



Уральский
федеральный
университет

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

Институт
гуманитарных
наук и искусств

В. С. РАБИНОВИЧ

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Романтизм

Учебное пособие



Э. Т. А. Гофман



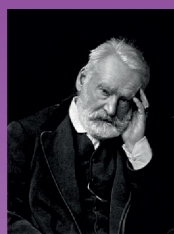
Г. Гейне



Дж. Г. Байрон



П. Б. Шелли



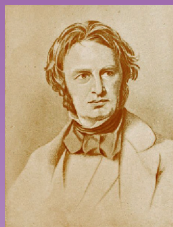
В. Гюго



Ж. Санд



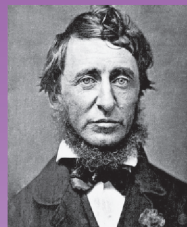
А. де Мюссе



Г. Лонгфелло



Э. А. По



Г. Д. Торо

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

В. С. Рабинович

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Романтизм

Рекомендовано методическим советом УрФУ
в качестве учебного пособия для студентов,
обучающихся по программе бакалавриата по направлениям подготовки
032700 «Филология (русский язык и литература)», 030300 «Психология»,
031300 «Журналистика», 020900 «Искусствоведение»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2014

ББК Ш5(0)5-324я73-1
Р125

Рецензенты:
кафедра русской и зарубежной литературы
Уральского государственного педагогического университета
(заведующий кафедрой доктор филологических наук,
профессор С. И. Е р м о л е н к о);
В. Г. Б а б е н к о, доктор филологических наук, профессор,
ректор Екатеринбургского государственного театрального института

Рабинович, В. С.

Р125 История зарубежной литературы XIX века : Романтизм :
[учеб. пособие] / В. С. Рабинович ; М-во образования и науки
Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во
Урал. ун-та, 2014. – 88 с.
ISBN 978-5-7996-1139-2

Учебное пособие предлагает сжатую характеристику романтизма как культурного феномена – как в его собственно «романтической» идентичности, так и в более широком культурном контексте (с одной стороны, Просвещение, с другой – «рубежные» феномены самокритики романтизма и творчество Генриха Гейне как «постромантический» феномен). В пособии представлена характеристика основных художественных доминант творчества ряда писателей-романтиков, а также их отдельных произведений, в приложениях – варианты анализа отдельных поэтических текстов, относящихся к эпохе романтизма, в аспекте отражения в них «общеромантических» доминант и в интертекстуальных контекстах.

Адресовано студентам гуманитарных факультетов, изучающим историю западной литературы.

ББК Ш5(0)5-324я73-1

ISBN 978-5-7996-1139-2 © Уральский федеральный университет, 2014
© Рабинович В. С., 2014

От автора

Учебное пособие – один из вариантов «учебной» интерпретации западной литературы эпохи романтизма. Литература по самой природе своей не поддается завершающему познанию, но только толкованиям, интерпретациям, по определению отчасти субъективным, но привносящим в познание литературы новые смыслы. В основе данного учебного пособия – одно из таких толкований, легшее в основу лекционного курса, апробированное в процессе работы со многими студенческими аудиториями.

По замыслу автора, это пособие должно было занять пустующую нишу между развернутыми лекционными курсами и пресловутыми методичками, дающими лишь элементарную справочную информацию, даже главным образом не по *содержанию* тех или иных учебных курсов, но по их *организации*, тематике и последовательности учебных занятий, формам отчетности, обязательной и/или рекомендуемой литературе и др. В учебном пособии представлена краткая, конспективная, но при этом содержательного характера информация об основных атрибутах литературы эпохи романтизма, относящихся к ней понятиях, романтических школах, а также о творчестве наиболее известных писателей-романтиков.

Сжатость и конспективность содержания сочетается в то же время в пособии с определенной *интерпретационностью*, которая ориентирована на предоставление читателю в качестве «точки опоры» личного авторского опыта прочтения и интерпретации просто как одного из возможных опытов. Пособие ориентировано, таким образом, одновременно и на усвоение читателем объективной «энциклопедической» информации, и на *диалог* с читателем по поводу *толкования*.

Три введенных в учебное пособие приложения – образец интерпретации посвящения к поэме А. де Мюссе «Уста и чаша» как романтического текста (с корректировкой на присутствующую в посвящении «самокритику романтизма»), образец интерпретации

«Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло как своеобразного «гибридного» культурного феномена и образец интерпретации поэмы Э. По «Ворон» в интертекстуальном взаимодействии с другими произведениями Э. По в качестве своеобразного «ключа» к творчеству Э. По в целом (дихотомия «Паллада // Ворон»), могут представлять интерес для студентов-филологов в качестве своеобразных образцов интерпретации текста вообще, в том числе в интертекстуальном аспекте.

Насколько удалось автору решить эти разнородные задачи – судить читателю.

Введение

Романтизм – особый культурный феномен, который сложно свести только к художественному методу или к литературному направлению. Скорее, романтизм – это своеобразное культурное движение, приходящееся на конец XVIII – первые десятилетия XIX века и охватывающее не только литературу, а вообще культуру. Потому литература эпохи романтизма во многом задана своеобразной романтической философией, сформировавшейся в Германии на рубеже XVIII–XIX веков. Уже как производные от этой философии сформировались романтическая живопись и романтическая музыка. Романтизм, по формуле Н. Берковского, «был целой, единой культурой».

Формировался романтизм параллельно и почти одновременно в разных странах Западной Европы – Германии, Англии, Франции, – а также в России и несколько позже – в США. Вырос романтизм из эпохи Просвещения, но в некотором смысле как ее отрицание, как пересмотр ее идеалов.

Эпоха Просвещения, под знаком которой прошла вторая половина XVIII века, была по сути своей *рационалистична*. Она изначально сформировалась в полемике со «священными основами» прежних ценностных систем.

Базовой ценностью эпохи Просвещения является *критический разум*, который может подвергать сомнению *все*, для которого не существует запретных предметов. Эпоха Просвещения сыграла свою революционную роль в европейской истории; в конечном счете и Французская революция во многом была подготовлена именно просветительскими идеями.

С другой стороны, к концу XVIII века просветительские идеалы отчасти уже воспринимались как *культурная догма*, определявшая (по крайней мере, на уровне деклараций) государственную политику отдельных стран и уж во всяком случае – умонастроения европейской и российской культурной элиты. Примечательно, что в творчестве русских поэтов XVIII века

(Ломоносова, Сумарокова, Державина) безусловное признание существующего миропорядка и существующей иерархии парадоксальным образом сочеталось с рационалистическими просветительскими идеалами. Так или иначе, но образ мира образованного европейца конца XVIII века базировался на вполне просветительском восприятии мира как некой *постижимой* целостности, в рамках которой все определяется познаваемыми и логически объяснимыми причинно-следственными связями.

Одним словом, как и любой культурный феномен, Просвещение претерпело эволюцию от новаторского начала и до преобразования в систему общепринятых культурных стереотипов.

Именно на волне пересмотра этих стереотипов и вырос романтизм. Собственно, уже в рамках просветительской парадигмы зародилось ее отрицание. Отсюда – зыбкость границ эпохи Просвещения (как позже весьма зыбкими окажутся границы романтизма). Отсюда – феномен «*предромантизма*», к которому принято относить, в частности, творчество Ф. Шиллера (1759–1805), отчасти вписывающееся в рамки эпохи Просвещения по своему ценностному наполнению (шиллеровский «Дон Карлос» – именно просветительская драма по своему гуманистическому пафосу; «Возвратите людям былое первородство. Гражданин пускай, как прежде, будет средоточьем Всех попечений трона и блюдет Один лишь долг священный – уважение К правам сограждан», – это просветительское, декларативно просветительское). И в то же время творчество Шиллера выходит за рамки эпохи Просвещения в той мере, в какой оно подчеркнуто *антирационалистично*. Шиллеровский свободный Человек бунтует не только против «допросветительских» догм и предрассудков; он бунтует и против сковывающего высшую свободу *разума* – приземленного, прагматичного; его бунт – это бунт *благородного чувства*. И этим Шиллер приближается к романтизму, к романтическому образу мира.

К предромантизму принято относить творчество Ж.-Ж. Руссо (1712–1778), по времени вполне вписывающееся в эпоху Просвещения и по существу просветительское в части критического переосмысления незыблемых «священных основ». Однако это

переосмысление осуществляется отнюдь не с рационалистических позиций – скорее, с позиций «благородного чувства».

Романтизм открыто и декларативно бросил вызов просветительскому рационализму. С учетом широты и многогранности проявлений романтизма в разных культурах сложно выделить некие «общеромантические» универсалии. Однако тем общим, что позволяет говорить о романтизме как о *едином* культурном феномене, является своего рода *метафизическая открытость*. В рамках романтического мирообраза нет мира как понятной и постижимой целостности детерминированной, определенной совокупностью причинно-следственных связей. Мир в рамках романтического сознания непременно *метафизически окрашен*; все в этом мире происходит на фоне *высшего Добра* или *высшего Зла*.

Этот мир озарен светом, идущим от Бога, и в этом мире сверкают отсветы адского пламени, ощущается присутствие адской бездны. И человек в рамках романтического мирообраза тоже не сам по себе. Он – на фоне Бога и Дьявола, на фоне Неба и Ада. И каждый его земной шаг в том или ином направлении – это шаг в сторону высшего метафизического Добра и высшего метафизического Зла.

Очевидно, именно этот содержательный атрибут романтизма породил его специфическую валентность по отношению к литературе более поздних периодов. Традиционно понятие «эпоха романтизма» принято относить к очень непродолжительному периоду – это несколько десятилетий в первой половине XIX века. Но многое из романтизма сохранилось в литературе. Оно есть – пусть в трансформированном виде – у Оскара Уайльда и Редьярда Киплинга, Мориса Метерлинка и Марины Цветаевой... «Романтизм после романтизма» – феномен, который сложно отрицать, который заслуживает отдельного изучения и который во многом вырос из романтизма «классического», который и рассматривается в данном учебном пособии.

Немецкий романтизм

Философское оформление романтизм обрел в Германии, именно здесь выделились несколько романтических школ, среди которых наиболее известные *Йенская* и *Гейдельбергская*.

Йенская школа возникла на базе Йенского университета. Одной из ее философских основ стала натурфилософия Фридриха Вильгельма Йозефа Шеллинга (1775–1854), сформулированная в конце 1790-х гг., в частности, в работе «О мировой душе» (1798). Шеллинг, согласно формуле Н. Я. Берковского, «...рассматривал мир природы как некое непрерывное творчество. Мир для него был творчеством, а не собранием отдельных вещей – законченных, отложившихся друг от друга»; следовательно, «жизнь есть творчество, которое никогда ни на чем не успокаивается, не может иметь ни начала, ни конца». Эта модель мира, по сути своей *метафизически насыщенная*, чуждая просветительскому детерминизму, творчески разрабатывалась в философских трудах Августа-Вильгельма Шлегеля (1767–1845) и Фридриха Шлегеля (1772–1829), обрела свое художественное воплощение в творчестве уже названных братьев Шлегелей, Новалиса (1772–1801), Людвига Тика (1773–1853), В. Г. Вакенродера (1773–1798).

Характерное для йенцев восприятие мироздания как вечно *изменяющейся, творящей себя* целостности, в свою очередь, определило их ценностные предпочтения. Естественно, особую роль для йенцев играли *музыка и природа*. Музыка – как концентрированное выражение сущности «творимой жизни». Природа – как олицетворение незаконченности, вечной изменчивости мироздания (отсюда особый интерес йенцев к натурфилософии).

В литературе прошлого романтики йенской школы особо выделяли писателей, открытых метафизическим безднам, Вечности и Бесконечности: в качестве своих духовных предшественников они рассматривали Шекспира, Сервантеса, Гете. В свою очередь, классицистическая литература и литература эпохи Про-

свещения (за исключением Гете) в ценностной иерархии романтиков занимали невысокое место – именно в силу своего *рационализма, детерминизма*, причинно-следственной обусловленности миропорядка. Так, йенцы не уважали Мольера с его апологией «здорового смысла» – его драматургия, в глазах йенских романтиков, была прозаична. Йенские романтики без пиетета относились также к просветителям Вольтеру и Лессингу, даже к «предромантику» Шиллеру: по характеристике Н. Берковского, «в Шиллере они видели черты просветительства, рационализма, и потому он был неприемлем».

Олицетворением «антиромантического» начала для йенских романтиков был *филистер* – человек обыденности, самоуверенный обыватель, для которого мир – упорядоченная совокупность неизблемых вещей и причинно-следственных связей между ними. Собственно «антифилистерский» пафос – одна из существенных черт немецкого романтизма.

Среди представителей Йенской романтической школы особое место занимает **Людвиг Тик** (1773–1853). Романтическая ирония его комедий «Принц Цербино» и «Кот в сапогах» обращена на самоуверенных, прагматичных филистеров. Художественное пространство его комедий – подчеркнуто сказочное – одновременно пародирует филистерские представления и разрушает их. В «*Принце Цербино*» (который написан по мотивам комедии Гоцци «Любовь к трем апельсинам») заговорила... мебель. Н. Берковский так описывает этот разговор: «Там есть такая сцена: на сцене стол, шкаф стул – больше никого. Вдруг они заговорили. Лстивыми, фальшивыми голосами в них заговорил лес, которым они когда-то были! Как я счастлив, что из меня сделали стул! Как мне повезло, что из меня получился шкаф – такой высокополезный предмет!.. В мебели проснулась природа – она там продолжает жить... Зеленые деревья называются в духе филистеров, обывателей, обожающих всякую полезность». Одним словом, «лес заговорил сквозь мебель».

В «*Коте в сапогах*» своего рода «удвоение» сюжета. Среди действующих лиц – зрители «основного» сказочного действия, разумеется, филистеры, ждущие и требующие правдоподобия.

А тиковский Кот весело разрушает все их ожидания и сложившиеся в их сознании причинно-следственные связи.

Характерным для йенских романтиков ощущением незавершенности, неопределенности, зыбкости миропорядка и одновременно исключительной *метафизической открытостью* отличаются и новеллы Л. Тика, впрочем, скорее, совмещающие в себе черты новеллы и сказки. Весьма представительна новелла Л. Тика **«Белокурый Экберт»**.

О чем она? Жил на белом свете рыцарь по прозвищу Белокурый Экберт со своей женой Бертой; был у них друг семьи – Вальтер, и однажды по просьбе своего мужа Берта рассказала ему историю своей жизни. Итак, выросла Берта в бедной деревенской семье, но в хозяйственных делах «была до крайности неловкой и беспомощной», к деревенскому быту неприспособленной, но зато способной к мечте и воображению. Впрочем, в деревне это не ценилось, росла Берта нелюбимым ребенком и однажды ушла из дома куда глаза глядят. После долгих блужданий она набрела на домик странной старухи, которая приютила девочку. Теперь в ее обязанности входило ухаживать за симпатичной собакой и волшебной птицей, поющей о «наслаждении в уединении» и несущей жемчужные яйца. Работа была необременительной, оставалось время для мечты и воображения. Тем более странным показалось ей внезапное предостережение старухи о том, что «худо бывает тем, которые уклоняются от прямого пути, не избежать им наказания, хотя, быть может, и поздно». Так или иначе, но именно после этого предупреждения Берта задумалась о возможности «уклониться». И однажды решилась. Привязав собаку (и оставив таким образом на верную гибель) и захватив клетку с волшебной птицей и сосуд с драгоценностями, она отправилась в неизвестность. Но птица замолчала, а затем запела, но новую песню – в ней появилось слово «преступление». В результате птица как воплощенная совесть была убита; вскоре Берта вышла замуж за Белокурого Экберта – «и тут, господин Вальтер, конец моей истории».

Вскоре после этого Экберт почувствовал странное отношение к себе старого друга – более холодное, чем прежде; а Берта

занемогла. Оказалось, что ее потрясло упоминание Вальтером после ее рассказа имени погубленной собачки – Штромиана: она это имя в рассказе не называла, вообще забыла, а Вальтер запомнил: «Угадал ли он это имя или знал его прежде и произнес с умыслом? А если так, то какую связь имеет этот человек с моей судьбой?» Так или иначе, но вскоре Экберт в каком-то помутнении убил Вальтера, и в тот же день не стало Берты, а «перед смертью она много еще говорила о Вальтере и о старухе». Через какое-то время у Экберта появился новый друг – Гуго, и спустя время Экберт рассказал ему свою историю. И вновь охлаждение, странная враждебность Гуго. И вдруг в лице Гуго Экберт увидел... лицо убитого Вальтера. Потрясенный Экберт помчался куда глаза глядят, и всюду его преследовало лицо Вальтера – в него вдруг превратилось даже лицо крестьянина, указавшего Экберту дорогу. В итоге Экберт приехал к домику странной старухи и услышал от нее: «Принес ли ты мою птицу? Мой жемчуг? Мою собаку... Смотри же, как преступление влечет за собой наказание: это я, а не кто другой, была твоим другом Вальтером, твоим Гуго... А Берта была сестра твоя». А затем последовало неоспоримое доказательство. «Лежа на земле, обезумевший Экберт умирал; глухо, смутно слышалось ему, как старуха разговаривала, собака лаяла и птица повторяла свою песню».

Это – сюжет. А за ним – миробраз, открытый потустороннему, даже проникнутый потусторонним. Мистическое таинственно сливается с реальностью, порой реальность и потустороннее неразличимы. Даже принадлежность к миру Добра или Зла порой неразличима. К какому миру принадлежит таинственная старуха? К миру Добра? Возможно. Ведь она дала Берте приют, возможность жить, будучи устремленной к небесам, а свою кару обрушила как возмездие за злое дело, по сути стала *воплощенной совестью* и Берты, и Экберта.

Но, с другой стороны, свое злое дело Берта совершила именно *после предупреждения* странной старухи; именно это предупреждение запало ей в память и в итоге спровоцировало на содеянное. Но в том случае не была ли старуха принадлежащим

к миру зла соблазнителем, не знала ли она *заранее*, что Берта поступит именно так? Да и возмездие, ею обрушенное, едва ли вершилось по законам добра, особенно если учесть, что его жертвой стал и совсем уж ни в чем не повинный Экберт. Одним словом, метафизическая сущность старухи так и остается в новелле непроясненной (впрочем, немецкая литература переполнена существами *метафизически неясного* происхождения, будь это странные волшебницы в сказках братьев Гримм или фея Розеншен в гофмановской новелле «Крошка Цахес»). Но главное – тиковский мир перенасыщен потусторонним, буквально разрушающим все причинно-следственные связи.

К числу знаменитых йенцев принадлежал также **Новалис** (настоящее имя – Фридрих фон Харденберг (1772–1801)), чьи наиболее известные произведения – поэтические «Гимны к ночи» и незаконченный роман «Генрих фон Офтердинген». Новалис формулирует романтическое толкование любви и романтическое толкование смерти.

Среди немецких романтических школ особое место занимает *Гейдельбергская школа*, так же, как и Йенская, сформировавшаяся вокруг университета. Основной задачей гейдельбержцев было включение во вселенский метафизический контекст *непосредственно Германии*. Отсюда особое внимание, уделяемое выявлению универсалий немецкого национального духа, непременно в метафизическом контексте, в связи с Потусторонним. На формирование Гейдельбергской школы безусловное влияние оказало формирование немецкого национального самосознания в годы, когда Германия находилась под властью наполеоновской Франции, на волне национально-освободительной борьбы. В эти годы вполне закономерным был поиск неких особых, метафизических черт немецкого национального духа, прямо или косвенно противопоставленных «приземленности» других народов.

