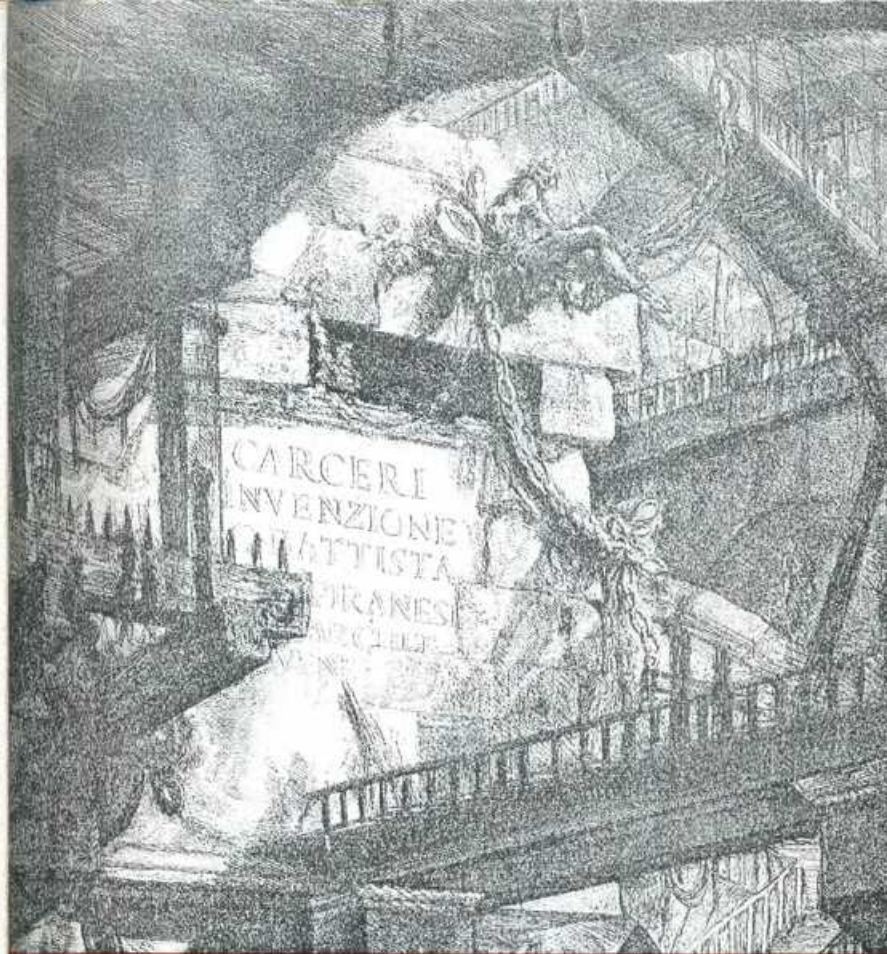


ТЕМНИЦА И СВОБОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНТИЗМА



ТЕМНИЦА И СВОБОДА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
РОМАНТИЗМА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

ТЕМНИЦА И СВОБОДА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
РОМАНТИЗМА

Ответственные редакторы:
Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина

Москва
ИМЛИ РАН
2002

ББК 83.3

Культура романтизма

Выпуск 1

Серия основана в 2001 году

~~Редакционная~~ коллегия:

Н. А. Вишневская, И. В. Карташова, Ю. В. Манн, Е. Ю. Сапрыкина

Рецензенты:

доктор филологических наук Н. К. Гей,
кандидат филологических наук К. А. Чекалов

Темница и свобода в художественном мире романтизма. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — 352 с., илл.

Книга посвящена антитезе «темница—свобода», представленной как ключевой элемент в художественном языке романтизма.

Выражая сущность романтического двоемирия, символика свободы, как и символика темницы (тюрьма, каторга, монастырь, остров, комната, телесная оболочка и т.д.), имеют широкий спектр проявлений в литературе, живописи, музыке романтиков — от реализации в конкретных образах до глубинного мистического обобщения.

На обложке:

Дж. Б. Пиранези. Титульный лист сюиты «Тюрьмы». *Офорт. 1760. Фрагмент.*

Е. Д. Спасский. Темница. Освобождение апостола Петра. *Масло. 1939.*

ISBN 5-9208-0111-5

© Коллектив авторов, 2002

© ИМЛИ РАН, 2002

— Всякое место, которое ты любишь, для тебя — мир! — задумчиво воскликнуло Огненное Колесо. — Но (...) романтика — дело минувшего.

— Вздор! — сказала Римская Свеча. — Романтика никогда не умирает. Она подобна луне и вечна, как она.

Но Огненное Колесо качало головой и повторяло: «Романтика умерла. Романтика умерла». Оно думало, что, если повторять одну и ту же фразу много раз подряд, она в конце концов станет истиной.

Оскар Уайльд. «Замечательная ракета».

Перевод З. Журавской.

«ВЕЛИКАЯ МИРОВАЯ ТРЕЩИНА» В СЕРДЦЕ РОМАНТИЗМА

Существует не так уж много нравственно-философских понятий, способных продуцировать идеологические ориентиры на протяжении нескольких культурных эпох. Углубляясь и обогащаясь все новым и новым содержанием, они переходят в наследство от одной эпохи к другой, вокруг них формируются присущая каждой данной эпохе аксиологическая система и типы художественного мышления, с его особой для каждого времени проблематикой и различными наборами эстетических координат.

