, 441.

⁵⁹ Там же. С. 451, 449. Через 20 лет эти мысли отзовутся в "Защите поэзии" Шелли: "Данте первый пробудил восхищенную им Европу..."

Высокая поэзия бесконечна, это как бы первый желудь, зародыш всех будущих дубов ... это источник, вечно плещущий через край водами мудрости и красоты; когда отдельный человек и целая эпоха вычерпают из него всю божественную влагу... на смену им приходят другие и открывают в нем все новое и новое..." Цит. по : Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С 341.

⁶⁰ Шеллинг Ф. В. Указ. соч. С. 451.

⁶¹ Интерес Гетек Бальзаку показателен как свидетельство его внимания к формирующемуся в европейской литературе в 1820-1830-х гг. критическому реализму. Добавим, что Гете заметил и оценил творчество другого его выдающегося представителя, Стендала, прежде всего как автора "Красного и черного"

⁶² Шеллинг Ф. В. Указ. соч. С. 440.

⁶³ Там же. С. 449.

⁶⁴ Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 42.

⁶⁵ Шеллинг Ф. В. Указ. соч. С. 420.

⁶⁶ Там же. С. 421.

⁶⁷ Там же. С. 454.

⁶⁸ *Beyer W.R. Natur und Kunst. Goethes Interesse am Jenenser Schelling / Goethe-Jahrbuch. Weimar. 1975. Bd.92. S. 9-28.*

⁶⁹ Овсянников М. Ф. Указ. соч. С. 34.

⁷⁰ Шеллинг Ф. В. Указ. соч. С. 142.

⁷¹ Там же. С. 438.

⁷² Отметим значение этого факта для формирования гетевской концепции Данте; трактовка "высочайшего поэта" как универсального гения, акцент, делаемый на его роли в развитии европейской культуры, – эти моменты являются общими как для романтиков, так и для Гете.

⁷³ Гегель Г. Ф. В. Сочинения: В 14 т. М., 1938. Т. 12. С. 266.

⁷⁴ Гегель Г. Ф. В. Указ. соч. М., 1958. Т.1. С. 250.

⁷⁵ Было бы несправедливым, если бы мы не отметили, что до Гегеля взгляд на "Божественную комедию" как на "дантеаду" развивали романтики: А. В. Шлегель и Шеллинг.

⁷⁶ Гегель Г. Ф. В. Указ. соч. М., 1940. Т.13. С. 150-151.

⁷⁷ Гегель Г. Ф. В. Указ. соч. Т. 12. С. 410.

⁷⁸ Ср.: *De Sanctis Ф.* История итальянской литературы. М., 1963. Т.1 С. 72-75, 163, 275; *Croce В.* La poesia di Dante. Bari, 1922. P. 41-42.

⁷⁹ Ср., например: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч. С. 354.

⁸⁰ Маркс К. Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 26, Ч. 1. С. 280; ср.: Гегель Г.Ф.В. Т. 12. С. 265-268.

⁸¹ Гегель Г.Ф.В. Указ. соч. Т. 12. С. 282.

⁸² Там же.

⁸³ Гегель Г.Ф.В. Указ. соч. Т. 14. С. 346.

⁸⁴ Кессель Л. М. Гете и "Западно-восточный диван". М., 1973.

⁸⁵ Гегель Г.Ф.В. Указ. соч. Т. 14. С. 283.

⁸⁶ Там же. С. 283-284.

⁸⁷ Гегель Г.Ф.В. Философия права // Сочинения. М., 1934. Т.7. С. 292.

⁸⁸ Гегель Г.Ф.В. Указ. соч. Т. 14. С. 80-82, 220.

⁸⁹ Гете И. В. Поэзия и правда. М., 1969. С. 42. "Путешествие в Италию" Гете-старшего увидело свет в начале 1930-х гг. См.: Goethe J. K. Viaggio in Italia. A cura di A. Farinelli. Roma, 1932-1933. Vol. I-II.

⁹⁰ Ruppert H. Goethes Bibliothek. Katalog. Weimar, 1958. №.1670-1678, S. 237-238 (Данте); №.1653-1712 S. 235-242 (итальянская литература).