Обратной стороной такого поиска были националистические крайности, по словам Н. Берковского, «гейдельбергские романтики были ушиблены немецким национализмом и страшно обужены». Однако безусловным вкладом Гейдельбергской школы в мировую культуру является осуществленное ее последовате-

лями системное изучение немецкого фольклора. По словам Н. Берковского, «они вернули немцам их сказку и песню».

К гейдельбергской романтической школе принадлежали братья **Якоб** (1785–1863) и **Вильгельм** (1786–1859) **Гриммы** – выдающиеся филологи (роль Якоба Гримма в немецкой культуре сравнима с ролью В. Даля в русской культуре). Мировую известность Гриммам принесло собрание и обобщение немецкого сказочного фольклора. Знаменитые «Детские и домашние сказки» братьев Гримм – это сказки одновременно и народные, и литературные. Как писал Н. Берковский, «это подлинные сказки, сделанные по подлинным записям... Но это не есть сказки в сыром виде. Они обработаны. И все чудо в том, как они обработаны. Это сделано необычайно деликатно, очень близко к духу, стилю, складу подлинника... Это соединение науки и художественности... Это первоклассная немецкая проза, а в то же время это подлинные сказки». В ходе литературной обработки братья Гримм освобождали исходный фольклорный материал от «случайного», «местного» и при этом выявляли в обрабатываемых сказках универсалии немецкого национального духа.

Родственной роли братьев Гримм в изучении, систематизации и публикации немецкого фольклора была роль **Людвига Ахима фон Арнима** (1781–1831) и **Клеменса Брентано** (1778–1842). Ими были осуществлены сбор и литературная обработка немецких народных песен; результатом этой работы стал сборник народных песен «Волшебный рог мальчика» (1806).

Среди немецких романтиков необходимо упомянуть **Адальберта Шамиссо** (1781–1838), который в своей повести *«Необыкновенная история Петера Шлемиля»* (1814) обобщил вырисовывающийся в немецких народных сказках типаж своего рода немецкого Иванушки Дурачка – простоватого и честного «счастливого Ганса» в образе Петера Шлемиля. Своеобразное открытие Шамиссо состоит в постановке художественного эксперимента над «классическим» национальным типажом: Петер Шлемиль испытывается соприкосновением с новой «рыночной» реальностью, которая непосредственно в его судьбе воплотилась в обмене тени на неиссякаемый «кошелек Фортуната» (фольклорный

образ) по предложению «господина в сером» – со всеми вытекающими отсюда метафизическими последствиями.

Одной из наиболее трагических личностей немецкого романтизма стал **Генрих фон Клейст** (1777–1811). Судьба Клейста может служить примером специфического романтического жизнестроения, результатом которого становилось своеобразное единство судьбы и творчества. Изначально чуждый гармонии, метафизически трагичный мир клейстовских драм («Роберт Гискар», «Кетхен из Гейльброна», «Пентесилея») коррелировал с жизнью самого Клейста, закончившейся «романтическим самоубийством» вместе с любимой женщиной.

Мир в глазах Клейста изначально трагичен, и выходов нет. Изначально трагична любовь; она – не счастье, она – внезапно обрушившееся проклятие («Кетхен из Гейльброна»), она – всегда рядом со смертью («Пентесилея»; здесь Клейст обратился к одному из эпизодов Троянской войны, и вновь здесь возникает образ злой, жестокой, убивающей любви, любви как битвы; царица амазонок Пентесилея любит Ахилла, и по ее воле он растерзан собаками, а затем она сама мертвой падает на его тело).

Уже творчеством Шиллера был в значительной степени сформирован «предромантический» литературный архетип «благородного разбойника» (драма «Разбойники»). В творчестве Клейста этот архетип обретает своеобразное преломление. В «Роберте Гискаре» самоценность обретают уже не цели «благородного разбойника» – самоценна его *сила, способность перешагнуть*. Но еще более сложную интерпретацию обретает этот заданный Шиллером архетип в клейстовской новелле **«Михазль Кольхаас»**, сюжет которой, в свою очередь, предвосхищает сюжеты пушкинского «Дубровского» и отчасти гоголевской «Повести о капитане Копейкине». Здесь в центре – до известного момента законопослушный обыватель (в «Михазле Кольхаасе» – преуспевающий торговец лошадьми), который становится разбойником после того, как его права, более того – его судьба оказываются грубо попранными, попранными *сакрально*, метафизически. Но, с другой стороны, подобно Шиллеру, чей «благородный разбойник» Карл Моор в итоге приходит к нравственному краху,

Клейст также обозначил нравственную противоречивость такого бунта – пусть во имя справедливости. Да, права Михаэля Кольхааса жестоко попораны. Его кони, взятые в залог аристократом фон Тронка до получения им раньше никогда не требовавшихся документов, заморены на полевых работах; его ближайший помощник жестоко избит, все его жалобы отклоняются судами; наконец, его жена, поехавшая с жалобой к курфюрсту, убита «одним из не в меру ретивых стражников». После этого у клейстовского героя осталось лишь одно право – право на месть. Но, встав на путь справедливой мести в образе «благородного разбойника», он вышел за рамки человеческих и божественных законов, по существу перестал быть человеком и стал безжалостным мстителем. И символическим знаком такого превращения стало решение клейстовского героя у постели умирающей жены: она, безмолвная, показала ему библейский стих о прощении; в ответ: «Пусть Господь никогда не простит меня, как я не прошу юнкера Тронка», – подумал Кольхаас. С этого момента месть для него затмевает все; благородный мститель, он одновременно и кровавый палач, в том числе и невинных тоже. Потому в финале он идет на казнь, осознавая ее справедливость.

Пожалуй, наиболее трагичной среди судеб немецких романистов была судьба **Иоганна Гельдерлина** (1770–1843), который половину своей жизни провел в полном и беспросветном безумии. По характеристике И. Гарина, случай Гельдерлина – «единственный клинический случай, когда творчество живет дольше, чем рассудок; и совершенные творения искусства создаются разрушенным духом». В данном случае подразумеваются «Ночные песни», написанные уже за порогом безумия, – «чистый экстаз, ритм, вдохновение». Впрочем, «37 годам безумия предшествует еще пять, может быть, самых тяжелых лет жизни, когда он еще осознавал свое сползание во тьму и еще был способен писать свои омраченные сознанием этого сползания творения».

Для творчества Гельдерлина характерен образ мира как *бывшего* прекрасного мира, но мира *убитого*. В прошлом – открытость миру, единство с ним, полнота чувств, ныне – сползание во мрак. Исключительно отчетливо это противопоставление

вырисовывается в гельдерлиновском стихотворном послании «К природе». В прошлом –

Я тогда играл еще безбрежным
Покрывалом тайн твоих, как друг,
В каждом тихом звуке сердцем нежным
Твоего я сердца слышал стук...
Солнце отвечало мне порою,
Сердца моего услышав зов.
В те года я звал звезду сестрою
И весну – мелодией богов.

В настоящем –

Все мертво, что прежде было мило,
Умер мир моих былых чудес.
Как живые, пустыня и уныла
Грудь, вмещавшая весь круг небес.

Мотив потерянной гармонии присутствует и в других стихотворениях Гельдерлина, среди них, в частности, «Родина» и «Средина жизни».

Вообще мотив утраченной юности как утраченной гармонии настолько характерен для романтической поэзии, что стал своеобразным романтическим клише («Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни» в исполнении *юного* пушкинского Ленского – здесь, несмотря на драматизм ситуации, неоспорим элемент пародии). Однако в исполнении Гельдерлина этот мотив появляется в первом десятилетии XIX века, когда романтические стандарты и штампы просто не успели сформироваться, и, главное, этот мотив порожден безысходным трагизмом ситуации самого Гельдерлина: здесь – грань безумия, утраты человеческого разума и человеческого облика, и это, включая неизбежность грядущего безумия, поэтом осознается.

Особое место в литературе немецкого романтизма занимает **Эрнст-Теодор-Амадей Гофман** (1776–1825). Для его произведений характерен феномен романтического двоемирия, в рамках которого в тесном соприкосновении с обыденным, детерминированным, «филистерским» миром существует иной, параллельный, фантастический мир, который постоянно вторгается в мир реальный, разрушая его филистерскую определенность.

Такое двоemiрие присутствует в знаменитых гофмановских новеллах-сказках «Золотой горшок», «Крошка Цахес по прозванию Циннобер», «Песочный человек» и других, соединяющих в себе сказочную фабулу и философский план, связанный с воплощением гофмановского двоemiрия.

Уникальным художественным экспериментом, в рамках которого «кажимость» и реальность меняются местами, стала новелла-сказка **«Крошка Цахес по прозванию Циннобер»**. Сюжет новеллы задан фантастической ситуацией, в рамках которой, благодаря волшебству феи, уродливый и лишенный разума крошка Цахес, *по существу* оставаясь собой, обрел способность *казаться* носителем всевозможных достоинств, то есть *не в реальности, но в глазах других людей* аккумулировать в себе достоинства, доблести и благие дела окружающих, в то время как его недостатки, пороки, оплошности и дурные дела в глазах остальных «сбрасывались» на других людей. Отсюда – блестящая карьера, должность министра, орден Зелено-пятнистого Тигра с двадцатью пуговицами и прочие знаки успеха. Его невнятная речь окружающим кажется образцом красноречия; его более чем заурядный интеллект – блестящим умом; он сам – образцовым государственным мужем. И только юному романтику студенту Бальтазару на уровне иррационального прозрения, недоступного филистерам, открывается тайна Цахеса-Циннобера, результатом чего и становится временное его разоблачение. Впрочем, основная интрига «Крошки Цахеса» порождает экзистенциальный вопрос о существовании в принципе *объективной реальности*. Обилие несовпадений между «кажимостью» и реальностью – неоспоримая данность. Суть гофмановского эксперимента – в доведении этого несовпадения до *абсолютного предела*: а если *всем* кажется *полностью противоположное* тому, что существует в реальности, существует ли в таком случае эта реальность?

В 1818–1821 гг. Гофман пишет роман **«Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсера, случайно уцелевшими в макулатурных листах»**. Роман построен в дневниковой форме: на одних и тех же «макулатурных листах» помещены дневниковые

записи и размышления музыканта Иоганнеса Крейсlera и дневниковые записи и размышления его кота по имени Мурр. И оказывается, что мир глазами кота есть своеобразное зеркало (хотя и окрашенное авторской иронией) мира глазами его хозяина-музыканта. Кот Мурр идентифицирует себя именно как романтическая личность. Отсюда – устремленность к некоему трудно осознаваемому идеалу, неременное презрение к филистерам (коты-бурши исполняют на мотив студенческого гимна *Gaudeamus*: «Хвост к хвосту, к челу чело, – // Нас не троньте, крошки, // Мы филистерам назло // Забулдыги-кошки!»), романтическая любовь, романтическая дружба и, разумеется, романтическое (естественно, исключительно по вдохновению) творчество, вершиной которого стала трагедия «Крысиный король Кавдаллор». Впрочем, роман Гофмана (как и его новеллы-сказки) пропитан своеобразной романтической иронией, которую можно рассматривать и как своего рода самоиронию романтизма: оставаясь романтиком, Гофман (подобно другим «классическим» романтикам – Байрону, презираемому им Р. Саути, А. де Мюссе, Э. По и др.) иронически пересоздавал сложившиеся романтические стереотипы, в том числе присутствующие в собственном творчестве. Гофмановский кот Мурр, безусловно, романтик, безусловно, изображенный с симпатией (примечательно, что его прототипом стал реально принадлежавший Гофману кот по имени Мурр), но и с немалой долей иронического опосредования: кусок колбасы для него в определенный момент оказывается важнее возвышенных ценностей.

Сложный синтез *самокритики романтизма и критики романтизма извне*, порой безжалостной и уничтожающей, во многом определяет творчество **Генриха Гейне** (1797–1856), которое можно рассматривать именно как своеобразный *постромантический феномен*. Генрих Гейне, безусловно, вырос из романтизма, его творчество впитало в себя целый ряд романтических клише – и это же самое «романтическое» подверглось в творчестве Г. Гейне жесткой критической рефлексии. Сам Гейне тем не менее однажды заметил: «Несмотря на мои истребительные походы против романтизма, я, однако, всегда оставался роман-

тиком». Так или иначе, но вопрос о доминировании в творчестве Гейне «истребительных походов против романтизма» или же, напротив, «романтической» идентичности допускает различные толкования.

Поэтическое творчество Гейне (начиная с первого поэтического сборника «Книга песен» (1827) и заканчивая финальным «Романсеро» (1848) – с этого года и до самой смерти тяжело больной Гейне был прикован к постели, которую он сам называл «матрачной могилой») определяется сочетанием потребности в вере, идеале, даже поклонении и снижающей «рационализации» потенциального предмета поклонения, часто выходящей за рамки «умеренной» романтической иронии, порой уничтожающе саркастической.

С одной стороны, почти гейдельбергский пиетет перед таинственностью и метафизической насыщенностью немецкого народного фольклора, с другой – откровенное пародирование фольклорных клише (пародийная баллада «Зловещий грезился мне сон»). С одной стороны, романтический восторг перед революционной стихией (Гейне сам принимал участие в революционном движении, активно сотрудничал с Карлом Марксом, с 1831 года был политэмигрантом, не имевшим права въезда на территорию Германии), антифилистерский революционный пафос, доходящий до

Нет, лучше мерзостный порок,
Разбой, насилие, грабеж,
Чем счетоводная мораль
И добродетель сытых рож.

С другой стороны, ироническое (и даже отчасти саркастическое) пересоздание уже революционных (конкретно социалистических) клише в сатирической поэме «Атта Тролл», в центре которой – танцующий медведь-революционер (а именно социалист), *«пещерный санкюлот»*, чье надгробие увенчали слова:

Плохо танцевал, но доблесть
Гордо нес в груди косматой.
Иногда зело вонял он, –
Не талант, зато характер.

С одной стороны, богоискательство; с другой – уничтожающее «богоборчество», между которыми наметился своеобразный компромисс в его парадоксальном предсмертном высказывании: «Когда лежишь на смертном одре, становишься очень чувствительным и мягким, и хочется заключить мир с *Богом* и миром... Как с его созданиями, так и с самим творцом я заключил мир к великому неудовольствию моих просвещенных друзей...» В это же самое время Гейне полушутя сравнивает религию с опиумом – не для народа, для самого себя, причем именно тогда, когда для облегчения его предсмертных страданий врачи прописывали ему морфий и опий.

Точно так же парадоксально «полюсным», вмещающим в себя противоположности, было отношение Гейне к своей родной Германии. С одной стороны, романтический патриотизм в духе гейдельбергских традиций, вполне искреннее и добросовестное стремление увидеть в Германии метафизическое величие; с другой стороны, критическая рефлексия по отношению к Германии и «немецкому», доходящая до безусловно антинемецких мотивов и смыслов, дававших основание для обвинения Гейне в германофобии. Очевидно, можно говорить о сложном чувстве Гейне по отношению к Германии, которое можно определить как *любовь-ненависть*, сложный синтез германофилии и германофобии (а также «промежуточных» чувств, среди которых и тоска по родине, и ностальгия, и душевная теплота, и комическое снижение в рамках романтической иронии, и выходящий за ее пределы едкий и злой сарказм). Своеобразный синтез и одновременно компромисс полюсных чувств Гейне по отношению к родной стране отразился в строках поэмы «*Германия*» (1843):

Хотелось поплакать мне там, где я
Горчайшими плакал слезами.
Не эта ль смешная тоска названа
Любовью к родине нами.
Ведь это только болезнь, и о ней
Я людям болтать не стану.
С невольным стыдом я скрываю всегда
От публики эту рану.
Одни негодяи, чтоб вызывать
В сердцах умиления порывы,

Стараются выставить напоказ
Патриотизма нарывы.

Перед смертью лицо Гейне, по свидетельствам очевидцев, было похоже на лицо Христа, на котором вдруг обозначилась усмешка Мефистофеля.

Английский романтизм

Английский романтизм формировался в иных исторических обстоятельствах, нежели романтизм немецкий. Великобритания рубежа XVIII–XIX веков была уже сложившимся буржуазным государством с достаточно высокими степенями свободы отдельной личности. Обратной стороной этой свободы было одиночество отдельного человека как перед лицом общества, так и перед лицом мироздания, одиночество универсальное, космическое. Отсюда, с одной стороны, фиксация этого космического одиночества человека в богооставленном мире (творчество П. Б. Шелли), с другой – поиск новых метафизических основ преодоления этого одиночества, своего рода «реабилитация Бога» (творчество поэтов «озерной школы»), наконец, воспевание свободной и одинокой личности, способной встать на один уровень с первоосновами бытия, может быть, с Богом и в то же время несущей тягостное бремя своей свободы и своего одиночества (творчество Дж. Г. Байрона). Эти разнородные линии и определяли в своем единстве основные тенденции развития английского романтизма.

Предвестником английского романтизма, своего рода английским «предромантиком» принято считать **Вильяма Блейка** (1757–1827), поэта странной и необычной судьбы, за которым закрепилась репутация «безумного поэта» (отсюда многочисленные легенды об его многолетнем пребывании в Бедламе).

Впрочем, по характеристике Ж. Батая, «Блейк не был сумасшедшим, но всегда ходил по краю безумия».

Сущностной чертой блейковской поэзии является ее *визионерский* характер. Блейк – поэт *видений*, иррациональных метафизических откровений. Он слышал голоса с небес, перед ним возникали образы Моисея, Гомера, Вергилия, Данте и Мильтона. Сам Блейк вспоминал: «Однажды увидел я объятого пламенем Дьявола, который предстоял Ангелу, восседавшему на облаке; и говорил Дьявол».

Все, что открывалось воображению Блейка, непременно представало в его поэзии на фоне высшего Добра и высшего Зла, которые в его мире постоянно присутствуют, они зримы, слышимы, осязаемы.

Опыт погружения в пространства высшего Добра и высшего Зла, опыт мистических откровений и видений воплотился в блейковском «парном» цикле «Песни невинности и опыта, показывающие два противоположных состояния человеческой души». Эти циклы тесно связаны между собой: иногда даже названия стихотворений повторяются («Маленький трубочист», «Нянюшкина песня»), иногда они подчеркнута антонимичны («Дитя-радость» в «Песнях невинности» // «Дитя-горе» в «Песнях опыта»). Но смыслы противоположные. В «*Песнях невинности*» воплощено концентрированное добро, которое освещает все невзгоды бытия. Сквозной образ в «Песнях невинности» – образ *просветленного младенца*. Но уже в «*Песнях опыта*» появляется мотив *оскверненного добра*, появляется образ *оскверненного младенца*.

Из «Песен невинности»
Дитя-радость

– Мне только два дня.
Нет у меня
Пока еще имени.

– Как же тебя назову?
– Радуюсь я, что живу.
Радостью – так и зови меня!