Не может быть сомнения в том, что одно из главных для всей человеческой культуры ценностных «родовых» понятий — это свобода. Трактующая в позитивном или негативном смысле, свобода является как бы фокусом всех важнейших идей, которые определяют ступени самосознания человечества. С нею соотносятся представления людей о счастье, добре и зле, воле, справедливости, достоинстве. Во все времена существенную роль в осмыслении их брала на себя литература. Само внутреннее движение литературы от эпохи к эпохе неотделимо как от развития нравственно-философской проблематики, ядром которой является понятие свободы, так и от процесса формирования языка художественных символов, способных образно воплотить сущность этого понятия в каждую данную эпоху¹. При этом свойственный самому механизму человеческой мысли принцип дуализма (единства-двойственности, по терминологии Ю. М. Лотмана²) породил в литературе богатый арсенал образных оппозиций для проникновения в суть таких проблем, как возможность свободного индивидуального выбора, право личности на свободу, ее границы и нравственные и социальные параметры, ее значение для достижения счастья. Наряду с образами степного или морского простора, океана, величественного пейзажа (гор, диких лесов, потока, водопада), неподвластного воле человека явления природы (бури, ветра), движения туч или небесных светил, бега волн или полета птиц, то есть наряду с позитивными символами

свободы в этой системе присутствует и символика негативного плана, в которой смысл идеи свободы может раскрываться через ситуацию неволи и связанный с нею круг образов. В этом негативном образном ряду важную роль играют различные варианты ситуации узничества (плен, тюремное заключение, пребывание в монастыре и пр.), ее символы (темница, тюремная камера, монастырская келья, оковы) и драматические составляющие (такие, например, как вина, приговор, наказание, каторга, изгнание, физические лишения, страдания телесные и нравственные, одиночество, унижения, муки раскаяния).

* * *

Как звено пенитенциарной системы тюрьма имеет свою особую историю³. Нас же в данной книге тюрьма (темница) интересует как созданный литературой и прочно укоренившийся в ней образ, как метафора насильственного отторжения отдельной индивидуальной воли от ее исконного права на свободу. У Шекспира замкнутое пространство тюрьмы, где человек отчужден от общества и лишен собственной воли, превращено в крылатую метафору «весь мир — тюрьма» («и превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий» — поясняет эту метафору Гамлет). В ней с предельной четкостью сфокусировалась трагедия несвободного индивида во враждебном ему мире. Но сам мотив заточения, неволи или изгнания еще задолго до Шекспира писатели использовали как продуктивное образное решение для всегда актуального, но каждый раз по-новому идеологически окрашенного конфликта между свободной индивидуальной волей и факторами, которые ее ограничивают. Знаменательно, что уже Ветхий Завет дал два архетипических образных варианта такого конфликта. Бог освобождает от сомнений волю Моисея, дабы он разорвал цепи «рабства», причем не только собственной души, но и всего иудейского народа и вывел его из египетского плена, тогда как Иосиф, и не ища свободы ни от рабства, ни от темницы, находит в самом себе силы и способы, чтобы духовно возвыситься над своими гонителями.

В поле зрения авторов, работавших над данной книгой — широкий спектр оппозиций, метафорически запечатленных литературой романтизма в той вечной антитезе «темница»/«свобода», которая, собственно, и стала заглавием книги. Но прежде чем углубиться в исследование романтической многозначности ситуации узничества и ее соотношения с романтической трактовкой понятия свободы, будет полезно бегло напомнить вехи развития этой образной антитезы в литературе. Но в такой реконструкции «истории

мотива» нам понадобится также иногда вспоминать и о вехах развития понятийной основы этой образной оппозиции — а, соответственно, упоминать и о философских истоках той «тюремной» метафорике, которая, как говорилось выше, давно уже привлекалась писателями, обращавшимися к теме свободы.

Прикованный цепями к скале эсхилевского Прометея, которого разгневанный его своеволием Зевс осудил на тяжкую муку во мраке преисподней, можно считать едва ли не первым «узником», открывающим в мировой художественной традиции галерею страдальцев во имя свободы поступать согласно своим понятиям. В «Антигоне» Софокла заточение дерзкой пленницы в каменную подземную пещеру («небывалую могилу») представляется тирану Креонту решающим аргументом в споре с оскорбившей его царскую волю Антигоной и с собственным сыном, который пытался разбудить в царе чувство справедливости⁴. Спор же идет как раз о границах личной свободы царя («чтущего свое господство») и его «живущей в рабстве» подданной, которая уверена, что предписанные богами вечные законы человечности выше царских указов. Антигона согласна идти в темницу, защищая свое право делать собственный нравственный выбор, и хор ставит решающий акцент в конфликте двух понятий о свободе: он поет о неслыханных страданиях, но также и о «славе великой», о «богоравном уделе» погибающей узницы. Довершает посрамление Креонта трагическая кончина сына, который не смог примириться с тем, что его отец «безжалостно загнал живую душу в темную гробницу» и по-своему доказал свою внутреннюю свободу от воли отца-тирана.

Злая воля бесчестных людей обрекла на долгое заточение другого софокловского бунтаря — Филоктета, который брошен в одиночестве на пустынном острове и страдает там от болезни и лишений. Но изнывающий в своей десятилетней неволе Филоктет все же склонен предпочесть ее, нежели помочь осуществиться замыслам обманщиков. Выбор Филоктета оправдан с точки зрения человеческой справедливости, и об этом свидетельствует то понимание, которое он встречает у честного юноши Неоптолема, невольного спутника коварного Улисса. Однако тут в действие вмешивается надличностная сила в лице Геракла, и выясняется, что решение Филоктета и Неоптолема ошибочно, так как бессмертным как раз угодно, чтобы Филоктет отказался от своего гнева и выполнил волю обидчиков.

Представление о свободе человека обнаружило в античной трагедии свою внутреннюю конфликтность, дав тем самым ключ к дальнейшим интерпретациям этой проблемы в литературе после-

дующих столетий. Герои Эсхила и Софокла поступают по своей воле и выбору (и могут даже, как Эдип у Софокла, выбрать для себя добровольную «темницу» слепоты и одиночества), в результате чего сплетаются в трагически неразрешимом противоречии индивидуальное понимание должного и предписанные богами нормы поведения, с одной стороны, и скрытая до времени от людей, грозная надличностная воля рока — с другой. Незнание или неверное истолкование установленного богами — общего для всех нравственного долга и самой судьбы каждого человека — неминуемо ведет людей к несчастью. Однако оковы и заточение предстают в древней трагедии в двойной художественной функции — как символы кары за нарушение социальной нормы и как символы несправедливости, творимой злой и недальновидной индивидуальной волей — причем эта несправедливость представляется чудовищной и потому приравнена в сознании героев трагедий к погребению заживо (так это в «Антигоне» и «Филоктете», так и в «Прикованном Прометее» Эсхила, где Зевс, заковав Прометея, вступает в противоречие с предостановлением его и своей собственной судьбы).