⁹¹ Гете И. В. Об искусстве. С. 304.

⁹² Читал ли Гете Боккаччо, Вазари или Челлини ("Жизнь" которого он в 1790-х гг. перевел на немецкий), изучал ли историю итальянской живописи в лице таких ее представителей, как Джотто, Боттичелли, Рафаэль, Микеланджело и т.д. - всюду перед поэтом в том или ином контексте должна была вырастать гигантская фигура Данте. Перечисление дантовских аллюзий и реминисценций у названных деятелей итальянской культуры заняло бы слишком много места - sapienti sat!

⁹³ Гете И. В. Итальянское путешествие // Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т.9. С.94.

⁹⁴ Ср. письмо Гете к Гердеру от 12 октября 1787 г. // Там же. С. 179-180.

⁹⁵ Гете И. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1935. Т. 11. С. 402-403.

⁹⁶ Vgl.: Daffner H. Op. cit. S. 170 f.

⁹⁷ Goethes Werke. Sophien-Ausgabe. Weimar, 1900. Abt. I, Bd.45. S. 175 f.

⁹⁸ Гете И. В. Об искусстве. С. 418.

⁹⁹ Гете И. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1932. Т. 1 С. 391.

¹⁰⁰ Гете И. В. Об искусстве. С. 418.

¹⁰¹ Там же. С. 464-465.

¹⁰² Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.;Л., 1934. С. 237.

¹⁰³ Ср. нашу работу: Аветисян В. А. Проблема искусства и религии в эстетике позднего Гете // Филологические науки. 1982. № 3. С. 16-21.

¹⁰⁴ Ср. разговор Гете с Эккерманом от 4 января 1827 г. о "вреде, который принесла школа подражателей старине"; Эккерман И. П. Указ. соч.

С. 318; ср. также: *Вакенродер В. К.* Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 251-252.

¹⁰⁵ Goethes Werke. Sophien-Ausgabe. Weimar, 1898. Abt. 1. Bd. 49. S. 59. Под “Монахом” Гете подразумевает сочинение Вакенродера “Сердечные излияния монаха, любителя искусств” (1797), которому он дает излишне прямолинейную оценку. Явно на Вакенродера (и Тика) намекает Гете и в разговоре с Эккерманом от 22 марта 1831 г. касательно причин, по которым “сбились с правильного пути некоторые молодые немецкие художники”. См.: *Эккерман И. П.* Указ. соч. С. 583; ср. также одну из поздних “ксений” Гете, обращенных к художникам:

Modegrün aus Dantes Hölle
Bannet fern von eurem Kreis,
Ladet zu der klaren Quelle
Glücklich Naturell und Fleiß.

(Изгоните из вашего круга модный зеленый цвет Дантова “Ада”, черпайте из чистого источника счастливой естественности и прилежания). Goethes sämtliche Werke. In 6 Hauptbänden und einer Folge von Ergänzungsbänden. Leipzig, 1922. Bd. 1. T. 1. S. 422.

¹⁰⁶ Goethes Werke. Sophien-Ausgabe. Abt. 1, Bd. 49. S. 60.

¹⁰⁷ Goethes Werke. Sophien-Ausgabe. Weimar, 1893. Abt. 1. Bd. 36. S. 194.

¹⁰⁸ *Гете И. В.* Об искусстве. С. 441.

¹⁰⁹ Там же. С. 442.

¹¹⁰ Там же. С. 448.

¹¹¹ *Эккерман И. П.* Указ. соч. С. 237.

¹¹² Goethes sämtliche Werke. Leipzig, 1922. Bd. 6. T. 15. S. 14.

¹¹³ Goethes Werke. Sophien-Ausgabe. Weimar, 1891. Abt. 2. Bd. 6. S. 361.

¹¹⁴ *Гете И. В.* Об искусстве. С. 525.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Там же. С. 495.