Из «Песен опыта»
Дитя-горе

Мать вопит! Отец молчит.
В страшный мир мне путь открыт.
Тварь дрожащая, нагая –
С омерзеньем родился я

Как из тучи – дьяволенок,
Плача, рвусь я из пеленок
И отца луплю, пока
Жду – невкусного – соска.

Радость моя –
Двух только дней, –
Радость дана мне судьбою.

Глядя на радость мою,
Я пою:
Радость да будет с тобою!

Вообще весьма необычен интерес Блейка к Злу как важному атрибуту бытия, неотделимому от Добра. Для Блейка характерно тяготение к восприятию Добра и Зла, Неба и Ада, Бога и Дьявола как необходимых частей единого, целостного мироздания. Отсюда интерес Блейка к Злу, к его метафизической сущности, отсюда «Пословицы Ада»:

«Прокладывай путь и вежи борозду над костями мертвых».
«Червь, рассеченный плугом, не должен винить плуг» и другие.

Отсюда блейковское стихотворение «*Тигр*». Тигр у Блейка отнюдь не принадлежит к пространству добра, он хищен и, таким образом, безусловно противопоставлен архетипическому ягненку из пространства Добра. Но

Неужели та же сила,
Та же мощная ладонь
И ягненка сотворила,
И тебя, ночной огонь?

Случай Блейка – случай исключительной метафизической насыщенности. В блейковском мире нет земного, ограниченно-го, причинно обусловленного; здесь все на фоне Вечности.

Особое место в литературе английского романтизма занимает «озерная школа», названная так по месту, где жил В. Вордсворт, которого «лейкисты» считали своим учителем, а жил он в так называемой «Стране озер». Наиболее значительные фигуры среди поэтов «озерной школы» – **В. Вордсворт** (1770–1850), **С. Т. Кольридж** (1772–1834) и **Р. Саути** (1774–1843). Объединяет «лейкистов» особая форма присутствия в их мире потустороннего, метафизического, относящегося к пространствам абсолютного Добра и абсолютного Зла. Человек в поэзии «лейкистов» не стремится преодолеть рамки земного – Высшее настигает его

на Земле, напоминая о существовании Бога. Для поэзии «лейкистов» характерны примирение с мирозданием, своеобразное прочувствование того Высшего, которое управляет миром (именно поэтому поэзию «лейкистов» презирал Байрон с его поэзией бунта, вызова, несогласия).

Особой метафизической насыщенностью, открытостью Потустороннему отличается поэзия **Сэмюэля Тейлора Кольриджа** (1772–1834). С точки зрения Н. Берковского, английский романтизм вообще создан двумя поэмами Кольриджа, написанными почти одновременно, – это «Сказание о Старом Мореходе» (1798) и «Кристабель» (1798–1799). В *«Кристабели»* описано вхождение Зла в изначально добрый и светлый мир. Спасенная доброй и набожной Кристабелью девушка, внесенная на руках в замок, оказывается олицетворением Зла (в поэме присутствуют «змеиные» ассоциации) – и отныне замок как олицетворение изолированного от остального мира доброго пространства тоже поражен Злом.

В *«Сказании о Старом Мореходе»* также в изначально прекрасный мир входит Зло. Зло, изначально внесенное Старым Мореходом, который убил Божью птицу – Альбатроса (мотивы в поэме не «вычитываются», просто *убил*). Впрочем, в «Сказании о Старом Мореходе» несчастья, обрушившиеся на корабль (когда на глазах Старого Морехода в муках умирает от голода и жажды вся команда), предстают как справедливое воздаяние *сверху*, как знак *Божьего суда*. Суд *людей*, находящихся в *земном пространстве*, в кольриджевом мире случаен: они могут давать поступку Старого Морехода противоположные оценки, исходя из сиюминутных случайностей. Здесь – аллегория *земного суда*:

Когда убийство я свершил,
Был взор друзей суров:
Мол, проклят тот, кто птицу бьет,
Владычицу ветров.
О, как нам быть, как воскресить
Владычицу ветров?

Когда ж светило дня взошло,
Светло, как Божие чело,
Посыпались хвалы:

Мол, счастлив тот, кто птицу бьет,
Дурную птицу мглы.
Он судно спас, он вывел нас,
Убил он птицу мглы.

А Высший Суд оказывается неотвратимым и неоспоримым. Но этот Суд приводит душу Старого Морехода к спасению. И в конечном счете странный, с общепринятой точки зрения, текст кольриджевой поэмы, текст по своему содержанию *визионерский*, вписывается в художественное пространство поэзии «лейкистов»: мир по существу своему правилен, Высший Суд есть, остается лишь со смирением принять *Данность*.

Своим литературным мэтром «лейкисты» считали **Вильяма Вордсворта** (1770–1850). Ему был, очевидно, в наибольшей степени присущ свойственный всем «лейкистам» взгляд на мир, основанный на безоговорочном приятии Бога и созданного им мира, на всепримирении с этим миром. Взгляд на мир Вордсворта глубоко пантеистичен: Бог – во всем, и потому все в мире изначально разумно и справедливо.

Для вордсвортовской поэзии характерен образ *ребенка*, принимающего мир *безусловно*, с безгрешной беззаботностью, с детской непосредственностью. *Детство* оказывается для Вордсворта *высшим мерилом*, которым проверяется бытие. Именно глазами чистого, неиспорченного ребенка видится мир в вордсвортовской балладе «*Нас семеро*». В изложении Н. Берковского: «Поэт спрашивает у девчонки, сколько у них в семье детей. А она все твердит: семеро, семеро. А потом оказывается, что семеро-то семеро, но с матерью живет только она одна. Двое ушли жить в деревню, двое служат во флоте, а двое умерли. Он говорит: “Как же: выходит, пятеро вас. А она – семеро”». Оказывается, что в рамках простодушного детского сознания, говоря словами Н. Берковского, «нет смерти и на кладбище жизнь продолжается», и потому умершие брат и сестра на самом деле не умерли, «это у них другая жизнь».

Разумеется, вордсвортовский мир вбирает в себя и трагизм человеческого удела, также связанный с неким высшим и непостижимым источником (что воплотилось в вордсвортовской

балладе «Последний из стада»). И все же мир для Вордсворта во всем своем трагизме изначально правилен, ибо он – от Бога.

Для баллад **Роберта Саути** (1774–1843), в отличие от поэзии Кольриджа и Вордсворта с их сложной, многомерной метафизикой, характерна достаточно прямолинейная схема «преступления и наказания». Отсюда даже композиционная схожесть ряда баллад Саути: обязательные составляющие здесь – однажды совершенное злодеяние, первый знак грядущего возмездия, попытки виновного скрыться от возмездия за множеством преград, медленное и постепенное преодоление карающими силами этих преград, наконец, свершившееся возмездие с обозначением нескazanности, невыразимости состояния виновного в последний момент или же посмертной судьбы его души.

Такая композиция у баллады Р. Саути «*Суд божий над епископом*». В основу баллады Саути положена легенда (возможно, имеющая исторические истоки) о епископе Гаттоне, который в голодный год заманил жаждущих хлеба бедняков в сарай и сжег их там, а после был съеден мышами. В балладе Саути после совершенного им злодеяния

Глядя епископ на пепел пожарный,
Думает: «Будут мне все благодарны.
Разом избавил я шуткой моей
Край наш голодный от жадных мышей».

Ключевое слово произнесено. Наутро портрет епископа вместе с запасами его зерна оказались съедены мышами. Увидев в этом знак грядущего божественного возмездия, епископ пытается скрыться от него в надежной крепости на острове посреди Рейна, но если есть на то божественная воля – мыши переплывают Рейн, прогрызают стены башни, «Сыплется градом сквозь окна, сквозь двери, // Спереди, сзади, с боков, с высоты... // Что тут, епископ, почувствовал ты?» Финал предсказуем: «Весь по суствам раздернут был он».

У другой баллады Саути – «*Предостережение хирурга*» (1798) – такая же композиция. Здесь в роли злодея оказывается хирург, похищавший с кладбищ мертвые тела для экспериментов, и возмездия – посмертного – в виде похищения его собственного

тела для экспериментов ему предстоит ждать от собственных учеников:

Ученики мой труп расчлняют,
Растащат мой жалкий скелет,
И мне, осквернителю стольких могил,
Покоя в собственной нет.

В этой балладе, как и в «Суде божьем над епископом», является *предвестие* возмездия: в одном случае это съеденный мышами портрет, в другом – появление учеников во главе с «первейшим плутом» у смертного ложа хирурга. Подобно епископу, хирург пытается избежать возмездия, поручив своим братьям – священнику и гробовщику, – надежнейшим образом спрятать тело. И здесь и там карающая Божья десница преодолевает все преграды. И здесь и там до грешника в итоге добираются, а далее

Что тут, епископ, почувствовал ты?
Ну а что с душой хирурга стряслось, // Не узнает никто никогда.

Прямолинейность «восстановления справедливости» в балладах Саути, очевидно, осознавалась самим поэтом. По крайней мере, в его творчестве присутствует ярко выраженный элемент *автопародии*. Например, его баллада «*Король крокодилов*», безусловно, автопародийна. Ее композиция совпадает с композицией ранее рассмотренных «серьезных» баллад Саути. Только в роли злодея оказывается... крокодил, а невыразимости предсмертных мук епископа Гаттона, непостижимости посмертной судьбы души несчастного хирурга в балладе Саути соответствует... посмертная судьба крокодилийх детей.

И все соглашались, что месть – хоть куда;
Юные принцы – на славу еда.

Во многом в полемике с поэтами «озерной школы», в отрицании их образа мира и их поэзии создал свой поэтический мир **Джордж Гордон Байрон** (1788–1824). Своему роману в стихах «*Дон Жуан*» Байрон предпослал ядовито-ироническое посвящение поэтам «озерной школы», то есть лично Вордсворту,

Кольриджу и в первую очередь Саути и «озерной школе» вообще («Но все-таки пора бы перестать // За океан озера принимать»).

В одной из последующих частей «Дон Жуана» Барон пародийно пересоздает сюжет кольриджева «Сказания о Старом Мореходе». В байроновском романе в стихах также возникает ситуация штиля и соответственно голода на судне, везущем Дон Жуана вместе с его любимой собачкой и любимым наставником. Однако байроновские матросы, в отличие от кольриджевых, покорно ожидающих смерти и с укором смотрящих на метафизического виновника их несчастья – Старого Морехода, просто борются за жизнь. Они съедают собачку Дон Жуана, потом его наставника, и описано это декларативно иронически. Как известно, вина кольриджева Старого Морехода состояла в убийстве божьей птицы – Альбатроса. У Байрона:

Когда же случай им послал нырков
И пару альбатросов на жаркое,
Покойника оставили в покое.

Подобный декларативный «антилейкизм» Байрона объясняется в первую очередь его неприятием объединяющего «лейкистов» примирения с жизнью, поиска во всем существующем высшего промысла. Жизнь и творчество Байрона, напротив, проникнуты энергией сопротивления, неприятия, бунта (и потому отнюдь не случайно именно байроновское творчество оказало столь существенное влияние на творчество М. Ю. Лермонтова, поэта «последнего бунта», по характеристике Д. Мережковского). Случай Байрона – это случай объединения жизни и творчества в нерасторжимое целое, выстраивания собственной судьбы как судьбы «романтической личности», сильной и независимой, не признающей никаких границ, живущей в мире как в игрушечном пространстве, бесконечно малом на ее фоне. Отсюда демонстративно скандальное поведение Байрона в окружающей его аристократической среде (и в семейном кругу, и в светском обществе, и в парламенте), в результате чего Байрону в 1816 г. пришлось покинуть Англию. Отсюда – его «игра с историей» в качестве

одного из лидеров национально-освободительной борьбы греков против турецкого владычества (по случаю его смерти в Греции был объявлен национальный траур).

Романтическая личность в байроновском творчестве – это, как правило, личность бунтующая, не признающая рамок и пределов, порой бросающая вызов основам мироздания. Даже лишенный внешней свободы, как герой байроновского «Шильонского узника», много лет прикованный к колонне невольник, на глазах которого медленно умирали прикованные к соседним колоннам два его брата, байроновский герой сохраняет свободу внутреннюю:

Давно
Считать привык я за одно:
Без цепи ль я, в цепи ль я был.

Странствия романтической личности – Чайльд-Гарольда – легли в основу байроновской поэмы *«Паломничество Чайльд-Гарольда»* (1812). Структурно поэма выстроена как свободное поэтическое эссе; описанные в поэме события ничем не связаны, кроме того, что их свидетелем оказывается путешествующий герой, а значительную (если не основную) часть текста поэмы составляют авторские раздумья и комментарии, порой комические, относящиеся к разным предметам (в частности, по поводу разных национальных характеров и нравов, мужских и женских типажей и др.).

Сам образ Чайльд-Гарольда отчасти автобиографичен; в поэме происходит своего рода «рассечение» автором собственного образа: путешествующий герой, чей путь в основном повторяет путь самого Байрона во время его путешествия по Южной Европе и Азии, а *над ним* – носитель несколько отстраненного «внешне-го», но тоже *авторского* голоса, который дает всему, что видит Чайльд-Гарольд, свои комментарии, порой язвительно едкие.

Сам Чайльд-Гарольд – романтическая личность; для него не существует земных связей и привязанностей, ему ничего не дорого, он всем пресыщен. Именно байроновский Чайльд-Гарольд положил начало галерее родственных романтических героев,

особенно в русской литературе. В частности, налицо «чайльдгарольдовские» мотивы в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина. В самом тексте «Евгения Онегина» встречаются прямые или косвенные уподобления Евгения Онегина Чайльд-Гарольду – от непосредственного «Как Child-Harold, угрюмый, томный // В гостиных появлялся он» до косвенного уподобления Онегина Чайльд-Гарольду Татьяной (может быть, он всего лишь «москвич в Гарольдовом плаще»). Более того, первичные «экспозиционные» описания характеров Чайльд-Гарольда у Байрона и Евгения Онегина у Пушкина родственны. Судя по многим признакам, первичным замыслом Пушкина было создание именно русского «Чайльд-Гарольда»; впрочем, по мере работы Пушкина над «Евгением Онегиным» постепенно происходит дистанцирование пушкинского героя от байроновского прототипа.

Странствия романтической личности легли в основу незавершенного романа в стихах *«Дон Жуан»*, начатого Байроном в 1818 г. (канонический перевод «Дон Жуана» на русский язык был сделан Татьяной Гнедич во 2-й половине 1940-х гг. в ленинградской тюрьме).

Байрон обратился в своем романе в стихах к известному «бродячему» сюжету, но байроновский Дон Жуан – это романтический герой, преодолевающий все границы. Одержимый страстью, объединяющей всех прочих фольклорных и литературных Дон Жуанов, байроновский Дон Жуан оказывается втянутым в великие исторические события, но все они, равно как и соприкасающиеся с Дон Жуаном исторические личности (Суворов, Екатерина II), оказываются достойными лишь насмешки на фоне романтической личности Дон Жуана.

По мнению Н. Берковского, в последовательности перемещений Дон Жуана «закодирована» история человечества: «детский рай» в Испании, его утрата в силу «первородного греха», потом варварская Турция, где Дон Жуан в женской одежде оказывается в гареме султана, затем наполовину варварская, но с некоторыми атрибутами цивилизации Россия времен Екатерины II, наконец, претендующая на роль оплота цивилизации Англия. Но совершенства в байроновском мире нет нигде; Байрон

«пробует на вкус» разные формы жизни, разные страны, разные культуры, «испытывает» их Дон Жуаном.

Для литературы эпохи романтизма характерен образ *романтического злодея*, то есть злодея *метафизического*, злодея *перед лицом высших сил мироздания*. Такой романтический злодей введен в мистерии Байрона «*Каин*». Примечательно, что библейский сюжет реконструирован в байроновской мистерии полно и точно вплоть до почти дословных совпадений с библейским текстом. Однако в мистерии «Каин» присутствует в сущностное смысловое «наращение» по отношению к библейскому тексту: байроновский Каин не только первый на Земле убийца, но и первый на Земле бунтарь. Он не способен, подобно своим родителям, безропотно смириться с вечной карой, обрушившейся на человечество за первородный грех Адама и Евы, он уже *задает вопросы*, причем вопросы, относящиеся к пространству *теодицеи, оправдания Бога*, по-разному решавшиеся в разные времена разными мыслителями. Вопросов этих по существу два. Первый:

...Древо
Росло в раю и было так прекрасно:
Кто ж должен был им пользоваться? Если
Не он [Адам. – В. Р.], так для чего оно росло
Вблизи его?

Второй:

Зачем же благодать эта наказует
Меня за грех родителей?

Другие вопросы – их порождения. Каин до самого конца желает сохранить верность Богу, он не идет и за Люцифером, у которого есть свои, враждебные Богу, ответы на вопросы Каина. Каину нужен не новый хозяин – ему нужна *Истина*. И Бог в байроновской мистерии позволил свершиться первому на Земле злодеянию.

Одновременно в байроновской мистерии присутствует и мотив изначального трагизма романтического «благородного бунта»: Байроновский Каин лишь *усомнился* в Боге и положенном им законе и, не ведая, что творит, в помрачении свершил неведомое

прежде на Земле злодеяние, истинный смысл которого осознал лишь после его совершения:

И это я, который ненавидел
Так страстно смерть, что даже мысль о смерти
Всю жизнь мне отравила, — это я
Смерть в мир призвал, чтоб собственного брата
Толкнуть в ее холодные объятия!

Байроновский Каин стал злодеем *на мгновение* — и стал им *навсегда*.

Особое место в литературе английского романтизма занимает **Перси Биши Шелли** (1792–1822). Для его творчества характерна исключительная *метафизическая открытость*. Даже его демонстративное, почти экстатическое безбожие (из университета он был исключен после публикации его брошюры «Необходимость атеизма») есть обратная сторона его экстатической религиозности. Даже бросая вызов Богу, Шелли постоянно чувствует его присутствие (его драма «Освобожденный Прометей» — это драма подобного бунта). В художественном мире Шелли все происходит на фоне высшего Добра и высшего Зла.

В своей драме «**Ченчи**» Шелли вывел фигуру *романтического злодея*, которого можно считать полной противоположностью байроновскому Каину — тоже романтическому злодею. Байроновский Каин только *перешел черту* и стал злодеем, *злодеем перед лицом Бога* — навсегда. Граф Ченчи из драмы Шелли (действие происходит в Италии XVI века) также творит злодеяния *перед лицом Бога* — его главный «адресат» именно Бог, и он в своих злодеяниях идет *до предела*, словно бы ищет такого злодеяния, *кошунственнее* которого быть не может, но предела здесь нет. Получив известие о гибели своих сыновей после его проклятия, он под другим предлогом созывает гостей и провозглашает своего рода тост за «поистине счастливое событие» — смерть своих сыновей и, словно бы призывая в сообщники Бога, заявляет: «Я вижу тут особенную милость // Небес ко мне...» А завершает свой «тост» Ченчи кошунственной травестией образа причастия:

Играй, вино, багряною струею,
Вскипай весельем в кубке золотом...
Когда б я знал,
Что ты их [сыновей. – В. Р.] кровь густая,
Я б выпил, как причастие, тебя
Во имя Дьявола, владыки ада.

Вскоре после чего объявляет о своем решении обесчестить собственную дочь.