Взгляд средневекового человека на свободу воли и долг полнее всего отражен Августином Блаженным, который признает, что полной свободой обладает лишь душа, слившаяся со всемогущей волей Бога; конфликтная сущность вопроса о свободе индивидуальной воли заслонена при этом конфликтом греха и святости. Путешествуя по воле Беатриче по загробному миру, герой «Комедии» Данте убеждается (вполне в согласии с Августином), что в земном бытии заложенная Богом «добрая сущность» воли бывает искажена страстями, пороками и потому реально не становится свободной. Свобода же спиритуальна и осуществима лишь для просветленного, воспарившего над земной юдолью духа, где на него воздействует творческая сила божественной любви. К такой свободе (а о ее границах не раз заходит разговор между героями «Божественной Комедии») и ведут вера в милосердие Бога и человеческий разум, если он не отступает от своего долга стремиться к благим целям — этим ступеням на земном пути к вершинам божественной мудрости. Хотя внимание поэта постоянно фиксируется на самостоятельных проявлениях природных чувств и интересов в жизни людей и вообще обращено к проблеме их ответственности за свои реальные поступки⁵, все же для Данте земное бытие потомков Адама и Евы остается местом, где душе приходится блуждать, искать свой «правый путь» благородства, всегда рискуя при этом попасть в плен страстей и «тьму» соблазнов, в оковы заблуждений. В этой связи образы неволи, темницы, страданий узничества множатся, приобретая в средне-

вековой поэтике исключительно важную и дифференцированную художественную функцию. При этом они перестают быть однозначно негативными символами несвободы, их значение варьируется в зависимости от, так сказать, духовной их иерархии, то есть от того объема духовной свободы, к которой они способны вывести узника. Именно такая дифференцированная образная шкала создана, например, у Данте для обозначения ступеней восхождения духа к абсолютной божественной благодати. Погибшие в грехах, уже непроницаемые для света истины души навсегда заточены в кругах преисподней, символизирующих низшие ступени духовного падения и различную тяжесть воздаяния за него. Страдания же узников Чистилища временны, а само Чистилище представляет собой пространство, где душа исправляется и постепенно обретает свободу. Развивается и «тюремная» метафорика: появляются, например, образы плоти как тюрьмы духа, тяжких пут греха...

Эпоха Возрождения уверенно вывела категорию свободы из границ чистой спиритуальности. При этом не было найдено однозначного философского разрешения заложенному в проблеме свободы противоречию между индивидуальным выбором и непознаваемой божественной волей. Но и для Лоренцо Валлы, написавшего трактат «О свободе воли», и тем более для Пико делла Мирандола, автора «Речи о достоинстве человека», человек как личность автономен, и для него естественна свобода стремиться к земным благам, к активной деятельности и успеху в делах, к признанию в обществе. Бог дал безграничные возможности его творческой воле, и, ориентируясь на «веление своей души» и на «порядок мира», то есть законы природы, он принципиально не приемлет самую идею принуждения, насилия над собой, над своими чувствами, достоинством и свободным выбором. Правда, ренессансные философы пытались уравновесить свой постулат абсолютной свободы требованием ограждать «веления души» от пороков, невежества, злобы мудрыми делами, науками, культурой чувств и мыслей⁶; а в характерах литературных героев эпохи определяющим качеством сделалась непримиримость ко злу. И в тех достаточно редких случаях, когда в произведениях этой эпохи появляется тема заточения, она лишь выгодно оттеняет незаурядные личностные потенции героя, его активную реакцию на зло. Так, прозрение масштабов «прогнивания» («весь мир — тюрьма») заставляет Гамлета искать и испытывать разные способы сопротивления ему. А герой «Жизнеописания» Бенвенуто Челлини, оказавшись в римской тюрьме по воле папы, обнаруживает удивительные по своему разнообразию способности противопоставить свое самоощущение свободного человека произволу тюрем-

щиков и собственным физическим страданиям: сначала он готовит и осуществляет изобретательный план побега, а затем, вновь оказавшись в камере, укрепляет свой свободный дух молитвами и размышлениями, работой, сочинением сонетов...

Запоздалая ренессансная по своему происхождению уверенность в самоценности свободной личности побуждает сервантесовского Дон Кихота броситься с мечом на надсмотрщиков, отказавшихся расковать каторжан: «превращать в рабов тех, кого господь и природа создали свободными, представляется мне крайне жестоким. <...> Пусть каждый сам даст ответ за свои грехи. На небе есть бог, и он неустанно карает зло и награждает добро, и людям порядочным не пристало быть палачами своих близких...»⁷. Известно, однако, как благородному рыцарю пришлось поплатиться за попытку защитить право «близких»: сами же эти «близкие», скинув цепи, тут же стали истязателями своего защитника. Во времена Сервантеса ренессансная гармония между природой и благородным идеалом уже распалась, и иронический рассказ о порыве благородной души испанского идальго, смятом грубой «природной» волей шайки злодеев, свидетельствует о том, что в литературе этого времени трагически смещены акценты в трактовке проблемы свободы воли: для писателей XVII в. и свобода вообще, и благородная воля, в частности, в реальной жизни не являются абсолютными, безусловными нравственными ценностями, в них литература обнаруживает изъяны, способные вовсе лишить эти понятия положительного содержания. Тюрьма и каторга в этой ситуации тоже не воспринимаются более как такие уж «крайне жестокие» меры, как это рисовалось прекраснодушному чудаку из Ламанчи: ибо где же еще место злодеям, как не в тюрьме и на каторге?