¹¹⁷ *Гете И. В.* La Cena, pittura in muro di Giotto // Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 257. Новейшими исследованиями установлено, что фреска “Тайная вечеря”, которую Гете приписал Джотто, принадлежит кисти его ученика Таддео Гадди. В данном контексте этот факт не является принципиальным, речь в любом случае может идти о школе Джотто.

¹¹⁸ Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer: In 2 Bd. Weimar, 1919. Bd. 2. S. 241. Речь идет о композиции Микеланджело “Сон”, представляющей аллегорию человеческой жизни. Подробней в работе: Einem H. Goethe und Michelangelo // Goethe-Jahrbuch. Weimar, 1975. Bd. 92. S. 165-194. Интересны соображения автора о полемической рецепции у Гете Микелан-

джело в аспекте неоплатонизма (как известно, в этом аспекте воспринимал Данте сам Микеланджело). См. также: *Козлова С.И.* “Божественная комедия” в искусстве художников итальянского Ренессанса // Дантовские чтения. М., 1982. С. 162-169.

¹¹⁹ *Гете И. В.* Об искусстве. С. 303-304. Гете, кажется, не смущает то обстоятельство, что оба художника сформировались как творческие личности в одну историческую эпоху: поэт рассматривает наследие каждого из них в его хронологической протяженности, и здесь Микеланджело выступает как представитель исторически более позднего периода.

¹²⁰ Этот факт в той или иной степени признается большинством исследователей; при этом, однако, не ставится вопрос о носящей принципиальный характер трансформации внимания Гете к Данте, мы же в своей работе исходим именно из этой посылки.

¹²¹ Ввиду неудовлетворительного перевода этого места в цитированном выше издании “Разговоров” Эккермана даем его по новому изданию: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1982. С. 135. В дальнейшем, в зависимости от качества перевода, цитируется то или другое издание.

¹²² Там же. С. 137-138.

¹²³ Там же. С. 524. Гете фактически ведет здесь речь о проблеме типического в искусстве.

¹²⁴ Там же. С. 273.

¹²⁵ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. М.; Л., 1934. С. 318.

¹²⁶ *Goethes sämtliche Werke.* Leipzig, 1922. Bd. 16. T. 32. S. 113.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ *Goethes sämtliche Werke.* Leipzig, 1922. Bd. 15. T. 31. S. 186.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ *Goethes Werke.* Sophien-Ausgabe. Weimar, 1907. Abt. 4. Bd. 41. S. 143.

¹³¹ Здесь как раз тот случай, когда гетевская и гегелевская концепции Данте близко соприкасаются.

¹³² *Гете И. В.* Об искусстве. С. 495.

¹³³ Там же. С. 498.

¹³⁴ *Гете И. В.* Поэзия и правда. С. 548. Перевод дан в нашей редакции - В. А.

¹³⁵ Подробней в нашей работе: *Аветисян В. А.* О роли искусства Китая в формировании концепции мировой литературы Гете // Взаимодействие методов, жанров и литератур. Ижевск, 1981. С. 26-37.

¹³⁶ См., напр.; *Friederich W.* Op. cit. P. 444-445. В. Фридерих обобщает мнения других ученых, в частности, Е. Зюльгера-Гебинга.

¹³⁷ Анализ ее различных аспектов см. в работах: *Strich F. Goethe und die Weltliteratur*. Bern, 1957; *Goethe-Jahrbuch. Neue Folge*. Weimar, 1971. Bd. 33.; *Тураев С. В.* Гете и формирование концепций мировой литературы. М., 1989; *Аветисян В. А.* Гете и проблема мировой литературы. Саратов, 1988.

¹³⁸ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. М.; Л., 1934. С. 348.

¹³⁹ В этом заключалось главное отличие гетевской концепции от всех других (за исключением гердеровской) теорий исторического развития литературы, представленных в европейской эстетике на рубеже XVIII-XIX вв. Это обстоятельство существенно для понимания специфики рецепции поздним Гете Данте, так как в данном аспекте (то есть в плане “своих” концепций мировой литературы) Данте воспринимали также Гегель и романтики. И еще. В той степени, в какой концепция мировой литературы является доминантой эстетического развития позднего Гете, в этой степени она выступает как главная причина, обусловившая рост внимания поэта к Данте.