И никто не препятствует Ченчи. Ни люди, ни Бог. По крайней мере, сам Ченчи верит в свою миссию – испытывать собой мир, а может быть, и самого Бога:

Душа моя – бич божий; все свершив,
Отдам ее всевышнему владыке.
Будь это в наказание мне иль присным,
Ее он у меня не спросит прежде,
Чем я не нанесу последней раны
И не иссякнет ненависть моя.

И словно бы само Небо позволяет возмездию свершиться через новое злодеяние – отцеубийство, в котором обесчещенной отцом Беатриче помогают все оставшиеся в живых близкие. Теперь их ждут пытки и казнь.

А богооставленный мир, равнодушный к добру и злу, остается.

Французский романтизм

Рубеж XVIII–XIX веков и первые полтора десятилетия XIX века во Франции – это наполеоновская эпоха. Эта эпоха не отказалась еще от фразеологии и риторики Французской революции, которая также оказала немалое влияние на формирование романтизма не только во Франции, но и во всей Европе, прежде всего в Германии. В самом деле, Французская революция,

разрушив устойчивый, кажущийся незыблемым миропорядок, тем самым обозначила *незавершенность* любого миропорядка. Идеи философов Йенской школы о мире как о непрерывном творчестве возникли позже и отчасти под влиянием Французской революции.

Фигура Наполеона, в свою очередь, вполне соответствовала идеалу *романтической личности*. *Просто человек*, причем практически из социальных низов, только благодаря своим *личным качествам* добившийся власти над большей частью Европы. Человек, который повел за собой Францию. Человек, которого уважали и его враги, и те, кто был им покорён. Фигура Наполеона стала культовой для романтической и постромантической литературы не только французской. «Воздушный корабль» Лермонтова, «Книга Le Grange» Гейне, наполеоновская эпоха как «потерянный рай» в романах Стендаля (Гейне и Стендаля не принято относить к романтизму, однако их творчество во многом базируется на переосмыслении (отчасти критическом) романтического наследия, а Гейне, скорее, чем реалистом, можно считать постромантиком).

Под обаянием эпохи Французской революции и наполеоновской эпохи во многом и сформировался французский романтизм.

Культовой фигурой литературы французского романтизма стал **Виктор Гюго** (1802–1885), которого называли Шекспиром, Ювеналом и Вергилием французской литературы в одном лице.

Своего рода манифестом французского романтизма принято считать написанное Гюго *предисловие к драме «Кромвель»*. Бросая вызов канонам классицистического искусства как незыблемым образцам, Гюго здесь обосновывает право искусства на эволюцию по мере эволюции общества в целом; здесь же представлены раздумья Гюго о сочетании в подлинном искусстве верности жизненной правде и одновременно некой приподнятости над реальностью, величественности или, напротив, гротескности образов.

Особое внимание в своем предисловии к драме «Кромвель» Гюго уделил способности искусства передавать реальность в ее

целостности. Исходя из этого, в противовес традиционному жанровому делению, Гюго сформулировал жанровые характеристики *драмы*. *Драма*, по Гюго, *синтетический жанр*, совмещающий в себе черты трагедии и комедии, оды и эпоса, и, с точки зрения Гюго, критериям драмы соответствуют в наибольшей степени драматические произведения Шекспира («Шекспир – это драма»).

Судьба Гюго была неразрывно связана с историей Франции, хотя место самого Гюго в этой истории менялось. В молодости – убежденный монархист, близкий ко двору, затем – умеренный реформатор, еще сохранявший надежды на просвещенную монархию и оказывавший влияние на короля, Гюго во время революции 1848 г. вначале пытался примирить враждующие стороны, а потом встал на сторону Республики. Затем активные выступления в Национальном собрании против реставрации монархии и лично Наполеона III, участие в вооруженном сопротивлении перевороту, и почти два десятилетия (1851–1870) жизнь в изгнании и принципиальный отказ принять помилование от Наполеона III; наконец, триумфальное возвращение в 1870 г. во Францию на следующий день после падения империи. После смерти Гюго в 1885 г. во Франции был объявлен национальный траур.

В центре большинства произведений Гюго – образ Франции: в реалистических деталях, но при этом величественный; целостный, но при этом объемлющий противоположности и полюса.

В *«Соборе Парижской Богоматери»* (1831) воссоздана целостная картина жизни Парижа 2-й половины XV века во всем ее драматизме, в неразрешимых противоречиях и конфликтах. Уличная плясунья Эсмеральда, блестящий аристократ Феб де Шатопер, ученый священнослужитель Клод Фролло и звонарь Квазимодо – воспитанник Клода Фролло, до поры боготворивший его и ставший его убийцей, – это и есть Париж. Любовь Эсмеральды, увлечение Феба де Шатопера, безумная страсть Клода Фролло и возмездие, свершенное Квазимодо, – это тоже Париж. И сакральным символом этого Целого в романе Гюго стал Собор Парижской Богоматери. Клод Фролло и Квазимодо, приемный отец и приемный сын, превратившиеся в непримиримых врагов,

тем не менее скреплены воедино сводами Собора, и вся их жизнь – в Соборе и вокруг Собора, и смерть Клода Фролло – падение с Собора.

В романе *«Бюг Жаргаль»* описано восстание в латиноамериканских колониях Франции, но и здесь белые плантаторы и темнокожие рабы, ненавидящие друг друга, также образуют единое, целостное пространство.

В *«Девяносто третьем годе»* таким целостным пространством предстает Франция времен Революции, разделенная на два непримиримых лагеря, но при этом единая. И непримиримый фанатизм Симурдена вместе с мудрой человечностью Говена в своем единстве образуют целостность революционной Франции.

В романе *«Отверженные»*, писавшемся с 1823-го по 1861 год, Гюго включил в создаваемую им целостность тех, кто традиционно уважительного внимания литературы не удостоивался, – отверженных, оказавшихся на социальном дне: в романе Гюго они предстают как часть единой Франции со своей правдой, своим голосом, своим местом в революционных событиях 1830-х годов. Весьма символична проходящая через роман параллель: беглый каторжник Жан Вальжан и полицейский надзиратель Жавер. Один воодушевлен идеалами революции, то есть изменения любимой им Франции; второй фанатично защищает закон, устои, сложившийся миропорядок тоже любимой им Франции. И оба готовы пожертвовать жизнью: один – за дело революции; второй – за закон и порядок. И для них – врагов! – существуют общие законы благородства. Они – как полюса, скрепляющие единую Францию.

В романе *«Человек, который смеется»* (1869) вновь появляется образ отверженного, отверженного в высшем, сакральном смысле, изуродованного, *лишенного лица*, который становится судьей мира благополучных и сытых. Его появление в парламентской Палате ужасает присутствующих, но его ответ на вопрос, откуда он – «из бездны» – затем дает ему право заявить: «Милорды, я пришел, чтобы сообщить вам новость: на свете существует род человеческий».

В рамках французского романтизма принято рассматривать творчество **Жорж Санд** (1804–1876). Жорж Санд – псевдоним,

настоящее ее имя – Аврора Дюпен, в замужестве Дюдеван. Она сыграла видную роль не только в литературе, но и в общественной жизни Европы: в сущности, она была одной из предшественниц феминизма. Ее творчество и ее выступления можно рассматривать как декларацию права женщин на свободное построение своей судьбы, на свободно выбранный труд, на независимость.

По своему содержанию романы Жорж Санд трудно рассматривать как романтические в чистом виде: здесь уже присутствует и присущий реализму психологизм; мироздание здесь предстает уже в своих внутренних закономерностях. От романтизма в творчестве Жорж Санд осталось неприятие обыденности (описанной вполне достоверно) во имя идеала. И в большинстве ее романов («Индиана», «Валентина», «Лелия», «Консуэло») отразились разные варианты возможной женской судьбы на пути преодоления объектности и свободного выстраивания собственной судьбы. В одном случае («Индиана») героиня несчастна, пока ищет выхода только в любви. Любить по обязанности она не может; «выход госпожи Бовари», то есть поиск «настоящей любви», едва не оканчивается флоберовским финалом, то есть самоубийством, и выход она обретает в союзе с Ральфом Брауном, в основе которого не физическое, а душевное влечение, а также общее дело – выкуп черных невольников. В другом случае («Лелия») драма героини определяется восприятием ею мира исключительно через призму идеала и нетерпимостью к реальности. Наконец, героиня «Консуэло» обретает выход в творчестве: искусство для Консуэло (она певица) стало религиозным служением.

Весьма значимое место во французской литературе занимает роман Жорж Санд *«Орас»*, «роман карьеры», который принято рассматривать как своего рода «энциклопедию эгоизма». Именно во французской литературе XIX века сформировался психологически достоверный типаж «человека без сердца» и с единственным желанием – *любой ценой преуспеть* при минимальных затратах (всего – труда, времени, денег) со своей стороны, при любых жертвах со стороны других. Люди для него – *средство*.

Жоржсандовский Орас может быть включен в галерею подобных героев во французской литературе; подобные типажи встречаются в «Человеческой комедии» Бальзака; наконец – эта галерея увенчивается фигурой мопассановского Жоржа Дюруа.

Своеобразную трансформацию романтический образ мира претерпел в творчестве французского прозаика, поэта и драматурга **Альфреда де Мюссе** (1810–1857). Выстраивание собственной судьбы по романтическим канонам и одновременно сохранение верности романтическим идеалам сочетается в его творчестве и с переосмыслением этих идеалов, даже с их иронической «деромантизацией»: в его творчестве присутствуют элементы своеобразной самоиронии романтизма, в чем творчество Альфреда де Мюссе родственно творчеству немецкого поэта **Генриха Гейне** (1797–1856): оба – своеобразные «постромантики», видящие мир и творящие во многом в традициях романтизма, но уже критически переосмыслившие эти традиции.

В «*Посвящении*» к поэме «*Уста и чаша*» (1832), подробный разбор которого будет представлен в *приложении 1*, Альфред де Мюссе формирует своего рода собственный эстетический манифест, включающий в себя романтический идеал *неудовлетворенности реальным и стремления к Недостижимому*, и одновременно несомненную авторскую иронию по отношению к этому идеалу и в некотором смысле ироническую деромантизацию ряда «незыблемых основ» романтического сознания.

Драма А. де Мюссе «*Лоренцаччо*» продолжает галерею *романтических злодеев*. В качестве такого злодея в драме А. де Мюссе выступает Лоренцо Медичи по прозванию Лоренцаччо, всеми презираемый придворный тирана Алессандро Медичи: в недавнем прошлом – романтический книжный юноша, олицетворение всех возможных достоинств; ныне – «грязных дел мастер» при тиране, на совести которого доносы, провокации, похищения и убийства людей.

В драме присутствует традиционно романтическое противопоставление «чистой, как золото» юности Лоренцо и его подчеркнуто омерзительного настоящего. Но Лоренцо именно *романтический злодей*, ибо он согласился на свою омерзительную

службу во имя великой цели – войдя в доверие к тирану, убить его и освободить Флоренцию. Здесь, таким образом, своеобразно воплощается романтическая модель «великого зла ради великого добра». Но внутренний кризис «злодея во имя Добра» определяется тем, что за годы вынужденной «маскировки» он изменился сам – открыл злу путь в собственную душу. Одновременно в драме де Мюссе своеобразно преломляется присутствующая уже в драме Шелли «Ченчи» ситуация «злодея, испытывающего мир самим собой». Романтический злодей Ченчи у Шелли делает это преднамеренно; романтический злодей Лоренцаччо у де Мюссе изначально такой цели не имеет, но, вынужденный творить зло, он увидел постыдное смирение, едва ли не безразличие горожан («А вот я, Лоренцаччо, хожу по улице, и дети не бросают в меня грязью!») и в итоге утратил внутренний смысл задуманного дела («Я увидел людей такими, каковы они на самом деле, и я сказал себе: для кого же я тружусь?»). В результате единственным смыслом задуманного теперь для Лоренцо стало уже не благо более не любимой им Флоренции, но оправдание собственного падения: теперь запланированное убийство тирана, по его собственным словам, «единственная нить, которая еще связывает мое сердце с моим прежним сердцем». Но, уже совершенное, тираноубийство увенчивается торжественным и одобренным народом воцарением нового тирана, а освободитель Лоренцаччо убит как опасный преступник.

Критическое переосмысление судьбы и ценностей своего поколения – поколения «разочаровавшихся романтиков» – отразилось в созданной де Мюссе *«Исповеди сына века»* (1836 г.), которую по содержанию можно сопоставить с написанной почти в то же время «Думой» М. Ю. Лермонтова. А. де Мюссе видит основную болезнь своего времени в разочаровании и неверии, когда личная свобода, обретенная в XIX веке, оказалась, прежде всего, свободой от идеала.

А. де Мюссе
«Посвящение» к поэме «Уста и чаша»
Образец интерпретации¹

Я посвящаю Вам, мой друг, свое творенье:
Трагедией назвал я это сочиненье.
Бумаги будет в нем дестей, наверно, пять.
Теперь сам черт меня, пожалуй, не разбудит.
Я сон приветствую, но не люблю зевать.
Три тысячи стихов написано – и будет!
Достигнут мой предел, пора и на покой.
Вот рукопись моя, – со странною тоской
Я на нее гляжу. Пока она писалась,
В ней все пленительным и милым мне казалось,
А нынче только страх внушает мне она.
Когда работаешь, в тревожном напряженье
Трепещет каждый нерв, как под рукой струна,
Слова в самой душе находят отраженье.
(Поверьте, это так; в ней неуместна ложь.)
Не пишешь, а сидишь и молчаливо ждешь,
не прозвучит ли вновь тот голос непостижный;
И так проводишь ночь, безмолвный, неподвижный,
Сосредоточенно вперив куда-то взгляд,
Подобно малышу, который не резвится,
Стараясь не измять свой праздничный наряд.
А днем – болят виски и все в глазах двоится:
Проснувшись, чувствуешь, что ты и хром и мал,
И видишь, что Вулкан опять с небес упал.
Так смотрит, вся в слезах, на саван наслажденья
Душа в ту страшную минуту пробужденья
От страсти, купленной и проданной на час,
Когда, насытив плоть, желаний жар угас.
Но у поэта плоть, а не душа томится:
Чуть приоткроется на краткий миг окно –
И вновь захлопнется, и тело вновь гробница,
И в памяти хранит одну лишь боль оно.

Но главная беда скрывается не в этом:
Когда Иисус Христос, сияя дивным светом,

¹ Текст поэмы приводится по изданию: А. де Мюссе. Уста и чаша. Посвящение // Избр. произв. ; пер. А. Д. Мысовской : в 2 т. Т. 1. М. : ГИХЛ, 1957. С. 137–141.

Раз к фарисею в дом пришел, тот фарисей
Хотя и разглядел над головою бога
Чудесный ореол, но все же молвил строго:
«Дай доказательство мне святости своей».
И я, как фарисей, тая в глазах улыбку,
Пришельцу говорю: «А если ты не Бог?»
Не в том, конечно, суть, чтоб отыскать ошибку
Иль разжевать в стихе за каждым слогом слог,
Как на лугу весной траву жует корова;
Есть тьма охотников скрести до блеска слово
И очищать от блох несчастные стихи,
Как чистят грязных псов испанцы-пастухи.
Но думать, что сорвал плод неземного сада,
И бережно морковь нести в своей руке, -
Ну как, скажите, тут не застонать в тоске
И не предать огню любимейшее чадо?
Напоминает мне влюбленного поэт,
Когда он за своей идеей волочится:
Как за любовницей, которая дичится,
Куда угодно он пойдет за нею вслед!
Лишь сядет у огня, как саламандрой гибкой
Она из пламени встает пред ним с улыбкой;
Сперва он ей твердит слова любви, а там
Зовет ее к себе. Знакомо это вам.
(Могла бы к вам прийти принцесса на свиданье.)
Она сдается, и – прощай, очарованье!
Как ласточка, она не может в клетке жить;
Умрет – и памяти о ней не сохранится,
А вот сорвем цветок – и запах долго сниться,
Минутной прихоти – и той нам не забыть.

Когда к источнику омыть лицо от пыли
Приходит девушка в полдневные часы,
Ей можно, не спеша, глядеть, как в чаши лилий
Бежит вода с ее распущенной косы.
Пойдет она домой, рубинами сверкая,
Как драгоценного кинжала рукоять,
И влажный лоб ее задумчиво лаская,
Прохладу девичьей души вдыхает мать.
Но если пьет поэт – он должен из ладони
Пить, словно браконьер, который ждет погони.
Глоток, другой – и вновь дорога далека,
И сохнет на ветру горячая рука.

Поверьте, критики я не пугаюсь едкой:
Она жужжит, жужжит, но жалит очень редко.

Твердят, что Байрону я подражал порой,
Но я такой вины не знаю за собой.
Заимствовать стихи меня не приневолишь,
Стакан мой невелик, но пью я из него лишь.
Немного чести в том, что честь я сохранил,
Но, право же, мой друг, не грабил я могил.
Я о политике писать остерегаюсь,
Витией не бывал и быть не собираюсь,
И не прельстить меня сомнительным венцом –
Стать века своего блестящим образцом.
Я не любитель драть на перекрестках глотку,
Идти, куда толпу толкает всякий сброд,
Хватать за полы тех, кто сам в хвосте бредет:
Когда спадет вода, не стащишь с мели лодку.
Их много, славящих свободу в наши дни,
Кто прежде королей и Бонапарта славил,
Их много, жаждущих, что чтоб миром снова правил
Тот бог, которого повергли в прах они.
У нас продажными зовутся люди эти,
И все твердят, что так заведено на свете.
Пускай их ремесло доходно, пусть умно,
Но что не говори, а мне претит оно.
Моя рука про мир и войны не писала,
Коль ошибается мой век – мне дела мало,
А коль он прав, о том я слез не стану лить.
Я только спать хочу средь общего смятенья...
Быть может, старость мне готовит угрызенья,
Но я до старости надеюсь не дожить.
Люблю ль я Францию, хотите знать? Конечно.
Но чту Испанию не менее сердечно,
К китайцам, к персам я вполне благоволю,
Индусы братья нам – индусов я люблю.
Зато не выношу унынье городское,
Где скопище людей как бы в плену живет,
Забыв о радостях, о солнце, о покое:
Внизу могильный тлен,верху – кирпичный свод.

Католик я иль нет, хотите знать? Католик.
Но Лата я люблю и Незу очень чту,
Бог Кишатан во мне не вызывает колик,
Худого не скажу о Парабавасту,
Мне Биди нравится, Тартака уважаю,
И против Кходы я ничуть не возражаю,
Пришелся по душе мне Мишапу-добряк.
Зато не выношу ханжей, что полны яда,

Кто б ни был богом их, пусть Вишну, пусть Тартак.
Скажите пастырям, пасущим это стадо,
Что я невесту куда иду, не знаю, как.

Люблю ли мудрость я? Ну как же, несомненно,
Но чту не менее курительный табак.
Старинное бордо люблю проникновенно, –
Вино нас горячит, оно унынью враг.
Зато не выношу тартюфов скользких расу,
Ласкательных проныр, навязчивых святош:
Их доброта – обман, их добродетель – ложь!
Под старость, говорят, и черт облекся в рясу;
Святым отшельником охотно стану я, –
Когда меня сvezут на кладбище друзья.