Именно в это время в литературу все увереннее входит тема тюрьмы как средства ограничения чрезмерной свободы и исправления злой природы человеческой. Она присутствует у Кальдерона в драме «Жизнь есть сон», герой которой, принц Сехисмундо, заключен отцом своим в башню, дабы не сбылось предсказание звезд и принц не стал чудовищным злодеем и тираном. Закованный в цепи юноша горестно вопрошает небо о причинах неволи, напоминая о своем природном праве на свободу: все в живом мире свободно — зверь, птица, рыба, ручьи, «а с волей более свободной / свободы меньше нужно мне?»⁸. Однако не одиночество и неволя, а именно свобода в ее разных ипостасях — любовь, активная деятельность, власть над подданными — меняют одичавший в заточении грубый нрав принца. Он делается не тираном, а освободителем и своего народа, и отечества, и спасителем отца, который не надеялся увидеть

сына благородным и мудрым, а ждал от него лишь кары за отцовское жестокосердие. Сюжет драмы Кальдерона построен на постоянном раздвоении нравственного смысла образов неволи и свободы, на их взаимной подмене: тюрьма мыслилась царем как благо для злой природы сына, а оказывается для него злом, свобода волеизъявления не портит его нрав, а исправляет, власть в руках юноши оборачивается не тиранией, а свободой для всех...

У Кальдерона, таким образом, метафоры свободы и тюрьмы уже не являются абсолютными антиподами; к тому же в них обнаруживается смысловая неоднозначность и появляется новый социальный акцент. В последующие литературные эпохи эти тенденции сохранятся и разовьются, но соотношение между ними будет меняться.

Так, литература века Просвещения отмечена дальнейшей социологизацией тем свободы и неволи. Понятие свободы у философов Просвещения тесно соотнесено с понятиями разума, общественной необходимости и пользы, долга, закона. Свобода в разумных рамках законов, которые основаны на предустановлениях правильно развивающейся «природы» и созданы исключительно с целью обеспечить «наивысшее счастье для максимального большинства людей»⁹, представлялась просветителям XVIII в. естественной прерогативой личности и условием ее социального благополучия и счастья. Краеугольный камень просветительской идеологии — такое толкование понятия свободы предопределило и смысловую нагрузку понятия темницы. Лишение человека свободы путем заточения его в тюрьму или отправки на каторгу мыслилось, например, Чезаре Беккариа как важный фактор совершенствования нравов всего общества, ибо это наказание, необходимое для исправления преступных натур, вполне способно по силе воздействия заменить смертную казнь, против применения которой ратовал этот видный просветитель-гуманист. Несколько позднее И. Бентам предложит специфический проект прозрачной тюрьмы-паноптикона, где преступники, невидимые друг другу, но отлично видимые надзирателю за стеклянными стенами, исправлялись бы благодаря сознанию своей постоянной поднадзорности. С другой стороны, именно просветительская литература, продолжая гуманистическую традицию прошлых эпох, активно разрабатывала тему бесчеловечности лишения свободной личности ее естественного права на свободу. Личность, наделенная чувством собственного достоинства и стремлением к счастью, бесконечно страдает от ущемления ее права самой распоряжаться своей судьбой и борется за восстановление этого права. Эта борьба и эти страдания заточенного могли рассматриваться писателями века Просвещения двояко в строгой зависимости

от нравственного смысла ситуации, приведшей героя в стены темницы: для преступника, злоупотребившего собственной свободой, страдания узника — необходимая расплата за нарушение норм морали и закона, а для жертвы несправедливой власти такие страдания — естественное оправдание ее протеста против тирании самодержца или жестокого социального порядка.

«Страшное место! — вспоминает о Ньюгетской тюрьме героиня Д. Дефо, ловкая мошенница и воровка Молль Флендерс («Радости и горести знаменитой Молль Флендерс», 1722). — Кровь стынет в жилах при одном этом слове; <...> место, которое так долго ждало меня и которого я столь долго и успешно избегала!» Характерно, что Молль Флендерс и сама отлично знает, что ее незаконная жизнь не заслуживает иного конца, чем наказание этим «преддверием ада». Героиня Дефо была чрезмерно увлечена погоней за фортуной, причем в этой погоне ее пьянило чувство безнаказанности, и тюрьму она восприняла как закономерную расплату за нарушение меры. Возвратившись в рамки закона, однако, прошедшая через тюрьму Молль Флендерс так и остается хищницей и эгоисткой, она по-прежнему ловчит, проявляет изворотливость ума и жесткую хватку в погоне за благополучием — правда, теперь уже в пределах закона и моральной нормы, действующих в мире собственников. То есть по существу нравственного преобразования героини не происходит, контур ее души не меняется; да и не это интересует Дефо. Ему важно показать социальную «реинтеграцию» героини в лоно уважаемого общества¹⁰. Тюрьма и раскаяние лишь указали Молль границы социально допустимого проявления склада ее натуры и поставили ее на подобающее место в социальной иерархии.

Как правило, «честные» узники, изображенные в произведениях просветительской эпохи, оказавшись в темнице, беспокоятся прежде всего о достойном поддержании той социальной роли, к которой они предназначены рождением или воспитанием и которая привычна их душе. Заточение лишь обостряет самосознание свободной личности, никак не меняя ее изначальной духовной сущности. Оказавшись в тюрьме, векфилдский священник Голдсмита не просто терпеливо ждет, пока будет восстановлена справедливость, но, не забывая ни на минуту о своем долге пастыря, усердно читает уголовникам проповеди и рассуждает перед ними о влиянии правосудия на исправление нравов. Шиллеровской пленной королеве Марии Стюарт нестерпимо несправедливо и унижение, которым подвергла ее Елизавета, чье право на трон к тому же не совсем бесспорно. Поэтому в решающей сцене свидания двух сестер венценосная узница не выдерживает намеченной для себя роли

смиренной, миролюбивой просительницы и гордо «ставит на место» оскорбившую ее монархиню. Кавалер Де Грие, герой романа аббата Прево «Манон Леско» (1731), попавший за решетку как соучастник мошенничества Манон, озабочен тем, чтобы не были оскорблены его чувства свободного человека. «Я требую достойного со мной обращения; я предпочту тысячу смертей одной-единственной грубости», — предупреждает Де Грие настоятеля исправительной тюрьмы Сен-Лазар. Ему кажется несправедливым и ужасным то, что он и Манон потеряют уважение в привычной для них среде. «Я страдал от унижения, которое сделает меня притчей во языцех всех моих знакомых и позором моей семьи». Герой Прево даже считает возможным лицемерно изобразить раскаяние, чтобы поскорее освободиться от «варварского» посягательства правосудия на его социальный статус.