¹⁴⁰ Идея гуманизма является ядром концепции мировой литературы поэта и придает ей глубоко этический характер. Ср.: “Известно, что лучшие поэты и теоретики искусства всех народов вот уже на протяжении долгого времени стремятся к общечеловеческому. В каждом явлении, будь оно историческим, мифологическим, сказочным или даже просто вымышленным, сквозь национальное и личное проступает и просвечивает это всеобщее... Все, что в литературе отдельной нации может повлиять и напомнить об этом, должно быть усвоено всеми”. Гете И. В. Об искусстве. С. 534-535.

¹⁴¹ Цит. по: *Мастерство перевода*. М., 1973. Сб. 9. С. 434.

¹⁴² Там же. С. 416.

¹⁴³ *Goethes Werke. Sophien-Ausgabe*. Weimar, 1907. Abt. 4. Bd. 42. S. 28.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Goethes Werke. Sophien-Ausgabe*. Weimar, 1907. Abt. 4. Bd. 43. S. 136.

¹⁴⁶ *Goethes sämtliche Werke*. Leipzig, 1922. Bd. 15. T. 31. S. 479-480.

¹⁴⁷ Отношение к этой концепции имели и другие осуществленные примерно в это же время и известные Гете немецкие переводы “Комедии” Каннегиссера и Филалетеса. Но тот факт, что Гете - творец концепции мировой литературы - выделял именно Штрекфуса, не случаен. Здесь, помимо всего иного, нужно учитывать, что только между Гете и Штрекфусом сложилось то “непосредственное личное общение”, которое “призвано укреплять настоящую связь между людьми” и которое было для поэта важной составляющей его теории мировой литературы. Ср. в этом

плане заметку “Встреча естествоиспытателей в Берлине” (1828): Гете И. В. Об искусстве. С. 569.

¹⁴⁸ Goethes sämtliche Werke. Leipzig, 1922. Bd. 15. T. 31. S. 399-423.

¹⁴⁹ Ср.: Гете И. В. Об искусстве. С. 445. Проблема синтеза в позднем творчестве Гете содержательно рассмотрена в работе: Брагинский И. С. Западно-восточный синтез в “Диване” Гете и классическая поэзия на фарси. М., 1963.

¹⁵⁰ Goethes Werke. Sophien-Ausgabe. Weimar, 1907. Abt. 4. Bd. 44. S.108 f.

¹⁵¹ Ср.:

Цветы собирал я; букет полевой,
Задумавшись, медленно нес я домой.
Пришел и увидел – поникли цветки,
Согреты теплом их державшей руки.
Я поставил их в чашу с прохладной водой,
И чудо свершилось тогда предо мной.
Подняли кверху головки цветы,
Зеленю свежей расправив листы,
Словно и впрямь они снова росли
Из лона родимой земли.
И чудо такое же я испытал -
На другом языке свою песню узнал.

(Перевод Е. Лепко. Цит. по:

Мастерство перевода. М., 1973. Сб. 9. С. 414).

¹⁵² Мы не останавливаемся здесь на рассмотрении хорошо изученных дантовских реминисценций в “Классической Вальпургиевой ночи” и в финале “Фауста II” см. работы Е. Зильгера-Гебинга и В. Фридериха.

¹⁵³ Ср. нашу работу: Аветисян В. А. “Фауст” и концепция мировой литературы Гете // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. М., 1984. Т. 43. № 5. С. 415-427.

¹⁵⁴ Цит. по: Goethe J. W. Faust. Bibliothek der Weltliteratur. Berlin und Weimar, 1975. S. 566. Перед нами один из примеров противоречивого взаимодействия художественно-эстетических исканий немецких романтиков, с одной стороны, и Гете - с другой. В то время, как претворение в творчестве позднего Гете продуктивного слияния классического и романтического можно рассматривать как осуществление декларированного ранним Ф. Шлегелем принципа универсальной прогрессивной поэзии, у позднего Ф. Шлегеля снятие антитезы классического и романтического происходит в лоне христианского искусства, и здесь говорить об универсализме не приходится.