Люблю ль природу я, хотите знать? Бесспорно.
Но все искусства чту я столь же непритворно
И восхитительной Венере нахожу.
Какая женщина равняться с ней посмеет?
Пусть разговаривать Венера не умеет, –
Я бессловесностью порою дорожу.
Зато не выношу мечтателей слезливых,
Твердящих о ночах, озерах, лодках, ивах,
Весь этот выводок, который, что ни шаг,
Роняет море слез на ворохи бумаг.
В природу некий смысл они, как все, влагают
И, может быть, ее неплохо постигают,
Но сознаюсь, что мне их не постичь никак.

Люблю ль богатство я, хотите знать? Порою.
Но жизнь простую чту и в ней не вижу зла,
Еще милее мне любовница, не скрою,
А душе всяких благ свобода мне мила.
Уснувший дух людей свобода пробуждает,
Она в них мужество и твердость возрождает,
Она толкает их на славные дела.
Зато не выношу стяжателей нечистых, –
я смелых игроков им предпочесть готов, –
Не выношу тупиц, сановных и речистых.
Наверно скажут все лет этак через триста,
Что золотой наш век был веком медных лбов.

Но все-таки – люблю ль я что-нибудь на свете?
Я Гамлета слова сейчас вам повторю:
Офелия, дитя, не верьте ни в зарю,
Ни в синеву небес, ни в ночь, ни в добродетель,

Ни в розу пышную и алую, как кровь,
Не верьте ни во что – но веруйте в любовь.
К ней обратите взор смиренный и покорный,
Как к солнцу обращен всегда гелиотроп,
И помните слова той песенки задорной,
Которую любил когда-то Мизантроп.
Узнайте верности собак и женщин меру,
И все-таки в любовь храните свято веру.
Любовь и солнца свет – весь мир в них заключен.
В любви – не в женщине – для нас блаженство скрыто,
Нас не сосуд пьянит, а то, что в нем налито.
Пусть будет наша жизнь как беспробудный сон!
И коль одну Жюли любил Руссо мятежный,
А Гете был пленен лишь Маргаритой нежной, –
Любовь извели они. Пусть в мире спят.

Вы скажете, мой друг, что в рифмах я неточен.
Согласен: в этом я, конечно, реформат
И правильностью рифм отнюдь не озабочен.
Постыдной кажется мне слов пустых игра,
И фехтования подобного любитель
Напоминает мне немного столяра.
Прославится в веках тот новый сочинитель,
Который мыслям в гроб отменный гвоздь забил,
Неточность объявив для рифмы под запретом.
Как видно, лучшим был Вольтер у нас поэтом,
Затем, что вольный стих он первый осудил.

По всей Италии пронесся стон печали:
То Микеланджело ушел в страну теней.
С ним завершался век, и старики молчали,
Предчувствуя приход грядущих скорбных дней.
Искусство, что при нем взлетало, точно птица,
За небо ухvatясь, – так дети иногда
За мать стараются покрепче ухватиться, –
Искусство умерло. Тоскана никогда
Последнего в роду гиганта не забудет.
Искусства больше нет, — в него не верят люди.
Теперь о мертвецах, о гнили гробовой
Рассказывает нам литература смело, –
Она сама мертва, в ней нет души живой.
О девках говорит она со знаньем дела
И тянет муз Ренье из грязных луж на бал.
Она сама сродни всем этим девкам пьяным,
Нет у нее лица, лишь пудра да румяна.
Бывали все у ней, и первый я бывал.

Да, после этого, мой друг, мне не годится
Искусство поносить иль сожалеть о нем.
Но под конец хотел сказать я вот о чем:
Художник – человек и для людей трудится.
Он в свой священный храм свободу жрицей взял;
Там каждый камень – жизнь, треножник – мирозданье,
Там фимиам – любовь, гармония, страданье,
Там в жертву истине он сам себя заклал.
Художник-воин, вождь; карабкаясь по склонам,
Он гордо свой отряд спешит опередить.
Двумя путями мир он может победить:
Вослед за Мериме, вослед за Кальдероном
Действительность залить расплавленным свинцом,
Чтоб жизни наготу отобразить в нем слепо,
И отпечаток снять, и бросить этот слепок
Со сцены зрителям безжалостно в лицо.
Резец не проходил по сумрачной медали,
Вы маску видите, как бог ее создал.
Вам не найти следов раздумья иль морали, –
Поэт запечатлел лишь то, что увидал.
А можно, следуя Расину и Шекспиру,
В дорогу дальнюю пуститься с фонарем,
И сердце жизни вскрыть отточенным пером,
И рассказать потом взволнованному миру,
Какой нашел поэт неведомый тайник
И что за мысли в нем возникли в этот миг.
Принц Гамлет Клавдия убьет, Иодай – Матфана;
Для размышления поступок – лишь предлог.
Не важен самый бой, коль бьющихся неожиданно
Поможет озарить сверкающий клинок.
Вам Кальдерон дает набросок со скелета:
Вы можете мечтать о мускулах атлета,
О том, в какую плоть, о том, в какой наряд
Одели б вы его от головы до пят.
Шекспир рисует вам размашисто и смело
Тугие мускулы, трепещущее тело,
И думаете вы, что дивные ножны
Невиданную сталь в себе скрывать должны.
Тот следствие постиг, а этот лишь причину,
Обоим истина видна наполовину.
Так жизнь устроена, что делать, милый друг!
Лишь бог всеведущий объемлет всю картину.

А я, как погляжу внимательно вокруг,
Я вижу, Пети-Жан, что мир изрядно низок;

Не слаб я на глаза и не даюсь в обман...
Man delights nor me, sir, nor Woman neither.
Но если бы я мог сам выбирать свой путь,
Вслед за Шекспиром бы пошел и – заблудился!..
Я, кажется, уже куда-то уклонился, –
Кончаю, чтоб и впрямь с дороги не свернуть.

Да, заболтался я, пора остановиться.
Хотел украсить я заглавную страницу
Словами: скромный дар с почтеньем приношу
И вас, почтенный друг, принять его прошу.
Так нынче составлять должны мы посвященья.
Слегка увлекся я и обнаружил вдруг,
Что в предисловие разбухло обращение,
А предисловий мы не терпим, милый друг.

Представленный текст можно рассматривать как «саморефлексию» А. де Мюссе как поэта-романтика и одновременно как проявление «критической саморефлексии» романтизма в целом (впрочем, здесь достаточно трудноразличимы границы между еще остающейся в рамках романтической традиции романтической иронией и ироническим «саморазоблачением» позднего романтизма, знаменующим его кризис). Что примечательно, А. де Мюссе в этом посвящении изначально идентифицирует себя по существу как романтика, то есть формулирует принципы своего творчества, характерные именно для романтизма. Прежде всего это стремление к недостижимому:

Напоминает мне влюбленного поэт,
Когда он за своей идеей волочится:
Как за любовницей, которая дичится,
Куда угодно он пойдет за нею вслед!

Более того, вечная неудовлетворенность стремления обозначается здесь как обязательное условие поэзии, а это – один из основных атрибутов романтизма:

Но если пьет поэт – он должен из ладони
Пить, словно браконьер, который ждет погони.
Глоток, другой – и вновь дорога далека,
И сохнет на ветру горячая рука.

А «зафиксированное» поэтическое достижение обречено на смерть: поэтическая идея уподобляется ласточке, которая

... не может в клетке жить;
Умрет – и памяти о ней не сохранится.

В то же время собственное, соответствующее романтическим канонам творчество здесь уже иронически переосмысливается; примечательно, что объектом иронической оценки А. де Мюссе становится и само собственное поэтическое творчество, и собственное же сомнение в нем (а где же тогда романтический порыв, романтическая безусловность чувства, которые по своей сути чужды сомнению?). Естественно, подлинному романтическому сознанию должен быть чужд рационалист-фарисей, который

Хотя и разглядел над головою Бога
Чудесный ореол, но все же молвил строго:
«Дай доказательство мне святости своей».

Но этот фарисей улавливается поэтом в собственном скептическом сознании:

И я, как фарисей, тая в глазах улыбку,
Пришельцу говорю: «А если ты не Бог?»

Но, с другой стороны, как избежать сомнения, если плод романтического вдохновения на сомнение провоцирует:

Но думать, что сорвал плод неземного сада,
И бережно морковь нести в своей руке, –
Ну как, скажите, тут не застонать в тоске
И не предать огню любимейшее чадо?

Продолжая поэтическую самоидентификацию, А. де Мюссе в своем «Посвящении» иронически переосмысливает целый ряд романтических стереотипов последовательно, один за другим.

Родина? Романтическая традиция (в особенности немецкая, но также и французская) включает в себя ее метафизическое возвышение: достаточно вспомнить в этой связи тот идеал «немецкого духа», который определяет содержание трудов и художественного творчества гейдельбергских романтиков; достаточно

вспомнить в этой связи и метафизически возвышенную Францию романтика Гюго – абсолютную ценность, которая превышает всего. А в «Посвящении» Альфреда де Мюссе:

Люблю ль я Францию, хотите знать? Конечно.
Но что Испанию не менее сердечно,
К китайцам, к персам я вполне благоволю...

Какая уж тут метафизика родной земли?

Бог? Как правило, романтическое сознание избегает четких *конфессиональных* разграничений, но сама идея Бога (и уж в любом случае Бога как *единого Творца*, Бога в общем его *библейском* понимании) романтическому сознанию, безусловно, присуща. А у де Мюссе:

Католик я или нет, хотите знать? Католик.
Но Лата я люблю и Незу очень чту,
Бог Киштан во мне не вызывает колик,
Худого не скажу о Парабавасту...

Сакрализации здесь, в принципе, нет.

Природа? Та самая, сакральная для йенских романтиков, олицетворяющая для них «творимую жизнь, бесконечную жизнь», сакральная для Вордсворта с его пантеистическим образом мира, сакральная в своей одушевленности для американского романтика Лонгфелло. А у де Мюссе:

Люблю ль природу я, хотите знать? Бесспорно.
Но все искусства чту я столь же непритворно
И восхитительной Венеру нахожу.

Примечательно, что, наряду с традиционно романтическими ценностями, в этом же контексте в «Посвящении» де Мюссе ставятся под вопрос и иные ценности, к романтической парадигме отношения не имеющие:

Люблю ли мудрость я? Ну как же, несомненно,
Но что не менее курительный табак...

Люблю ль богатство я, хотите знать? Порою.
Но жизнь простую чту и в ней не вижу зла.

Порою подобный ценностный «плюрализм» наводит на мысль о том, что превыше всего для де Мюссе – *здравый смысл*, атрибут, уж абсолютно чуждый романтическому сознанию. Сдержанное достоинство («Стакан мой невелик, но пью я из него лишь»), отказ от притязаний на *миссию*:

Витией не бывал и быть не собираюсь,
И не прельстить меня сомнительным венцом –
Стать века своего блестящим образцом.

Наконец, и в оценке культурного наследия прошлого – отказ от пристрастий и антипатий, признание противоположных подходов к творчеству (один:

Вослед за Мериме, вослед за Кальдероном
Действительность залить расплавленным свинцом,
Чтоб жизни наготу отобразить в нем слепо,
И отпечаток снять, и бросить этот слепок
Со сцены зрителям безжалостно в лицо;

другой:

следуя Расину и Шекспиру,
В дорогу дальнюю пуститься с фонарем,
И сердце жизни вскрыть отточенным пером)

равно ценными и одновременно равно ограниченными:

Тот следствие постиг, а этот лишь причину,
Обоим истина видна наполовину.
Так жизнь устроена, что делать, милый друг!
Лишь Бог всеведущий объемлет всю картину.

Все это – за пределами романтического сознания.

Но все-таки – люблю ль я что-нибудь на свете?

И обнаруживается, что на фоне множества *относительных ценностей*, рационалистически толкуемых и поэтически «десакрализуемых», обнаруживается ценность *безусловная*:

Я Гамлета слова сейчас вам повторю:
Офелия, дитя, не верьте ни в зарю,

Ни в синеву небес, ни в ночь, ни в добродетель,
Ни в розу пышную и алую, как кровь,
Не верьте ни во что – но веруйте в любовь.

Любовь – причем, как следует из «Посвящения», именно в ее романтическом толковании – предстает здесь как ценность сакральная, метафизическая, безусловная, несмотря на действительность всех рационалистических опосредований:

Узнайте верности собак и женщин меру,
И все-таки в любовь храните свято веру.

Таким образом, романтический ракурс взгляда на мир здесь остается при его же ироническом травестировании. И Альфред де Мюссе идентифицирует себя как романтика сомневающегося, рефлектирующего, осмеивающего себя, а вместе с собой и многие атрибуты романтизма, но – романтика.

Романтизм в США

Американская литература причудливо совмещает в себе черты европейской литературы, перенесенной на американскую почву, и одновременно специфическую «американскую» оригинальность. Соответственно американский романтизм, с одной стороны, сформировался под влиянием романтизма европейского, но с другой – вобрал в себя ряд оригинальных, именно американских черт.

В самом деле, американская культура первых десятилетий XIX века базировалась на идее новизны, более того – на беспрецедентности в истории американской цивилизации. И литература американского романтизма вобрала в себя метафизически приподнятый над реальностью образ молодой Америки.

Культовым для американской цивилизации текстом стала «Песнь о Гайавате» **Г. Лонгфелло** (1807–1882).

«*Песнь о Гайавате*» можно рассматривать как своеобразный авторский эпос. Вообще эпосы, исторически сложившиеся у большинства народов мира на определенных этапах развития их культуры, играли и играют в истории этих народов «надлитературную» роль, они есть не столько факт литературы, сколько факт национальной истории, они создают своего рода возвышающийся над реальностью *национальный миф*. В то же время эпосы, в основном лишенные отдельного автора и единой законченной формы, постоянно видоизменяющиеся в изложении многочисленных певцов или сказителей, естественно и органически возникали только на определенных этапах развития культуры, в рамках очень определенного образа мира, присущего ранней античности («Илиада» и «Одиссея» Гомера) или же Средневековью. В то же время североамериканская цивилизация в ее современной форме – как многонациональная и поликультурная – сформировалась многими веками позже формирования классических национальных эпосов. Лонгфелло же в своей «Песни о Гайавате» поставил задачу создать своеобразный искусственный (т. е. авторский) эпос единого формирующегося американского народа, объединяющего коренное население Америки и белых пришельцев, в качестве своего рода «народообразующего», объединяющего текста. В «Песни о Гайавате» Лонгфелло реконструировал традиционные эпические формы («Песнь...» написана в стиховом размере финского эпоса Калевала, характерна для эпосов и образная система «Песни...»), но наполнил их содержанием, более присущим культуре эпохи романтизма, в частности совершенно не свойственными традиционным эпосам метафизическими и гуманистическими смыслами.

В «Песни о Гайавате» присутствует ряд традиционных черт эпоса: здесь и «безоценочность» повествования о схватке Гайаваты с его отцом Мэджекивисом как о битве эпических великанов, не подлежащей оценке потомками; здесь и образ Гайаваты как национального эпического героя, воплощающего совокупную мощь и мудрость всего народа и соединяющего в себе «надчеловеческие» возможности, и одновременно физическую и душевную уязвимость, способность сочувствовать и сопереживать

людям (весьма своеобразно обыгран в «Песни...», в частности, присутствующий во многих эпосах мотив «почти неуязвимости», т. е. «ахиллесовой пяты», эпического героя).

В то же время в «Песни о Гайавате» характерные для традиционных эпосов черты соединяются с чертами и смыслами, привнесенными XIX веком.

Из «внеэпических» черт в «Песни...» можно выделить самоценность отдельной личности. Классические эпосы традиционно «внеличностны»: в них есть герой как воплощение совокупных достоинств народа, есть несколько окружающих героя людей и есть народ *как целое*. В «Песни о Гайавате» уже выделяются *личности* со своими индивидуальными чертами (будь то «хвастун великий» Ягу или же По-Пэк-Кивис, бросивший вызов Небу, и впервые принесший в жизнь народа Зло, нарушившее патриархальную гармонию). Далее, в отличие от традиционных эпосов, герои которых обладают исключительной цельностью (доблесть всегда совпадает в эпосах с силой, могуществом, мудростью и внешней красотой), в «Песни о Гайавате» уже появляется мотив «прекрасной души в некрасивом теле» («Сын вечерней звезды»), причем здесь присутствуют явные библейские реминисценции. Наконец, если в традиционных эпосах смерть эпического героя является знаком падения из великого «абсолютного прошлого» в жалкое, убогое настоящее, то в «Песни о Гайавате» уход Гайаваты есть знак перехода его народа на более высокую ступень: Гайавата выполнил свою миссию и передал свой народ в руки христианских проповедников, которые поведут его дальше.

Наконец, важную роль в «Песни о Гайавате» играет «библейский» компонент. Вообще историю лонгфелловских индейцев можно рассматривать как своеобразную проекцию библейской истории древних евреев: в «Песни...» присутствует достаточно много явно неслучайных уподоблений. По крайней мере, можно говорить о своеобразном пересоздании в «Песни...» отрезка библейской истории от законов, дарованных Моисеем, до пришествия Христа. В «Песни...» этот исторический отрезок проецируется на промежуток между раскуриванием Трубки мира

(то есть первым заветом между людьми и Богом и первым божественным запретом — запретом убивать) и приходом христианских проповедников. Примечательно, что появление в финале «Песни...» христианских проповедников как носителей высшей правды не отрицает индейского бога Гитче-Манито как *реального Бога*: скорее, Гитче-Манито предстает в «Песни...» как некая ипостась *единого для всех народов Бога*. В целом же путь народа под водительством Гайаваты предстает в «Песни...» как путь от материи к духу, от «природного» к духовному («Пост Гайаваты», «Письмена», «Привидения»).

Особое место в «Песни...» занимает одушевленная природа как единый живой организм, выступающий не объектом воздействия со стороны человека, но равноправным участником диалога с ним («Лодка Гайаваты»). Здесь, безусловно, воплотилось именно романтическое понимание природы как чуждого всякой статичности, вечно изменяющегося мира со своим «голосом» и своей волей (*Приложение 2*).

Приложение 2

«Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло как культурный «перекресток» Образец интерпретации²

«Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло (1855) — текст, осознанно копирующий по форме (а отчасти и по смыслу) классические эпосы (вплоть до того, что Лонгфелло для своей «Песни о Гайавате» выбрал стиховой размер финского эпоса «Калевала»), но при этом парадоксальным образом вмещающий в эпическую форму многие «внеэпические», порожденные более поздними культурными эпохами смыслы, образы, мотивы. Здесь безусловна и в определенном смысле «идеологическая» составляющая: лонгфелловский «авторский эпос», пропитанный гуманистическими смыслами и ценностями более поздних эпох, очевидно, должен был внедрить эти смыслы и ценности в сознание индейцев.

² Далее текст поэмы цитируется по изданию: *Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате* ; пер. С. М. Рабинович. Екатеринбург, 1994.