Как уже говорилось выше, в произведениях писателей XVIII в. образ темницы обычно выполняет двоякую функцию: с одной стороны, изображение унижений и страданий заключенного резко бьет по гуманным чувствам читателя, и на их фоне особенно рельефный акцент получает тема самопроявления личностных потенциалов героя — его протеста против несправедливости, его самосознания как свободной и достойной уважения личности. С другой стороны, тюрьма обычно фигурирует в романах века Просвещения как символ нравственной расплаты героя за его отступление от признанных разумными социальных поведенческих норм; в этой роли она вписывается в систему образов и тем, с помощью которых автор осуществляет рационалистическую нравственную коррекцию самооценок героя как свободной личности. В романе о Молль Флендерс преобладает вторая функция образа тюрьмы, в истории векфилдского священника — первая. У Прево обе эти функции находятся в подвижном взаимодействии. Беспокойство Де Грие о своей чести и о достоинстве его бесценной Манон, его лицемерное раскаяние в надежде побыстрее освободиться и вызволить из тюрьмы возлюбленную — это такие же «странные и трогательные» (и потому достойные сочувствия) проявления неодолимой «природы» чувств, как и сама любовная страсть обоих героев Прево. В то же время тюрьма, каторга, бесконечные преследования, нравоучительные увещания друзей и покаянные тона, окрасившие повествование вернувшегося из Америки Де Грие о перипетиях его несчастной страсти, — все это вместе взятое создает рационалистический противовес пафосу сочувствия роковым «зablуждениям» свободного сердца. Однако в этой рационалистической коррекции содержится и свой драматический контрапункт: ведь осуждают и преследуют Манон и Де Грие

люди или лицемерные и порочные, или духовно очерстевшие, готовые принести живое сердце в жертву безжизненной морали¹¹.

Конечно, просветительская трактовка проблемы свободы личности далеко не всегда требовала для своей художественной реализации «тюремной» метафоры. И тем не менее симптоматично, что, например, строя проблематику своей «Клариссы» вокруг конфликта свободы и принуждения в сфере интимных, любовных отношений, Ричардсон придает этому конфликту, помимо прочих, еще и чисто «пространственное» измерение: ощущение душевного дискомфорта, которое испытывает его героиня, материализуется в повсюду окружающих ее, давящих на нее стенах узких закрытых комнат, среди которых проходит ее жизнь. В то же время литература просветительской поры довольно активно использовала образы темницы и узника для изображения антагонизма личности и общества. Этот антагонизм писатели XVIII в., как правило, решали в пользу естественного права личности, придерживающейся, естественно, разумных поведенческих норм. Но решения, предложенные ими, нередко оказывались остро проблематичными, так как век Просвещения уже вполне убедился, насколько неоднозначно такое противостояние: с одной стороны, человеку весьма трудно уберечь в обществе свою личностную самостоятельность и борьба за нее требует от него подчас истинного героизма, с другой — цели такой борьбы отнюдь не всегда бывают нравственно и социально безупречными.

Герой «Истории моей жизни» Казановы заявляет о себе как индивидуалист, чья асоциальная «природа» научилась успешно мимикрировать в светской среде, но на деле подчиняется лишь своему собственному кодексу правил и ценностей. Первейшая из них — умение использовать слабости людей для удовлетворения личных желаний и подчинять обстоятельства своей воле. Поэтому эпизод, связанный с пребыванием Казановы в венецианской тюрьме Пьюмби и с дерзким побегом оттуда, подан в его мемуарах как одно из главных доказательств неординарной жизненной и духовной энергии героя, его способности «рассчитывать только на себя самого». «Я знал, что в моей воле выйти отсюда очень скоро, стоит лишь решиться, рискуя жизнью, добыть себе свободу. Либо я буду убит, либо доведу дело до конца. <...> Я стал искать, придумывать, изучать со всех сторон сотни способов добиться успеха в предприятии, каковое, должно быть, уже многие пытались осуществить прежде — но никто не сумел». Подобно тому, как в Робинзоне у Д. Дефо безнадежная ситуация (а необитаемый остров — тоже по сути сродни узилищу) пробуждает скрытые физические, нравственные, интеллектуальные резервы, реальная тюрьма — этот оплот социального

принуждения — стимулирует проявление лучших качеств яркой индивидуальности героя «Истории моей жизни»: его смелости, упорства, изобретательности. Но все это в конечном счете для Казановы только средства для того, чтобы снова занять в обществе, где эгоизм и аморальность стали нормой, свое место человека, извлекающего из этой аморальности личную пользу. Маркиз де Сад, кстати, и самое тюрьму, в которой он провел немало лет, научился ценить за те преимущества, которые в ней может найти самодостаточный индивидуалист.