¹⁵⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.; Л., 1934. С. 368. Богатый материал по проблеме “Гете - Байрон” собран в работе: *Robertson J. C. Goethe and Byron. London, 1925.*

¹⁵⁶ *Благой Д. Д.* Ук. соч. С. 135.

¹⁵⁷ *Müller F. Unterhaltungen mit Goethe. Weimar, 1959. S. 114.*

¹⁵⁸ *Ladewig P. Dantes Vita Nuova bei Goethe. Darmstadt, 1934.*

¹⁵⁹ *Goethes Gespräche mit Eckermann. Berlin, 1955. S. 718 f.* В русских изданиях “Разговоров” Эккермана перевод этой беседы отсутствует.

¹⁶⁰ *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. I С. 463-464. Адекватному пониманию стихотворения помогает знакомство с историей его создания. В сентябре 1826 г., во время расчистки старого веймарского кладбища, были обнаружены останки Шиллера, перезахороненные в герцогском склепе. Череп Шиллера некоторое время находился в доме Гете, в эти дни (16-17 сентября) и было написано стихотворение, оно известно и под другим названием: “В созерцании черепа Шиллера”

¹⁶¹ *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe: In 2 Bd. Stuttgart und Augsburg, 1856. Bd. 2. S. 48.* Речь идет о написанном терцинами стихотворении А. В. Шлегеля “Прометей” (1797).

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Müller F. Op. cit. S. 74.*

¹⁶⁴ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. М., 1982. С. 137.

¹⁶⁵ *Гете И. В.* Об искусстве. С. 495-496.

¹⁶⁶ *Vgl.: Müller J. Goethes Terzinengedicht // Neue Goethe-Studien. Halle, 1969. S. 91-102.*

¹⁶⁷ *Martens W. Goethes Gedicht “Bei Betrachtung von Schillers Schädel” // Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft. Stuttgart, 1968. Bd. 13. S. 275-295.*

¹⁶⁸ Ср. рецензии Гете на “Жизнь Шиллера” и антологию “Немецкая романтика” Т. Карлейля. *Гете И. В.* Об искусстве. С. 532-536.

¹⁶⁹ *Friederich W. Op. cit. P. 451.*

¹⁷⁰ Цит. по: *Farinelli A. Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania (Dante e Goethe). P. 448.*

¹⁷¹ Отдельные аспекты указанной проблемы рассмотрены в нашей работе: *Аветисян В. А.* Гете и Данте // *Вопр. лит.* 1990. № 6. С. 127-139.

¹⁷² Ср.: “Идея гуманизма есть высшая по своей общественной значимости и этическая категория. Она всегда была высшим критерием настоящего человеческого прогресса”. *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972. С. 485.

¹⁷³ Этот критерий “избирательный”, он особенно эффективен в приложении к художникам, творившим в переломные эпохи. Ср. работу *Аникста А.А.* “Художественный универсализм Гете” // *Вопр. лит.* 1982. № 3. С. 54-83.

¹⁷⁴ *Самарин Р. М.* Шекспир и проблема синтеза в литературах Возрождения // *Этот честный метод...* М., 1974. С. 140.

¹⁷⁵ *Энгельс Ф.* Предисловие к итальянскому изданию “Манифеста Коммунистической партии” // *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения.* Т. 22. С. 182.

¹⁷⁶ *Asin Palacios M.* La escatologia musulmana en la Divina Comedia. Madrid, 1919.

¹⁷⁷ *Cerulli E.* Il “Libro della Scala” e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia. Citta del Vaticano, 1949; См. также: *Troni A.* Dante et Mahomet. Palermo, 1948; *Bloch E.* Les sources orientales de la Divine Comédie. 2. ed. Paris, 1969; *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954. S. 353-383.