С одной стороны, по многим параметрам «Песнь...» соответствует канонам традиционного эпоса. Присутствует здесь, в частности, своеобразная «абсолютная эпическая дистанция», о которой, характеризуя эпосы, писал М. М. Бахтин, – дистанция ценностная, иерархическая, дающая, по М. М. Бахтину, создателю эпоса «установку человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейную установку потомка». Эта установка предполагает «безоценочность»: эпос есть повествование о великих событиях «абсолютного прошлого», без выделения более и менее важного, без явного выражения симпатий и антипатий, даже если описывается конфликт. Вот и в «Песни о Гайавате» схватка Гайаваты с собственным отцом, Муджэкивисом, которому Гайавата отправился мстить как коварному соблазнителю и виновнику гибели его матери, описывается как схватка эпических великанов, равно достойных почтения, и заканчивается ее описание сценой великого примирения и отцовского наставления, данного Муджэкивисом Гайавате (впрочем, примечательно, что и вина Муджэкивиса оказалась неотделимой от великого обретения индейских народов, а именно рождения Гайаваты; возможно, что таким образом в «Песни о Гайавате» трансформировался *библейский мотив первородного греха*, давшего начало земной истории человечества).

Сам образ Гайаваты в основном соответствует традиционному образу национального эпического героя, вбирающего в себя совокупную мощь и совокупную мудрость всего народа (отсюда – «сверхчеловеческие» способности Гайаваты) и в то же время неразрывно связанного с народом. В принципе эпический герой «внеличностен» – он есть *воплощение народа*, и поэтому любое событие в судьбе эпического героя (любовь, женитьба, наконец, смерть) тесно связана с судьбой его народа; в свою очередь, любое событие в судьбе народа проявляется и в судьбе эпического героя. Вот и любовь Гайаваты к дочери стрелодельца из дальнего и враждебного племени дакотов оказывается неразрывно связанной с «политической» задачей примирения с дакотами:

Вот поэтому, Нокомис,
Я женюсь на Миннегаге,

Чтоб меж ними и меж нами
Поселился мир навеки,
Навсегда забылись распри,
Раны старые зажили.

(Вспомним, что, например, в немецком эпосе «Песнь о Нибелунгах» любовь эпического героя Зигфрида к Кримхильде и его борьба за право стать ее мужем неотделима от территориальных притязаний:

...Коль я свою невесту не получу добром,
Ее я силой вырву у братьев-королей,
А земли их и подданных возьму в придачу к ней.

В грузинском же эпосе «Витязь в тигровой шкуре» любовь эпического героя Таризла к Нестан-Дареджан накладывает на него обязательство совершить нечто великое во благо своего народа, и это обязательство конкретизируется самой Нестан-Дареджан:

Нам обязаны хатавы
Дань представить по условию,
Отчего ж мы потакаем
Их обману и злословью?..
Вот совет тебе разумный:
Объяви войну хатавам.
Заслужи почет и славу
В столкновении кровавом).

В свою очередь, народная беда – голод – не обходит и семью Гайаваты: его жена Миннегага умирает голодной смертью. *Личной судьбы* у эпического героя быть не может – нет *личной судьбы* и у Гайаваты.

Гайавата, подобно многим эпическим героям, вмещает в себя «сверхчеловеческое», знаменующее его особые возможности, а в его лице силу и мощь всего его народа, и в то же время *человеческое*, эмоционально сближающее его с людьми. Лонгфелловский Гайавата, с одной стороны, неземного происхождения (его отец – Западный ветер Муджэкивис; его бабушка – с небес), но вырос он среди людей своего племени и потому душевно

породнился с ними, стал способен испытывать сильные эмоции, труднопредставимые, например, у античных олимпийских богов. Можно сопоставить в этой связи плач киргизского эпического героя Манаса после гибели его друга Алмамбета, и плач лонгфелловского Гайаваты тоже после смерти друга:

«Манас»

Снял Манас калкан боевой,
К Алмамбету припал головой,
Пред собою, в седле, повез,
Щеку к его приложив щеке,
Не унимая соленных слез
И причитая в страшной тоске.

«Песнь о Гайавате»

Черным цветом Гайавата
Все лицо свое раскрасил,
Голову покрыл он черным,
заперся в своем вигваме,
Семь недель слыхали люди
Его плач, его стенанья:
«Умер друг мой самый лучший.
О певец сладкоголосый,
Ты ушел к родимым духам,
В царство музыки и пенья
И меня навек покинул,
Милый брат мой Чайбайабос».

Характерный для эпосов мотив *«почти неуязвимости»* эпического героя или кого-либо из его окружения («ахиллесова пята» в гомеровской «Илиаде»; единственное уязвимое место на спине Зигфрида из немецкой «Песни о нибелунгах» и др.) в «Песни о Гайавате» варьируется неоднократно, порой серьезно или почти серьезно, порой явно пародийно. Так, у друга Гайаваты силача Квазинда есть единственное уязвимое место, и эта своеобразная «ахиллесова пята» – на темени, причем и эта «ахиллесова пята» уязвима только для шишек голубой ели. В сцене же поединка Гайаваты и его отца Муджэкивиса эпический мотив «почти неуязвимости» приобретает отчасти пародийную трансформацию, что, очевидно, свидетельствует об отчасти ироническом отношении интеллектуала XIX века Лонгфелло к эпическим канонам, воспринимаемым уже как «штампы». Перед поединком Гайавата и Муджэкивис спрашивают друг друга о том *единственном*, что для каждого из них смертельно (поскольку они претендуют на роль эпических персонажей, предполагается, что такой единственный источник смертельной опасности для каждого из них существует). Муджэкивис называет в качестве

такового скалистый утес Вавбик; Гайавата – гигантский тростник Эпокву. Однако в результате поединка, в ходе которого

Словно дерево, качался
на ветру тростник могучий,
И гигантскою лавиной
Пал на землю черный Вавбик,

выяснялось, что оба – и Гайавата, и Муджэкивис – по поводу тростника и утеса просто пошутили.

В то же время, реконструируя традиционно эпические смыслы и формы, Лонгфелло в то же время наполнил «Песнь...» множеством смыслов и мотивов, отнюдь не характерных для «эпического» мирообраза, порожденных более поздними культурными эпохами, в том числе XIX веком. В частности, если традиционные эпосы «внеличностны» (даже эпический герой прежде всего воплощение совокупной мощи, мудрости и прочих достоинств народа, но не отдельная личность со своими *особыми* качествами), то в «Песни о Гайавате» уже выделяются носители именно «личностных» качеств, будь то «хвастун великий» Ягу или же принесший в патриархальную жизнь племени Зло По-Пок-Кивис. Так, Ягу, в чьем описании присутствует явно чуждый традиционным эпосам иронический подтекст, оказывается в «Песни...» именно хранителем традиционных ценностей, ибо его вдохновенные рассказы о собственных вымышленных подвигах словно бы закрепляют те ценности, во имя которых эти подвиги были совершены. Понимая, что его истории вымышленны, порой посмеиваясь лично над Ягу, окружающие тем не менее слушают их с вниманием; по существу – в подтексте – истории Ягу есть своеобразная *устная литература*, и парадоксальным образом именно «великому хвастуну» Ягу было суждено принести племени *главную правду* – о появлении христианских проповедников.

По-Пок-Кивис, впервые принесший в гармоничный патриархальный мир племени Зло в виде азартной игры – тоже весьма яркая индивидуальность: он талантлив и деятелен, его психологический портрет весьма детализирован. При этом в его образе

постоянно проявляется его метафизическая сущность – принадлежность к миру Зла, поэтому на сделанных им костях для азартной игры, помимо прочих картинок, изображен именно *змея Кинэбик* (метафизическая родственность змея Кинэтбика в «Песни о Гайавате» и библейского змея будет рассмотрена далее), а когда происходит переход от *игры на вещи* к *игре на человека*, По-Пок-Кивис желает видеть своим слугой юношу, которого звали «Взор Небесный». То есть сама цель – метафизическая: подчинить Небесное Злу.

Далее для традиционно «эпического» мирообраза характерен *синкретизм*, когда эпический персонаж непременно является носителем одновременно всех возможных доблестей и достоинств (включая внешнюю величественность и красоту одеяния), в то время как в «Песни о Гайавате» в главе «Сын Вечерней Звезды» появляется образ «убогого, больного и морщинистого старца» – «кашлял он с утра до ночи, словно белка между веток», – который оказался носителем божественной души (здесь, впрочем, уже появляются христианские мотивы и даже довольно явные библейские аллюзии, о чем будет сказано ниже).

Смерть эпического героя как неизбежный атрибут классических эпосов традиционно является *знаком падения* народа из «абсолютного прошлого» в жалкое, убогое реальное *настоящее*. «Песнь...» в этом смысле словно бы *преднамеренно полемична* по отношению к классическим эпосам. Уход Гайаваты (*не смерть* – именно *уход* в небо, «в Царство Вечности Понима») есть *знак перехода народа на более высокую ступень*, под покровительство христианских проповедников.

В сравнении с традиционными эпосами «Песнь...» насыщена тонким психологизмом. Если плач Гайаваты после гибели друга еще сопоставим, например, с плачем Манаса из киргизского эпоса тоже после гибели друга, то скорбь Гайаваты после страшной голодной смерти его жены Миннегаги по своей эмоциональной тональности явно не вписывается в эпические каноны.

До свиданья, Миннегага,
моя звездочка на небе,

О любовь моя, с тобою
и мое закрыто сердце,
мысли все мои с тобою.
Ты сюда не возвращайся
к нашим бедам и страданиям,
где царят нужда и голод,
изнуряя наше тело
и снедая нашу душу.
Скоро я окончу путь свой,
и тогда отправлюсь следом
за тобою в царство теней,
в Царство Вечности Понима –

такой монолог более представим в устах романтического героя современной Лонгфелло литературы, нежели в устах эпического героя. Одним словом, «авторский эпос» Г. Лонгфелло существенно оплодотворен «внеэпическим», точнее «пост-эпическим» содержанием.

Весьма интересен текст «Песни...» с точки зрения присутствия в нем своеобразно трансформированных библейских смыслов, сюжетов, мотивов. Безусловной задачей Лонгфелло было изобразить конечный переход индейцев под опеку христианских проповедников (после чего миссия Гайаваты была исполнена – и он покинул свой народ) как переход их на принципиально новую, качественно более высокую ступень. Но все предшествующее их развитие представляло собой путь вверх, к этому переходу, и история лонгфелловских индейцев явно уподобляется библейской истории древних евреев: разного уровня маркеров такого уподобления (как неявных, так и весьма отчетливых) достаточно много, и в своей совокупности они позволяют сделать вывод о преднамеренности такого уподобления.

В лонгфелловской «Песни...» изображен отрезок истории индейцев от «трубки мира» (I глава) до прихода христианских проповедников (предпоследняя глава), но этот отрезок явно соответствует отрезку библейской истории от первого Закона, от заповедей, переданных через Моисея, и до появления Иисуса.

Итак, в I главе «Песни...» индейцы видят *дым* от трубки верховного божества Гитче Манито, и вожди разных племен

все пошли на дым высокий
к Красным Скалам в центре прерий

на встречу с верховным божеством (в библейском тексте Бог сошел на гору Синай, вследствие чего гора задымилась, и на гору взошел вождь древних евреев Моисей, чтобы получить от Бога первые законы). То есть дым как знак появления Бога и призыв вождям явиться перед Ним в «Песни о Гайавате» явно библейского происхождения.

Далее – сами законы. Одна из главных заповедей Моисея, которая хотя и не является первой по счету, но закрепились в христианском мире как основная – «не убивай» (Исход 20.13). А в «Песни...» основной смысл обращения верховного божества к людям –

Почему же вы хотите
убивать один другого?

И далее – запрет убивать и заповедь мира. И библейским священным каменным скрижалям Завета, которые Бог передал людям, в «Песни о Гайавате» уподоблена каменная Трубка Мира, раскуренная верховным божеством. И подобно тому, как библейские древние евреи в знак завета с Богом записали содержание Священных Скрижалей на свитках, лонгфелловские индейцы тоже в знак завета со своим верховным божеством, раскурившим Трубку Мира,

...отломали
от скалы кусочки камня,
сделали себе по трубке,

после чего эти трубки раскурили.

Финал «Песни о Гайавате», то есть приход христианских проповедников, в свою очередь, явно уподоблен «христианскому» завершению библейской истории.

В целом же движение лонгфелловских индейцев от Трубки Мира к переходу под покровительство христианских проповедников, как уже говорилось выше, во многом параллельно библейской истории, точнее ее отрезку от заповедей Моисея

до Нового Завета. В «Песни...» немало более и менее явных «библейских» маркеров. Битва Гайаваты с Мондамином по воле самого Мондамина (Глава V «Пост Гайаваты») явно параллельна борьбе Иакова с Богом по воле самого Бога. Когда Гайавата дарует своему племени письменность (Глава XIV «Письмена»), первым начертанным им *словом* был обозначен

Гитче-Манито великий,
самый Главный Дух на свете

(см. библейское «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и слово было Бог»). Вторым словом обозначен

Митче-Манито великий,
духов злых владыка главный.

Здесь явно присутствует характерный для христианского мира *дуализм*: Зло существует параллельно Добру, и главный дух Зла тоже *великий*, и *назван вторым*; здесь же и трудноотличимость имени Верховного Божества и имени главного духа зла (*Гитче-Манито – Митче-Манито*), что, очевидно, шифрует характерное для христианского мира восприятие главного духа зла как падшего ангела, когда-то находившегося рядом с Богом. Наконец – и это более явный маркер «библейского» присутствия в «Песни о Гайавате» – главный дух зла изображен в виде *змея*; *змей* же изображен и на костях «дьявольской» игры, принесенной в племя коварным По-Пок-Кивисом. Здесь явная корреляция с библейским *змием*, соблазнившим Адама и Еву на грехопадение, а затем трансформировавшимся в последнем библейском тексте, Откровении Святого Иоанна, Апокалипсисе, в «древнего змия, называемого диаволом и сатаной» (Откровение Иоанна 12.9.; 20.2.).

Наконец, в XII главе «Песни...», «Сын Вечерней Звезды», где появляется уже упомянутый выше в другой связи «убогий, больной и морщинистый старец» божественного происхождения и с божественной душой по имени *Оссэо*, присутствуют явные корреляции с ветхозаветной Книгой пророка *Исаии* (налицо даже *фонетическое* сходство, хотя и с ролевой трансформацией:

Исайя – автор «Книги...»; Оссео – «герой»). Подобное фонетическое сходство можно было бы рассматривать как случайное, однако именно в *Книге пророка Исайи*, еще *ветхозаветной*, появившейся задолго до новозаветных текстов, «божественность» соединена с унижением, болезнью, страданием: «Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лицо свое, Он был презираем, и мы ни во что ставили Его. Но Он взял на Себя наши немощи, и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем, наказуем и уничижен Богом. Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились» (Исайя 53.3–5).

Подобная «параллельность» истории лонгфелловских индейцев и истории библейских евреев, очевидно, связана с определяющим многое в американской культуре середины XIX века предположением: поскольку есть единый для всех народов Бог и есть отдельный Американский континент, должен же был этот Бог явить и Американскому континенту нечто, по смыслу коррелирующее с «библейским». На этом базируется, в частности, изначально сугубо «американская» религия мормонов: в священной для мормонов Книге Мормона, появившейся в конце 1840-х годов, незадолго до «Песни...» (1855), присутствует явно параллельная библейской «метафизическая» история Американского континента с иными именами, иными *по форме* событиями и божественными откровениями, но *по существу* родственными библейским. Сложно сказать, писалась ли «Песнь...» непосредственно под влиянием идей мормонов, однако очевидно, что «носившаяся в воздухе» на Американском континенте середины XIX века идея «параллельной» священной истории могла оказать влияние и на формирование религии мормонов, и на «Песнь о Гайавате» Лонгфелло. Весьма примечательно в этой связи, что в лонгфелловской «Песни...» одновременно присутствуют и языческий бог Гитче-Манито (причем вовсе не как *ложное* божество – как *подлинный, истинный* бог), и высшая христианская правда белых пришельцев. Очевидно, что такое «сосуществование» «языческого» и «христианского» может опре-

деляться лишь толкованием в «Песни...» внешне «языческого» Гитче-Манито как своеобразной ипостаси *единого для всех народов Бога* (причем именно в его библейском понимании), до поры, т. е. до прихода христианских проповедников, открывшейся индейцам. В этом случае кажущееся противоречие находит свое разрешение.

Возвышенный над реальностью, сакрализованный, отчасти даже мифологизированный образ молодой Америки создал в своем творчестве (прежде всего в своей поэтической книге «Листья травы» (1855, впоследствии дополнялась)) поэт **Уолт Уитмен** (1819–1892). Сам Уитмен определил свою задачу так: «Всякий, кто захочет узнать, что такое Америка, в чем отгадка той великой загадки, какой является для всех чужеземцев атлетическая цивилизация Нового Света, пусть возьмет эту книгу, и вся Америка станет понятна ему». Многие из «песен» в «*Листьях травы*» представляют собой медитативное перечисление малых фрагментов жизни, причем именно американской жизни:

Фермер выходит пройтись в воскресенье, и останавливается
у плетня, и глядит на ячмень и овес;
Сумасшедшего везут наконец в сумасшедший дом, надежды
на исцеление нет
(Не спать уж ему никогда, как он спал в материнской спальне);
Чахлый наборщик с седой головою наклонился над кассой,
Во рту он ворочает табачную жвачку, подслеповато мигая
над рукописью...

Таких «микрофрагментов» сотни, и в потоке, в соединении они образуют любимую Уитменом Америку, ее тело, ее целое, и потому простое (но и благоговейное) перечисление этих «микрофрагментов» почти незаметно перетекает в почти «библейзированное»:

Патриархи сидят за столом с сынами, и сынами сынов, и
сыновних сынов сынами,
В стенах эдобе и в холщовых палатках отдыхают охотники
после охоты,
Город спит, и деревня спит,
Живые спят, сколько надо, и мертвые спят, сколько надо,...

Поток будней (и именно американских будней!) обретает, таким образом, в уитменовской поэзии особое, сакральное «сверхсодержание».

Для поэзии Уитмена характерно соединение авторского «Я» с воспеваемой Америкой, соединение саморастворения и одновременно «самоумножения» на воспеваемое Великое, даже в некоторой степени провозглашение собственного величия именно в этом слиянии, что отчасти роднит уитменовскую поэзию с поэзией В. Маяковского. Плавно текущий «поток фрагментов» и далее:

И все они льются в меня, и я вливаюсь в них,
И все они – я,...

Наряду в возвышенным образом *Америки в целом* в поэзии Уитмена нашли достаточно декларативное оформление базовые *ценности* американской цивилизации, причем именно в ее отличии от традиционной европейской. Здесь и декларативный отказ от каких-либо иерархий по праву рождения («Ничто не вечно, кроме личных достоинств»); здесь и декларация исходной равноценности всех людей, подчеркнутая «деиерархизация»:

Или вы думаете, что президент более велик, чем вы?
Или богач лучше вас? Или образованный мудрее вас?..
Если вы легкомысленны, слабовольны, не образованны и не
видели свое имя в печати,
То разве из-за этого у вас меньше прав на бессмертье?..

Жена – и она нисколько не меньше мужа,
Дочь – и она так же хороша, как сын,
Мать – и она совершенно равна отцу.