Для монахини Сюзанны одиозным орудием социального насилия над личностью стал монастырь. «Для меня монастырь — в тысячу раз более ужасная тюрьма, чем та, где заключены преступники; и я либо выйду из нее, либо погибну», — эти слова определили линию поведения героини Дидро и решительно отделили ее от многочисленных менее стойких затворниц, чьи природные качества, скованные обетом и монастырским уставом, принимают уродливые протivoестественные формы. Сюзанна же избегает многих опасностей благодаря силе своего свободолюбия и твердой вере в его естественность и нравственность. «Человек рожден для общества; заприте, изолируйте его — и рассудок его расстроится, характер изменится, тысячи нелепых чудачеств поднимутся из глубин его души; странные мысли заполонят его ум, подобно сорнякам, засоряющим пустыри. Заставьте человека жить в лесу, и он станет диким зверем; но будет еще хуже, если поместить его в монастырь, где на него давят принуждение и рабство. Из леса можно выбраться, из монастыря — нет; в лесу человек свободен, в монастыре он раб. Пожалуй, чтобы противостоять одиночеству, нужно больше душевных сил, чем для борьбы с нуждой; нужда принижает душу, заточение ее уродует». Дидро заставляет свою героиню не раз и не два убедиться в истинности этих ее умозаключений, прежде чем сопротивление Сюзанны несправедливому заточению наконец увенчается успехом. Однако успех этот весьма относителен: из монастырского «рабства» Сюзанна попадает в еще более тяжкий плен социального бесправия, где ее — незаконную дочь аристократа, да к тому же беглую монахиню — ждут только тяжкий труд прачки, нужда и одиночество, а идеал свободы остается мечтой, как это было и прежде в стенах монастыря¹².

Таким образом, XVIII век, подаривший миру революционный лозунг «свобода, равенство, братство», усилил в понятии индивидуальной свободы его социальный смысл. Стремление личности к свободе и значимости собственной воли, как правило, проистекает не только из природной склонности, но и из резко выраженного

неприятия угнетающих или ломающих личность социальных норм, основанных на насилии (или на тиранической политической власти, как это изображено в так называемых «трагедиях свободы» современника Французской революции, итальянца Витторио Альфьери). Тема неволи в этой связи также сливается с темой общественной несправедливости, от которой страдает личность. В литературе этой эпохи отчетливо слышны мотивы тяготы неволи и сочувствия узнику, в особенности в тех случаях, когда эта литература касается темы противостояния отдельного человека несправедливым общественным порядкам.

С другой стороны, в литературе Просвещения была заострена тема социальной и нравственной неоднозначности такого стремления героя к свободе. Воплощенный Дефо в воровке Молль образ негативной свободной воли, презирающей закон, к концу века обрел вполне определенные социально-политические краски. О такой свободе говорится в трагедии Винченцо Монти «Гай Гракх»:

Любовь к свободе вечный
Предлог всех преступлений!.. Сеют злобу,
Законы топчут и плодят раздор,
Неисчислимой клеветой чернят
Того, кто не похож на них — подкопы
Ведут на жизнь, имущество и честь,
Слова и мысль в оковы заключают,
И, полны всякой мерзости, кричат
О братстве, добродетели... зовутся
Гражданами... и вечно все «Отчизна»
На языке, а в сердце — ничего;
Святая, славная свобода ваша!

(Перевод В. Крестовского)

* * *

Мощный социальный катаклизм конца XVIII в., чьи разрушительные и преобразующие импульсы сфокусировались в драматической параболе Французской революции, проверил на прочность и обратил в иллюзии многие сложившиеся ранее представления о нравственных основах и границах свободы индивида. Говоря словами Генриха Гейне, «весь мир надорвался по самой середине»¹³. Но сама идея свободы не только не покинула сферы литературы, а сделалась знаменем и целью устремлений писателей постреволюционной эпохи и в первую очередь романтиков. Она стала сердцем романтического духовного универсума, построенного на развали-

нах просветительской веры в неразделимость общественного прогресса и свободы отдельного человека¹⁴.

Разрушение этой веры было ускорено целым рядом факторов, в том числе и социального порядка. Как показано в книге современного французского ученого Мишеля Фуко об истории тюрьмы, именно на рубеже XVIII—XIX вв. серьезно меняется сама социальная роль правосудия. Функцией его становится не просто назначение кары правонарушителю, а в первую очередь «контроль над индивидом, нейтрализация исходящей от него опасности, изменение его преступных наклонностей»¹⁵. При этом происходит «универсализация» тюрьмы: она принимает на себя исправительно-контрольную функцию, прочно встраиваясь в механизм государственного и общественного принуждения, регламентации жизни отдельного человека, власти над его душой. «Заточая, исправляя и делая послушными», тюрьма как бы замещает собою общество и всего лишь «чуть более акцентировано воспроизводит все те механизмы, что уже присутствуют в теле общества». Закон оказывается на службе власти, общество же, будучи заинтересованным в тотальном послушании закону, в «преобразовании» личности и в постоянном контроле над нею, продуцирует все новые и новые инструменты надзора и само превращается в эквивалент тюрьмы¹⁶. В исключительном внимании литературы XIX в. к «тюремной» проблематике и в особой смысловой нагрузке романтической метафоры тюрьмы, думается, отразился болезненный процесс осознания культурой этого изощренного «преобразовательного» насилия над духом «поднадзорной» личности со стороны социальных механизмов, созданных в полном соответствии с законами. Процесс осознания этой новой реальности сопровождался попытками культуры вмешаться, защитить человека от «преобразований» такого рода (одной из знаменательных попыток защитить индивидуальность от «умственного рабства» была, в частности, книга английского философа Джона Стюарта Милля «Опыт о свободе», появившаяся в 1843 г.). Изображал ли писатель тюрьму как орудие расправы с неугодным государственной машине, чересчур самостоятельным личностным феноменом, или превращал тюрьму в метафору непоколебимой замкнутой системы, которая калечит душу подвластного ей человека, — сама ситуация узничества, часто сплетаясь с темой избрничества, в литературе XIX в. неизменно играла активную роль в художественном постижении глубинных конфликтов эпохи и в художественном приговоре ее бесчеловечным тенденциям.

Романтический универсум был возведен на трагической констатации того факта, что «великая мировая трещина» прошла через

сердце человека нового века, лишив цельности его чувства и понятия, «надорвав» (так выразился Гейне) самые корни его мироощущения. Значит, и центральная опора романтического сознания — идея свободы — тоже была расколота «мировой трещиной», о которой говорил Гейне, и в ней тоже произошли внутренние сдвиги.