¹⁷⁸ Показательно, что пафос работ Асина Паласиоса и Черулли состоит в том, чтобы доказать исключительно христианское “происхождение” поэмы Данте, при этом имеет место абсолютизация генетической зависимости ислама от иудаизма и христианства, вследствие чего все западно-восточные параллели в отнесении к Данте заранее приобретают прохристианский “подтекст”. В арабском мире гипотезы Асина Паласиоса были огрублены и восприняты как свидетельство сугубой зависимости Данте от сакральной мусульманской литературы; интересные данные см. в работе: *Rizzitano U.* Dante nel mondo arabo // *Dante nel mondo.* Firenze, 1965. P. 1-17.

¹⁷⁹ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. М., 1982. С. 146.

¹⁸⁰ *Чалоян В. К.* Восток - Запад. Преемственность в философии античного и средневекового общества. М., 1979. С. 170-188.

¹⁸¹ Предшественниками Данте могут быть названы такие “западно-восточные” феномены, как провансальская лирика и поэзия сицилийской школы: вспомним о многообразных связях “высочайшего поэта” с ними.

¹⁸² *Конрад Н. И.* Указ. соч. С. 301-302.

¹⁸³ *Дживилегов А. К.* Данте. М., 1946. С. 34, 46.

¹⁸⁴ *Чалоян В. К.* Указ. соч. С. 136-144.

¹⁸⁵ *Бэлза И. Ф.* На полях “Божественной комедии” // *Дантовские чтения.* М., 1971. С. 9-51; Он же: Некоторые проблемы интерпретации и комментирования “Божественной комедии” // *Дантовские чтения.* М., 1979. С. 34-73.

¹⁸⁶ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М., 1982. С. 213; ср. также: Брагинский И. С. Указ. соч. С. 4-5.

¹⁸⁷ Ср. нашу работу: Аветисян В. А. Гете и культура Древнего Востока (в свете концепции мировой литературы) // Народы Азии и Африки. 1979. № 5. С. 113-118.

¹⁸⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1938. Т. 8. Ч. 1. С. 468.

¹⁸⁹ Там же. М., 1940. Ч. 2. С. 1070. Ср. мнение Д. Д. Благого о том, что особый интерес, проявленный Пушкиным к язидам, связан с его "погружением в мрачную атмосферу дантовского ада": Благой Д. Д. Указ. соч. С. 142.

¹⁹⁰ Бэла И. Ф. Беатриче: некоторые проблемы современной дантологии // Дантовские чтения. М., 1973. С. 206.

¹⁹¹ Данте А. Письмо к Кан Гранде делла Скала // Малые произведения. М., 1968. С. 389.

¹⁹² При этом необходимо учитывать и другой, диалектически связанный с данным, аспект проблемы: значение "Комедии" Данте как фактора; способствующего интенсификации восприятия "Фауста" Гете,

¹⁹³ Отправляемся здесь от предложенной Д. Д. Благом реконструкции этой поэмы. См.: Благой Д. Д. Указ. соч. С. 122-126.

¹⁹⁴ Байрон Д. Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 4. С. 412. В связи с "Преображенным уродом" о "большом влиянии на Байрона" "великана романтической поэзии" Гете писал и Пушкин. См.: Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 12. С. 163.

¹⁹⁵ Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории. Спб., 1908. С. 113, 175.

¹⁹⁶ Тахо-Годи М. А. Ромен Роллан и Данте Алигьери // Дантовские чтения. М., 1984. С. 183-205. Отношение французского писателя к Гете ярко характеризует его статья "Гете. Умри и возродись", См.: Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14. С. 537-558.

¹⁹⁷ Тахо-Годи М. А. Поэтика романа "Жан-Кристоф" Р. Роллана: Автореф. дис. д-ра филол. наук, М., 1976.

¹⁹⁸ Подробней см.: Бэла И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе: (на примере произведений М. А. Булгакова) // Контекст-80. М., 1981. С. 231-234.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I.	
Проблема “Гете-Данте” в оценке критики.....	3
Глава II.	
Рецепция Гете наследия Данте и ее своеобразие.....	32
Глава III.	
Гете и Данте как художники-универсалы.....	65
Примечание.....	74