Здесь и – в противовес европейскому «культуроцентризму» – своеобразный «гуманистический прагматизм» по отношению к культуре («искусства, библиотеки, музеи, легенды» – все это достойно уважения, «но ребенка, рожденного женщиной, человека я ставлю выше всего»); здесь и, наконец, безусловно «служебная» роль государства (даже безупречного, в глазах Уитмена, американского) вместе со всеми его атрибутами (конституции, президента и др.) по отношению к *Человеку* («Город великий» –

«где гражданин – глава всего, а президент, мэр, губернатор – его наемные слуги»).

Наряду с созданием «американского мифа» (и параллельно этому процессу) американская литература эпохи романтизма отнюдь не была чужда и социально-критическому пафосу. В этой связи особого внимания заслуживает роман **Гарриет Бичер-Стоу** (1811–1869) *«Хижина дяди Тома»* (1852). Одним из наиболее ярких явлений в общественной жизни США XIX века было движение *аболиционизма*, порожденное сохранившимся до самой Гражданской войны 1861–1865 годов рабством в южных штатах США. Аболиционисты категорически отрицали саму возможность существования рабства в пределах США; это было весьма массовое движение, и Гражданская война 1861–1865 годов, увенчавшаяся полной отменой рабства в США, стала закономерным следствием распространения идеологии аболиционизма.

«Хижина дяди Тома» – это культовый текст именно в рамках аболиционистской литературы. Это роман в значительной степени реалистический – в нем представлена достаточно целостная, многоаспектная картина жизни рабовладельческого Юга, разные психологические типы рабовладельцев, разные варианты отношений между рабами и их хозяевами, в том числе «нестрашные», «патриархальные» (наличие и, более того, распространенность таких отношений в реальности позволяла противникам аболиционизма, даже так называемым «постепеновцам», говорить об отсутствии насущной необходимости немедленного уничтожения института рабства и всего порожденного им жизненного уклада). Однако в качестве абсолютного «аболиционистского» аргумента в романе Бичер-Стоу появляется образ плантатора Саймона Легри, которого можно рассматривать именно как *романтического злодея* (в его образе можно увидеть некоторое типологическое родство с Ченчи из одноименной драмы П. Б. Шелли), как воплощение метафизического *абсолютного зла*. Легри не просто жестокий эксплуататор – ему нужна не только прибыль, ему нужна *абсолютная власть* над душами своих рабов, которых он *лишает веры и Бога* и которых самих

принуждает быть палачами, истязать друг друга. Образ *абсолютного злодея* Легри иллюстрирует центральный смысл романа Бичер-Стоу: рабство есть *абсолютное зло*, ибо если оно есть при наличии множества (и даже большинства) «нестрашных» Шелби и Сент-Клеров живые и, главное, одушевленные люди могут вполне законно оказаться в *абсолютной зависимости* от *абсолютного злодея*. То есть рабство делает возможной передачу людей еще на земле в руки дьявола.

Американской цивилизации, в силу ее исторически сложившейся «рукотворности», изначально был присущ дух поиска. В XIX веке Америка еще напряженно *искала себя*, и, наряду с выработкой фундаментальных основ собственного мироустройства, она осваивала и «параллельные», «альтернативные» пространства, разрабатывала возможные альтернативы собственному мироустройству.

Так, в Бостоне в 1836 году возник философский кружок *трансценденталистов*, в который, в частности, входили философ Ральф Уолдо Эмерсон, а также его ученик, мыслитель и писатель Генри Торо. В этом кружке разрабатывались принципы «правильной жизни» без оглядки на сложившиеся стереотипы. Буржуазные ценности, с точки зрения трансценденталистов, условны и относительно; главная ценность – человек, равный всем другим людям перед лицом Бога. Примечательно, что Ч. Диккенс после своего знакомства с трансценденталистами отметил, что если бы он жил в Бостоне, то примкнул бы к ним.

Один из трансценденталистов, **Генри Торо** (1817–1862), предпринял своеобразный «опыт правильной жизни» в 1840-е годы, прожив свыше двух лет в практически полной изоляции от цивилизации, в лесу, на берегу Уолденского пруда, на клочке земли, принадлежащем Эмерсону. Этот опыт воплотился в книге Торо *«Уолден, или Жизнь в лесу»* (1854). Наряду с подробными дневниковыми описаниями жизни в необитаемом пространстве, вызывающими ассоциации с «Приключениями Робинзона Крузо» Д. Дефо, обилием пейзажных зарисовок и др. в книге Торо присутствует *обоснование* предпринятого им опыта. Фактически «Уолден...» – это еще и социально-философское исследование

об обществе и путях его реального и возможного развития. Торо подвергает уничтожающей критике сами фундаментальные экономические основы современной Торо цивилизации, во многом базирующиеся на постоянной эскалации производства и потребления.

С точки зрения Торо, ценность человека в собственных глазах и в глазах окружающих при этом сводится к его стоимости на рынке труда, в оплату чрезмерного потребления приносится чрезмерный труд (либо эксплуатация чужого труда), отношения между людьми формализуются и «прагматизируются», а сам человек утрачивает индивидуальность: «У рабочего нет досуга, чтобы соблюсти в себе человека, он не может позволить себе человеческих отношений с людьми, это обесценит его на рынке труда. У него ни на что нет времени, он – машина. Когда ему вспомнить, что он – невежда (а без этого ему не вырасти), если ему так часто приходится применять свои знания?»

Торо широко использует метафору железной дороги как зримого олицетворения цивилизации и параллельно Н. Некрасову («А по бокам-то все косточки русские...») из его «Железной дороги») акцентирует внимание на *цене* этой цивилизации, этой «железной дороги» («Думали ли вы когда-нибудь о том, что за шпалы уложены на железнодорожных путях? Каждая шпала – это человек, ирландец или янки. Рельсы проложили по людским телам, засыпали их песком и пустили по ним вагоны. Шпалы лежат смирно, очень смирно. Через каждые несколько лет укладывают новую партию и снова едут по ним; так что пока одни имеют удовольствие переезжать по железной дороге, других, менее счастливых, она переезжает сама»).

В своем неприятии цивилизации в большинстве ее проявлений (критическому анализу в «Уолдене» подвергаются в том числе система образования, наука и искусство) и в своем призыве к «прощению» Торо во многом предвосхищает «позднего» Л. Н. Толстого, которой, в свою очередь, неоднократно апеллировал к авторитету Торо. Впрочем, существенное различие между Г. Торо и Л. Н. Толстым состоит в том, что «поздний» Л. Н. Толстой рассматривал современную ему цивилизацию как *безусловное и абсолютное зло*, а пользование ее плодами (даже учебу

в университете) как *грех*, а Г. Торо оценивает действительность в контексте *меры и числа*. Торо, в отличие от Л. Н. Толстого, не отрицает *все* в цивилизации – просто, по Торо, в ней много *лишнего*, требующего чрезмерной оплаты своим и чужим трудом, но не способствующего и даже мешающего подлинному совершенствованию человека. Соответственно, цивилизация, по Торо, не есть *целиком* порождение Дьявола, но к Дьяволу она в *некоторой степени* причастна: «В них [достижениях цивилизации. – В. Р.] много иллюзорного и не всегда подлинный прогресс. Дьявол продолжает взимать *сложные проценты* за свое участие в их основании и за многочисленные последующие вклады».

Кроме того, если система ценностей «позднего» Л. Н. Толстого по своей сути *аскетична*, ориентирована на добровольное отречение от большинства земных благ как на высокое и очищающее *страдание* во имя выполнения человеком своего высшего назначения, то система ценностей Торо не *теоцентрична*, а *антропоцентрична*; Торо предлагает вариант именно *счастливой* жизни в гармонии с собой и миром, что и может быть достигнуто, по Торо, за счет освобождения от *лишнего*.

Как общественный деятель Г. Торо обогатил западную цивилизацию такой ныне широко распространенной формой ненасильственного сопротивления, как *гражданское неповиновение*. (Отказавшись вносить подушный налог во время войны с Мексикой и просидев за это сутки в тюрьме, он обобщил свой «протестно-тюремный» опыт в трактате «О гражданском неповиновении».) Накануне Гражданской войны 1861–1865 годов Г. Торо активно участвовал в аболиционистском движении – и своей публицистикой («Рабство в Массачусетсе» и др.) приблизил момент принципиального отказа «северян» мириться с рабством в собственной стране.

Американская поэтесса **Эмили Дикинсон** (1830–1886) есть в некотором смысле феномен «маргинальный» именно в плане отсутствия строгой *идентичности, принадлежности* к тому или иному художественному направлению, тем более школе, к отдельной национальной культуре, вообще к какому-либо сообществу.

Эмили Дикинсон во многом поэт-романтик. В ее творчестве отчетливо выражен метафизический контекст; в ее мире повсюду разлит божественный свет, ее мир *пантеистичен*, однако Эмили Дикинсон никогда не принадлежала ни к одной школе, вообще творила без оглядки на авторитеты, в том числе великих поэтов-романтиков. Наконец, если весьма характерными для романтизма стали корреляция *судьбы поэта и его творчества*, выстраивание *поэзии по судьбе, а судьбы – по поэзии* (отсюда яркие и необычные судьбы большинства поэтов-романтиков), то жизнь Эмили Дикинсон была внешне заурядной и неприметной, по существу затворнической: в молодости – в пределах родного городка Амхерста, штат Массачусетс, потом, на много лет, в пределах дома, наконец – тоже на годы – в пределах своей комнаты, без характерных для романтиков любовных романов, без замужества, даже без прижизненных публикаций.

Эмили Дикинсон – американский поэт по факту своей жизни в США, но при этом своей поэзией принципиально не совпадала с современной ей Америкой, ее образ мира был в некотором смысле *«анти-уитменовским»*, чуждым какому-либо *самоутверждению, самовозвеличению*. Если Уитмен всем своим творчеством декларирует: Я – велик своей принадлежностью к великой Америке, то поэзия Эмили Дикинсон заявляет нечто сущностно противоположное:

Как безумно скучно быть Кем-то – и –
громогласно – на все болото –
как Лягушка – Имя свое оглашать –
К Восторгу всего Бомонда.

Как счастлив – Камень у Дороги –
безвестный – серый – одинокий –
себе не строящий карьер –
и не боящийся химер –
одетый темно-бурым Мхом –
одежда Вечности на нем.
И независимый – как Солнце –
самим собою остается –
Безвестным серым Камнем у Дороги
несущим Крест – завещанный от Бога.

Отсюда же и принципиальный отказ Эмили Дикинсон от прижизненных публикаций («Публикация – продажа Чувства и Ума»): уже после смерти Эмили Дикинсон ее сестра случайно обнаружила листы и самодельные тетради, исписанные стихами.

Поэзия Эмили Дикинсон исключительно метафизична; все, что есть в ее поэзии, – в контексте *Высшего*: и природа, и человеческая душа:

Кто кинул Радугу наверх,
кто движет ход Небесных Сфер –
чье светится чело?
Чьи пальцы греют сталактит –
кто счел жемчужины в ночи –
следа – чтоб все сошлось?

И кто построил этот Дом –
так окна занавесил в нем –
что дух молчит – скорбя?
И кто – отдав мне мелкий скарб –
меня отправит без фанфар –
куда – не знаю я?

В этот целостный, созданный Богом, мир для Эмили Дикинсон входит и смерть, в том числе – ее собственная смерть, и она заглядывает за пределы своей собственной жизни, представляя, что будет *потом* («Я Похороны видела свои», «Я смерть свою устала ждать»):

...Вдруг тонкая струна во мне оборвалась,
я опрокинулась – и полетела вниз –
о множество миров в полете ударяясь,
а после – все – моя исчезла жизнь.

Выросшая в пуританской семье, Эмили Дикинсон всерьез пыталась принять и полюбить Бога – без колебаний и сомнений, а свое и вообще человеческое «недохождение» до Бога воспринимала как собственную и вообще человеческую ущербность.

Наш Бог – очень несчастный Бог.
Ему, наверное, больно видеть,
Как мы безумно любим все,
Что мы должны бы ненавидеть.

И все же ее поэзия проникнута страхом смерти, страхом последнего предстояния перед Богом:

...Вот если б Бог чуть-чуть вздремнул
Или ушел на вечер в гости –
чтоб нас не видеть – если б так,
Но Он не покидает Мостик.

Как в Телескоп – Он видит все –
Я б убежала – если б можно –
от Бога, от Святого Духа –
но Судный День грозит безбожным.

Отсюда и страх смерти как последнего, «предельного» предстояния перед Богом («Уйти совсем на Небеса?..»).

Но я не верю – если б я
могла поверить – то
ушло б Дыханье из меня –
а я хочу еще
немножко посмотреть на Мир –
не то что те – кого весной
оставила я взаперти
лежать в земле сырой.

Поэзия Эмили Дикинсон – поэзия «сновидческая», поэзия прозрений и озарений, напряженно вглядывается *из земного мира – в Вечность*.

Особое место в американской литературе занимает **Эдгар По** (1809–1849), чье творчество еще при его жизни нашло живой отклик в России (первые русские переводы Э. По были замечены еще В. Г. Белинским).

Американский романтик Э. По по своему образу мира гораздо в большей степени романтик, нежели американец. Если, например, в художественном мире Г. Лонгфелло в метафизический контекст оказывается помещенной американская цивилизация, то в произведениях Э. По американский контекст если и присутствует, то он вторичен, сюжеты его новелл универсальны, «вненациональны».

Более того, Э. По и своей жизнью, и своим творчеством не вполне вписывался в рамки молодой американской цивилиза-

ции, один из базовых постулатов которой человек – хозяин своей судьбы. В эту модель мира едва ли мог вписаться фантастический мир, созданный Эдгаром По, мир, в котором всегда (за редким исключением) есть место не счастливому чуду, а непостижимому потустороннему вторжению, ужасному, уничтожающему.

В качестве своего рода «ключа» к художественному миру Э. По можно рассматривать его поэму *«Ворон»*. Собственно содержание большинства новелл Э. По определяется «полюсным» противопоставлением, представленным в поэме: бюст Паллады – Ворон (*Приложение 3*).

Приложение 3

Художественный мир Э. По в зеркале поэмы «Ворон» Образец интертекстуальной интерпретации³

Как-то в полночь, в час угрюмый, полный тягостною думой
Над старинными томами я склонялся в полусне,
Грезам странным отдавался, вдруг неясный звук раздался,
Будто кто-то постучался – постучался в дверь ко мне.
«Это верно, – прошептал я, – гость в полночной тишине,
Гость стучится в дверь ко мне».

Ясно помню... Ожиданья... Поздней осени рыданья...
И в камине очертанья тускло тлеющих углей...
О, как жаждал я рассвета! Как я тщетно ждал ответа
На страданье, без привета, на вопрос о ней, о ней,
О Леноре, что блистала ярче всех земных огней,
О светилах прежних дней.

И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет,
Трепет, лепет, наполнявший темным чувством сердце мне.
Непонятный страх смиряя, встал я с места, повторяя:
«Это только гость, блуждая, постучался в дверь ко мне,
Поздний гость приюта просит в полуночной тишине,-
Гость стучится в дверь ко мне».

Подавив свои сомненья, победивши опасенья,
Я сказал: «Не осудите замедленья моего!

³ Текст поэмы приводится по изданию: По Э. А. Ворон // К. Д. Бальмонт. Избранное ; пер. К. Д. Бальмонта. М. : Худ. лит-ра, 1983. С. 522–525.

Этой полночью ненастной я вздремнул, и стук неясный
Слишком тих был, стук неясный, – и не слышал я его,
Я не слышал» – тут раскрыл я дверь жилища моего; –
Тьма, и больше ничего.

Взор застыл, во тьме стесненный, и стоял я изумленный,
Снам отдавшись, недоступным на земле ни для кого;
Но как прежде ночь молчала, тьма душе не отвечала,
Лишь – «Ленора!» – прозвучало имя солнца моего, –
Это я шепнул, и эхо повторило вновь его,
Эхо, больше ничего.

Вновь я в комнату вернулся – обернулся – содрогнулся, –
Стук раздался, но слышнее, чем звучал он до того.
«Верно, что-нибудь сломилось, что-нибудь пошевелилось,
Там за ставнями забилося у окошка моего,
Это ветер, усмирю я трепет сердца моего,
Ветер, больше ничего».

Я толкнул окно с решеткой – тотчас важною походкой
Из-за ставней вышел Ворон, гордый Ворон старых дней,
Не склонился он учтиво, но, как лорд, вошел спесиво,
И, взмахнув крылом лениво, в пышной важности своей,
Он взлетел на бюст Паллады, что над дверью был моей,
Он взлетел – и сел над ней.

От печали я очнулся и невольно усмехнулся,
Видя важность этой птицы, жившей долгие года.
«Твой хохол ощипан славно, и глядишь ты презабавно, –
Я промолвил, – но скажи мне: в царстве тьмы, где Ночь всегда,
Как ты звался, гордый Ворон, там, где Ночь царит всегда?»
Молвил Ворон: «Никогда».

Птица ясно отвечала, и хоть смысла было мало,
Подивился я всем сердцем на ответ ее тогда.
Да и кто не подивится, кто с такой мечтой сроднится,
Кто поверить согласится, чтобы где-нибудь когда –
Сел над дверью – говорящий без запинки, без труда –
Ворон с кличкой: «Никогда».

И, взирая так сурово, лишь одно твердил он слово,
Точно всю он душу вылил в этом слове «Никогда»,
И крылами не взмахнул он, и пером не шевельнул он,
Я шепнул: «Друзья сокрылись вот уж многие года,
Завтра он меня покинет, как Надежды, навсегда».
Ворон молвил: «Никогда».

Услыхав ответ удачный, вздрогнул я в тревоге мрачной,
«Верно, был он, – я подумал, – у того, чья жизнь – Беда,
У страдальца, чьи мученья возрастали, как течение
Рек весной, чье отречение от Надежды навсегда
В песне вылилось – о счастье, что, погибнув навсегда,
Вновь не вспыхнет никогда».

Но, от скорби отдыхая, улыбаясь и вздыхая,
Кресло я свое придвинул против Ворона тогда,
И, склонясь на бархат нежный, я фантазии безбрежной
Отдался душой мятежной: «Это – Ворон, Ворон, да».
Но о чем твердит зловещий этим черным «Никогда»,
Страшным криком «Никогда».

Я сидел, догадок полный и задумчиво-безмолвный,
Взоры птицы жгли мне сердце, как огнистая звезда,
И с печалью запоздалой, головой своей усталой,
Я прильнул к подушке алой, и подумал я тогда:
Я один, на бархат алый та, кого любил всегда,
Не прильнет уж никогда.

Но, стой, вокруг темнеет, и как будто кто-то веет,
То с кадилъницей небесной Серафим пришел сюда?
В миг неясный упоенья я вскричал: «Прости, мученье!
Это Бог послал забвенье о Леноре навсегда,
Пей, о, пей скорей забвенье о Леноре навсегда!»
Каркнул Ворон: «Никогда».

И вскричал я в скорби страстной: «Птица ты, иль дух ужасный,
Искусителем ли послан, иль грозой прибит сюда, –
Ты пророк неустрашимый! В край печальный, нелюдимый,
В край, Тоскою одержимый, ты пришел ко мне сюда!
О, скажи, найду ль забвенье, я молю, скажи, когда?»
Каркнул Ворон: «Никогда».