Выяснить, куда пошла «трещина», насколько глубоки сдвиги в представлениях романтиков о сущности свободы — так можно сформулировать задачу данной книги.

* * *

Несколько лет тому назад в Институте мировой литературы на заседании «круглого стола» встретились исследователи, причастные к изучению проблем романтизма, чтобы обменяться мнениями относительно того, какие аспекты романтического видения мира сохранили свою значимость в наш век и каковы могут быть перспективы изучения романтизма на пороге XXI столетия. Недавно ушедший от нас А. В. Михайлов, воистину верный рыцарь романтизма, высказал на этой встрече сомнение: говоря сейчас о романтизме, называя романтиком того или другого художника, не поддаемся ли мы порой «инерции высказанного слова», перекрывающей нам пути к не решенным все еще вопросам теории? А вопросы эти все те же, что и на заре романтических штудий: *что именно* делает романтика романтиком? *что* значит слово «романтическое»? и можно ли говорить об объективно существующей *художественной системе романтизма*, или же перед нами только череда отдельных, «своих» романтизмов? Выступление-парадокс видного ученого о нынешнем состоянии проблемы романтизма врезалось в память не только своей полемичностью, но и тем, что оно несомненно подталкивало к поиску каких-то новых методологических подходов, какой-то еще не использованной оптики.

Книга «Темница и свобода» предлагает, как нам кажется, один из возможных вариантов такой оптики. К сущности «романтического» коллектив авторов этой книги старался подобраться, рассматривая различные образные модификации только одной аксиологической пары — «свобода»/«неволя». Как мы уже говорили, она во все времена притягивала внимание писателей; но именно в эпоху романтизма, как выясняется, она становится мировоззренческим нервом творчества многих писателей и при этом существенно изменяется, расщепляется и даже превращается в собственную противоположность сам смысл каждого из членов прежде устойчивой аксиологической оппозиции.

Предметом рассмотрения в книге стали такие варианты оппозиции свободе, как вообще всякая физическая преграда или духовное ограничение (статья А. Махова), огражденный сад и вольная природа (статья Е. Зыковой), тюрьма и плен (статьи Т. Соколовой и Е. Сапрыкиной), диктат времени (статья Д. Усенко), груз нравственной догмы или традиционной поэтической системы (статья Н. Вишневской), власть ограниченной общественной идеи (статья И. Карташовой и Л. Семенова), понятия долга и совести (статья И. Лагутиной), духовное или реальное затворничество или изгнание (статья Е. Гречаной), скитальчество (статья Н. Шептуновой); в двух статьях К. Афанасьевой рассматриваются символически изображенные в поэмах Блейка борения различных феноменов «природного» начала в человеческой душе (невинности, невежества, сенильности) с духовной свободой и парадоксы политической реализации идеи свободы.

Книга иллюстрирована гравюрами Блейка и итальянского художника XVIII в. Джованни Баттисты Пиранези, создавшего химерически жуткие образы тюремных зданий и пыточных камер, подавляющих своими циклопическими размерами и хитроумной машинерией. В книге помещены также виды Шильонского замка, автопортрет Ксавье де Местра и репродукция с картины современного русского художника Е. Д. Спасского.

Конечно, круг образных вариантов понятия неволи мог быть и шире (в него могли бы войти, к примеру, семья, труд, закон, долг и многое другое), но и рассмотренные в книге оппозиции вполне позволяют сделать выводы о специфике романтического изображения как самой свободы, так и ее антипода — неволи. Заметим сразу же, что более полному определению феномена «романтического» могло бы помочь исследование и других понятийных пар, причем как мировоззренческого, так и сугубо поэтического уровня; мы надеемся, что такая работа еще впереди.

Подхваченная в XIX в. романтиками, тема неволи трактуется весьма широко — метафора тюрьмы вбирает в себя множество значений, от брэнной плоти до идеи времени. Правда, это в той или иной мере отличало и другие художественные системы, однако только у романтиков существовавшие ранее всегда параллельно миры «тюрьмы» и «свободы» оказываются одновременно и параллельными, и пересекающимися, они взаимно проникают, подпитывают, замещают друг друга. Антитетичность их делается относительной. Они как бы вытекают одно из другого — темница может вывести к свободе, свобода возможна в темнице, но свобода и сама может порождать из себя зло, стать бременем и нести в себе тюрьму. Конфликт личности и общества по-прежнему художественно воплощается в антитезе свободы

и неволи, но в отличие от всех ранее существовавших типов сознания — средневекового, ренессансного, просветительского — романтическое сознание ищет свободу не в небесах, не в распахнутом для человека земном мире и не в справедливо устроенном обществе, а как бы в четвертом измерении, где понятия обнаруживают неожиданные смысловые грани, в них синтезируется множество противоположных образов и идей, а границы между ними легко смещаются. В этом измерении свобода являет себя сразу в разных ипостасях — как абсолютная духовная субстанция, мечта, которая дарует человеку чувство приобщения к вечному миру гармонии и необъятные силы, и как трагически недостижимая цель, иллюзия, химера, а по существу все та же тюрьма духа, многократно умножающая в сознании романтических героев весь комплекс чувств узника — страдания, гнет отчаяния, сожалений, чувства бессилия.

Наделяя своих героев стремлением ощутить абсолютную свободу, слившись с таинственной гармонией универсума, романтики делали их прямыми наследниками ренессансного «универсализма», но одновременно корректировали его утопичность и идеальность, отнимая цельность и у их душ, и у самой мечты о свободе. Ренессансная идея «универсального человека», потенциальные возможности которого безграничны, получила в романтизме дальнейшее развитие и была доведена его идеологами до «крайней точки кипения», за которой неожиданно для них человек предстал как некая бездна. Его душевный мир вобрал в себя прекрасные стремления и темные страсти, мечты и отчаяние, в нем странным образом переплелись светлые чувства, озаренные мечтой освободить человечество, и порой трагические, неосознанные душевные стихии. Именно поэтому романтизм означал новую ступень обобщения знаний о человеке, по сравнению с Ренессансом, для которого тайны и глубины человеческой души остались во многом неразгаданными.