«Ты пророк, – вскричал я, – вещий! Птица ты иль дух зловещий,
Этим Небом, что над нами – Богом, скрытым навсегда –
Заклинаю, умоляя, мне сказать, – в пределах Рая
Мне откроется ль святая, что среди ангелов всегда,
Та, которую Ленорой в небесах зовут всегда?»
Каркнул Ворон: «Никогда».

И воскликнул я, вставая: «Прочь отсюда, птица злая!
Ты из царства тьмы и бури, – уходи опять туда,
Не хочу я лжи позорной, лжи, как эти перья, черной,
Удалься же, дух упорный! Быть хочу – один всегда!

Вынь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь – всегда!»
Каркнул Ворон: «Никогда».

И сидит, сидит зловещий. Ворон черный. Ворон вещий,
С бюста бледного Паллады не умчится никуда,
Он глядит, уединенный, точно Демон полусонный,
Свет струится, тень ложится, на полу дрожит всегда,
И душа моя из тени, что волнуется всегда,
Не восстанет – никогда!

Пер. К. Бальмонта, 1894

Поэма «Ворон», безусловно, принадлежит к романтической традиции. Метафизическая открытость. Замкнутое пространство комнаты – и черная бесконечность за ее пределами. Все атрибуты – повышенной, сверхреальной насыщенности. В момент появления Ворона поэт, «полный тягостною думой», склонился «над старинными томами», причем *именно в полночь*. Сам Ворон всего одним словом, постоянно повторяемым, несет *метафизически абсолютную* данность – «Никогда!» Данность, отрицающую всякие компромиссы и «промежуточные варианты», лишаящую надежды хотя бы на частичное спасение. «Никогда!» – как абсолютное противопоставление всяким «Может быть». Сама любовь, которая навсегда в прошлом, также приподнята над действительностью, «надреальна». Любимая –

...святая, что средь ангелов всегда,
Та, которую Ленорой в небесах зовут всегда...

И даже подушка, к которой прильнул поэт во время разговора с Вороном, непременно *алая*, то есть *концентрированного цвета*.

Но смыслообразующий центр поэмы – замаскированное в ней и лишь трижды (в оригинале; в бальмонтовском переводе – дважды) повторенное противопоставление. Итак:

Он [Ворон. – В. Р.] взлетел на бюст Паллады, что над дверью был моей,
Он взлетел – и сел **над** ней.

Здесь задается «ключевое» не только для «Ворона» – для всего творчества Э. По противопоставление: *Паллада – Ворон*.

Афина Паллада – у древних греков богиня *мудрости*, едва ли входящая в пантеон наиболее уважаемых романтиками античных богов. И оказывается, что Палладе *есть место* в романтическом мире Э. По, и именно ее бюст висит над дверью «автобиографического» повествователя-поэта из поэмы Э. По «Ворон». До известного момента поэт *под ее покровительством*. Она – белая, из понятного, постижимого, ясного, белого мира, из античного гармонического космоса. За пределами жилища – «Тьма, и больше ничего».

Из этой тьмы, из этого *Хаоса* (изначально враждебного богине мудрости Палладе) появляется *Ворон – черный*, мистический, непонятный, зловещий с его бесконечным «Never more!» – «Никогда», и садится именно *над* Палладой. После Паллада почти не упоминается до самого конца баллады, но в финале главенство Ворона над Палладой закрепляется:

С бюста бледного Паллады не умчится никуда.

На фоне *выраженно черного* Ворона Паллада из *белой* становится *бледной*, теряет свою цветовую насыщенность, а вместе с ней – свою охранительную сущность.

И душа моя из тени, что волнуется всегда,
Не восстанет – никогда!

Именно дихотомия Паллада // Ворон метафизически определяет содержание творчества Э. По.

В новеллах Э. По Паллада и Ворон ведут свою фантастическую игру. В одних новеллах уверенная в себе Паллада с усмешкой смотрит на нестрашную тень Ворона. Такие новеллы можно рассматривать как своего рода пародию на будоражащие воображение «кошмарные сюжеты». Так, например, в новелле **«Разговор с мумией»** пародируется ситуация «ожившего покойника». Благодаря новейшим достижениям современной науки удастся оживить древнего египтянина, но когда ему рассказывают о достижениях новейшей цивилизации, обнаруживается, что все это уже было в Древнем Египте, а, взглянув на одежду XIX в., в которую его успели нарядить, оживший египтянин от ужаса вновь вер-

нулся в состояние мумии. В художественном пространстве этой новеллы Неведомое – в обозримом домашнем пространстве. В этом пространстве царит Паллада, настолько уверенная в себе, что может себе позволить и самоиронию. Впрочем, и в «Вороне» весь метафизический ужас вторжения был воспринят поэтом не сразу; вначале поэт смотрит на Ворона с высоты своей защищенности Палладой, вначале

Твой хохол ошипан славно, и глядишь ты презабавно...

Метафизический ужас происшедшего откроется спустя короткое время.

В других случаях сюжет новеллы Э. По организуется иллюзией торжества Ворона, которая в итоге разрушается всепроникающим человеческим разумом. Так – в «**Убийстве на улице Морг**». Внутренний сюжет новеллы организуется событием действительно страшным – а именно inferнальным, потрясающим воображение злодейским убийством двух беззащитных женщин. Но в результате ужасное, непостижимое, inferнальное, благодаря стараниям сыщика Дюпена – литературного предшественника Шерлока Холмса, обретает понятную, земную причину: моряк привез из экзотических стран опасное животное и не уследил за ним. Все логично, все объяснимо. Призрак Ворона мелькнул, на время все затмила его чернота, но в итоге Паллада восторжествовала, былая гармония была восстановлена.

В других новеллах Э. По ужасное потустороннее предстает как нечто реальное, но *победимое*, преодолемое человеком (Ворон *не прозрачен*, но победа все же за Палладой). Так – в новелле Э. По «**Король Чума**», где развитие действия происходит во время лондонской чумной эпидемии 1666 года. Здесь возникает образ воплощенного ада в виде зачумленных кварталов – «страшных кварталов, сопредельных Темзе, где среди темных, узких, загаженных переулков, по преданию, родился Демон Чумы». Но уже пирушка чумных демонов во главе с королем Чумой Первым описана с безусловной иронией. В итоге же Демоны Чумы были побеждены смелыми матросами, которые в качестве трофея захватили с собой эрцгерцогиню Чумичку. Впрочем, в подтексте

финала новеллы Э. По «Король Чума» неявно просматривается и другой смысл. «Волоча за собой эрцгерцогиню Чумичку», возможно, подразумевает, что чуму (в виде «эрцгерцогини Чумички») матросы уносят *в себе*, то есть заразились ею. Здесь можно говорить о сложном, неявном «взаимоперетекании» смыслов без более или менее отчетливой смысловой определенности.

В других же новеллах Э. По торжествует Ворон. Страшные, мистические, потусторонние злые силы оказываются непреодолимыми – и необъяснимыми. Земная мудрость меркнет. Паллада бледнеет. В этом ряду – новелла Э. По «*Падение дома Ашеров*». Здесь бросается в глаза эффект «зеркальности» по отношению к «Убийству на улице Морг». В «Убийстве на улице Морг» то, что поначалу кажется inferнально необъяснимым, в итоге обретает понятное, земное объяснение. В «Падении дома Ашеров», напротив, болезнь Ашера, заключающаяся в «болезненной обостренности чувств», поначалу видится объяснимой, а значит – преодолимой. Это всего лишь нервное истощение, и как результат – не вполне адекватная реакция на понятный и в общем нестрашный мир. Но это бросающееся в глаза объяснение уничтожается финалом: оказывается, Ашер смутно прозревал inferнальный ужас, оказавшийся явью, – его сестра была похоронена живой. И восстала из гроба, разрушила склеп, вошла в комнату, где находился ее брат, «а затем с тихим стенанием пала на грудь брата и в жестоких, теперь уже последних предсмертных схватках повлекла его на пол, труп и жертву предвиденных им ужасов». Паллада здесь бессильна, Ворон накрыл все своими крыльями.

Наконец, в новелле «*Маска Красной смерти*» реальному воплощенному ужасу страшной и омерзительной болезни под названием Красная Смерть принц Просперо пытается противопоставить изолированный, абсолютно защищенный параллельный мир Красоты, созданной человеческим разумом и талантом. И защищенной от остального мира. Ворону появиться *неоткуда*. И вдруг – «многие в толпе почувствовали присутствие фигуры в маске, ранее ни единым из них не замеченной». Носитель маски «принял обличье Красной Смерти». Первое впечатление всех окружающих – это чья-то гнусная *шутка*, такому гармоническому

рукотворному миру *всерьез* ничто грозить не может. Но это на самом деле была Красная Смерть. «И один за другим падали гости в забрызганных кровью залах веселья... и жизнь эбеновых часов кончилась вместе с жизнью каждого из веселившихся. И огни треножников погасли. И Тьма, и Тлен, и Красная Смерть обрели безграничную власть над всем». Торжествует метафизический ужас. Торжествует Ворон.

Среди американских романтиков отдельного внимания заслуживают **Фенимор Купер** (1789–1851), создавший своеобразную романтически мифологизированную историю освоения Америки («Последний из могикан»), **Вашингтон Ирвинг** (1783–1859), наконец, **Герман Мелвилл** (1819–1891), в чьем романе «*Моби Дик*», наряду с внешним фабульным планом («охотничий» сюжет), присутствует глубинный смысл, вполне романтический по своей сути: поиск символического Кита есть поиск *Недостижимого, метафизически недостижимого*.

ПРИМЕРНЫЙ СПИСОК ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ

1. Романтизм как культурно-историческое движение. Общая характеристика.
2. Йенская романтическая школа: общая характеристика.
3. Творчество Л. Тика (знать текст новеллы «Белокурый Экберт» или комедии «Кот в сапогах» – на выбор).
4. Гейдельбергская романтическая школа. Общая характеристика (знать тексты сказок братьев Гримм, сборник песен «Волшебный рог мальчика»).
5. Повесть А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлеммля»: общая характеристика.
6. Поэзия Ф. Гёльдерлина: общая характеристика.
7. Драматургия Г. фон Клейста (знать текст драмы «Кетхен из Гейльбронна» или драмы «Пентесилея» – на выбор).
8. На выбор: а) Повесть Г. фон Клейста «Михаэль Кольхаас» (общая характеристика; б) Повесть Г. фон Клейста «Михаэль Кольхаас» и повесть А. С. Пушкина «Дубровский» (сравнительная характеристика).
9. Новелла Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок»: общая характеристика.
10. Новелла Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер»: общая характеристика.
11. Роман Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра»: общая характеристика.
12. Поэзия Г. Гейне: общая характеристика.
13. Поэзия У. Блейка: общая характеристика.
14. Поэзия «Озерной школы»: общая характеристика. Творчество С. Т. Кольриджа («Сказание о старом мореходе», «Кристабель»)
15. Поэзия «Озерной школы»: общая характеристика. Творчество У. Вордсворта («Последний из стада», «Нас семеро» и др.)
16. Поэзия «Озерной школы»: общая характеристика. Баллады Р. Саути («Суд Божий над епископом», «Предостережение хирурга», «Король крокодилов»)

17. На выбор: поэма Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда»: общая характеристика; или «Чайльдгарольдовские» мотивы в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина.

18. Роман в стихах Дж. Г. Байрона «Дон Жуан»: общая характеристика.

19. Мистерия Дж. Г. Байрона «Каин»: общая характеристика.

20. П. Б. Шелли: личность и творчество. Драма П. Б. Шелли «Ченчи»: общая характеристика.

21. Романтическая эстетика В. Гюго в предисловии к драме «Кромвель».

22. Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»: общая характеристика.

23. Роман В. Гюго «Отверженные» (знать текст одной из частей).

24. На выбор: роман В. Гюго «Девяносто третий год»: общая характеристика; или роман В. Гюго «Человек, который смеется»: общая характеристика.

25. Творчество Ж. Санд (знать текст одного из романов на выбор).

26. «Самокритика романтизма» в «Посвящении» к поэме А. де Мюссе «Уста и чаша».

27. Драма А. де Мюссе «Лоренцаччо»: общая характеристика.

28. Американский романтизм. Феномен трансцендентализма. Книга Г. Торо «Уолден, или жизнь в лесу»: общая характеристика.

29. Поэзия Э. По: общая характеристика («Ворон», «Анабель Ли», «Колокола и колокольчики»).

30. Поэма Э. По «Ворон» как ключ к новеллистике.

31. Новеллистика Э. По: общая характеристика («Разговор с мумией», «Убийство на улице Морг», «Король Чума», «Падение дома Ашеров», «Маска Красной смерти», «Черный кот» и др.)

32. На выбор: поэма Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате»: общая характеристика; или поэма Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате» как авторский эпос; или библейские мотивы в поэме Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате»; или «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло в переводах И. А. Бунина и С. М. Рабинович: сопоставительный анализ.

33. Поэзия У. Уитмена: общая характеристика.

34. Поэзия Э. Дикинсон: общая характеристика.

35. «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу как литературный и социокультурный феномен: общая характеристика.

36. Романтическая антиутопия Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей».

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Акройд П.* Блейк: Биография / П. Акройд. М., 2004.
- Батай Ж.* Литература и зло / Ж. Батай. М., 1994.
- Бент М. И.* Немецкая романтическая новелла: генезис, эволюция, типология / М. И. Бент. Иркутск, 1987.
- Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. СПб., 2001.
- Ванслов В. В.* Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. М., 1966.
- Великий романтик: Байрон и мировая литература / отв. ред. С. В. Тураев. М., 1991.
- Вершинин И. В., Луков В. А.* Литературная эстетика английского предромантизма / И. В. Вершинин, В. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 10.
- Виткон-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман*, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / Г. Виткон-Менардо. Челябинск, 1999.
- Гофман Э. Т. А.:* Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Э. Т. А. Гофман. М., 1987.
- Грешных В. И.* В мире немецкого романтизма. Ф. Шлегель, Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне / В. И. Грешных. Калининград, 1995.
- Гусманов И. Г.* Лирика Шелли (1820–1822) / И. Г. Гусманов. Орел, 2008.
- Дейч А. И.* Судьбы поэтов: Гельдерлин, Клейст, Гейне / А. И. Дейч. (Любое издание.)
- Дьяконова Н. Я.* Байрон в годы изгнания / Н. Я. Дьяконова. (Любое издание.)
- Дьяконова Н. Я.* Лирическая поэзия Байрона / Н. Я. Дьяконова. (Любое издание.)
- Дьяконова Н. Я., Чамеев А. П.* Шелли / Н. Я. Дьяконова, А. П. Чамеев. СПб., 1994.
- Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. СПб., 1996.
- Жирмунский В. М.* Байрон, Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский. (Любое издание.)
- Зверев А. М.* Звезды падающей пламени: Жизнь и поэзия Байрона / А. М. Зверев. М., 1988.
- История зарубежной литературы XIX века / под ред. Соловьевой Н. А. М., 2000.

Ишимбаева Г. Г. Фаустианская тема в немецкой литературе / Г. Г. Ишимбаева. Уфа, 1996.

Карельский А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. М., 1992.

Копелев Л. Певец с берегов Рейна: Жизнь и страдания Генриха Гейне / Л. Копелев. М., 2003.

Котляревский Н. А. Мировая скорбь в конце XVIII и начале XIX века: ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественной литературе / Н. А. Котляревский. М., 2012.

Лохманн Г. Дискурсы фантастического / Г. Лохманн. М., 2009.

Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. (Любое издание.)

Луков В. А. Французский неоромантизм / В. А. Луков. М., 2009.

Михальская Н. П. Образ России в английской литературе XII–XIX вв. / Н. П. Михальская. М., 1995.

Модина Г. И., Курдина Ж. В. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм : учеб. пособие / Г. И. Модина, Ж. В. Курдина. М., 2011.

Моруа А. Байрон / А. Моруа. (Любое издание.)

Моруа А. Дон Жуан, или Жизнь Байрона / А. Моруа. М., 2000.

Овсяннико-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества: Пушкин, Гейне, Гёте, Чехов / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. (Любое издание.)

Павлычко С. Д. Философская поэзия американского романтизма. Эмерсон, Уитмен, Дикинсон / С. Д. Павлычко. Киев, 1988.

Проскурнин Б. М., Яшенькина А. Ф. Зарубежная поэзия 1830–1870-х годов (Г. Гейне, Ш. Бодлер, У. Уитмен) / Б. М. Проскурнин, А. Ф. Яшенькина. Пермь, 2010.

Рабинович В. С. Зарубежная литература : в 5 ч. Часть III / В. С. Рабинович. Екатеринбург, 1997. С. 3–55, 127–150.

Рабинович В. С. История англоязычной литературы / В. С. Рабинович. Екатеринбург, 2008. С. 59–105, 240–305.

Рабинович В. С. Наедине с собой и людьми. Литература в жизни и жизнь в литературе / В. С. Рабинович. Екатеринбург, 2012. С. 170–226.

Рабинович В. С. Слово к читателю // Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате ; предисл. и пер. С. М. Рабинович / В. С. Рабинович. Екатеринбург, 1994. С. 3–15.

Рапацкая М. А. Романтизм в художественной культуре Европы XIX века: открытие «внутреннего человека» / М. А. Рапацкая. М., 2008.

Реизов Б. Г. Французский роман XIX века / Б. Г. Реизов. М., 1997.

Соловьева Н. А. Предромантизм / Н. А. Соловьева. М., 2005.

Соловьева Н. А. Путешествие в страну шедевров / Н. А. Соловьева. М., 1999.

Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьева. М., 1988.

Тураев С. В. Революция во Франции и немецкая литература / С. В. Тураев. М., 1997.

Храповицкая Г. Н. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм / Г. Н. Храповицкая. М., 2003.

Храповицкая Г. Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США) : практикум / Г. Н. Храповицкая. М., 2003.

Чуковский К. Мой Уитмен / К. Чуковский. (Любое издание.)

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение	5
Немецкий романтизм	8
Английский романтизм	21
Французский романтизм	33
Романтизм в США	50
Примерный список вопросов к экзамену	80
Список рекомендуемой литературы	83

Учебное издание

Рабинович Валерий Самуилович

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XIX ВЕКА

Романтизм

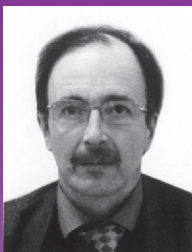
Учебное пособие

Заведующий редакцией	М. А. Овечкина
Редактор	Е. Е. Крамаревская
Корректор	Е. Е. Крамаревская
Оригинал-макет	Н. П. Сорокина

План выпуска 2014 г. Подписано в печать 10.04.2014.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 5. Усл. печ. л. 5,1. Тираж 120 экз. Заказ 583.

Издательство Уральского университета
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: + (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru



Рабинович Валерий Самуилович

Доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета. Выпускник филологического факультета Уральского государственного университета им. А. М. Горького (1987). Автор монографии «Олдос Хаксли: эволюция творчества» (издания 1998, 2001 гг.), ряда учебных пособий по зарубежной и отечественной литературе, книги эссе «Наедине с собой и людьми. Литература в жизни и жизнь в литературе» (2012) и др. Член Международного научного общества Олдоса Хаксли (Aldous Huxley Society).