По отношению к образу свободы метафоры неволи выполняют в романтическом художественном пространстве корректирующую функцию: они создают ситуацию, в которой проявляется душевная «разорванность» героя, и в этом новом художественном поле образ свободы, каким он рисуется романтическому герою, тоже играет разными гранями. Он одновременно «призрачен», абстрактно-утопичен и приземленно, подчас даже примитивно конкретен, он и мечта о счастье, и неизбежная «тюрьма» тоски, неудовлетворенности реальным. «Мировая трещина» в послереволюционном мире «разорвала» таким образом и сознание героя, и само его представление о свободе, размыв водораздел между свободой и «тюрьмой», слив их в одно целое сложной индивидуальностью романтического героя.

«Звезда отважных» закатилась, вновь «побеждает мгла», — писал Байрон в стихах 1815 года. «Эти стихи, — как справедливо отмечает А. М. Зверев, — о кризисе идеалов, о порождаемой им глубокой тоске, о том, что “только тлен и прах” воцаряются на обломках прекрасной мечты...». В результате «само понятие свободы представляло исходно противоречивым: ведь из той идеи в конечном счете выросла тирания Бонапарта...»¹⁷. Байрону «езде было тесно; несмотря на беспредельную личную свободу, он чувствовал себя угнетенным, мир казался ему тюрьмой», — так определил Гёте главный нерв байроновского романтизма¹⁸.

На наш взгляд, это совмещение полярных понятий вполне убедительно свидетельствует о специфике романтического мировосприятия, в котором конфликтно, трагически объединены уже прочно укоренившееся чувство внутренней несвободы, ограниченности возможностей и не утраченное еще, а нередко болезненно обостренное самосознание свободного в своих личных творческих потенциях индивида. Примеров таких метаморфоз в творчестве романтиков — множество. Рай — место, где первые люди были свободны от греха, — делается синонимом неволи, величественные горы Кавказа и тихая монастырская обитель превращаются в своеобразные стены тюрьмы для пленника, а ненавистная камера — в место, где узник научился чувствовать себя счастливым...

«Роковой удел человечества! — восклицает Стендаль. — Неужели свобода, первая потребность человека, невозможна на земле?»¹⁹. Но, с другой стороны, «живя за решетками, мы обретаем душевное обновление», — утверждал Ференц Лист. Неволя, как мы видели, могла превращаться в некий приют вдохновения для таких авантюристов XVIII в., как маркиз де Сад. Но, оказывается, не только для них. Байрон, например, велел запирать себя в камере Шильонского замка и при свете факелов по несколько часов кряду сочинял там свою знаменитую поэму²⁰. «Без сомнения, существует и ностальгия по заключению, и желание тюрьмы», — приводит А. Е. Махов слова Виктора Бромберта из его работы «Счастливая тюрьма» (см. соответствующую статью А. Е. Махова в настоящей книге). Бромберт подчеркивает сущностную амбивалентность романтического образа темницы: «стены камеры-кельи наказывают преступника и приносят в жертву невиновного; но в них же находят убежище поэтическая медитация и религиозный энтузиазм»²¹. Даже ироническое повествование Гофмана о том, как герой сказки «Золотой горшок» студент Ансельм был избавлен от своих колебаний и любовных сомнений и стал восприимчив к «священной гармонии всего сущего», не обошлось без мотива

«заточения»: студент был посажен в стеклянную банку, сквозь стенки которой наблюдал за битвой добрых и злых сил, прежде чем понял, к чему он должен стремиться и что любить.

Все это убеждает нас в том, что образное двуединство «свобода»/«неволя» выразило мировоззренческую глубину романтизма и вместило в себя глобальный для романтического сознания конфликт, на одном полюсе которого — индивидуум, на другом — весь остальной мир. Озарения романтической мысли высветили в изменившейся традиционной оппозиции «свобода»/«темница» потаенные силы отдельной души и драматические нравственные и социальные коллизии целого века²².

При этом произошло смысловое изменение, расширение обоих понятий. Тюрьма перестает ограничиваться, так сказать, сугубо тюремным пространством, а приобретает функцию емкого, многозначного символа, в котором аккумулирована не только социальная, но и экзистенциальная (и даже провиденциальная) угроза, запечатлена негативная сторона миропорядка. Следствием этой вечно существующей негативности является не только социальное насилие, но и духовная неволя, насилие нравственное, угрожающее самим первоосновам личности или, наоборот, высвобождающее неведомые ей прежде духовные потенции. Трансформируется, лишается своей однозначной нормативности и идея свободы. С одной стороны, формируется романтический идеал приобщенности к некоему духовному абсолюту, мечте, которая рождается в глубинах романтической души; ее социальные параметры не обозначены определенно, зато духовная энергия необъятна. Воспринявшая этот идеал душа находится в вечном процессе творения собственной свободы, и удовлетворение природных прав и склонностей природы не есть конечная цель этого процесса. Свободной, творящей свою свободу воле романтической личности стены темницы не являются пределом. «Свобода» и «неволя» образуют неразделимое диалектическое единство и становятся для романтика двумя противоположными, но вечно взаимодействующими интенциями всякого духовного и реального феномена человеческого бытия — любой поступок, идея, понятие, образ, событие суть одновременно и имеющая свою границу (нравственную, смысловую, временную) стадия в вечном движении свободного духа, и необходимый элемент этого движения к абсолютной реализации его свободы.

* * *

Хотелось бы обратить внимание читателя еще на один аспект этой книги. Статьи, посвященные проблематике западноевропей-

ского и русского романтизма, соседствуют в ней с работами востоковедов, в которых устанавливаются моменты сходства и отличия в трактовке тем свободы и неволи на Западе и на Востоке. Дело в том, что в эпоху романтизма Восток и Запад сошлись как никогда. Они как бы нуждались друг в друге. Люди Запада угадывали в Востоке некие душевные прозрения, некую сокровенную мудрость, сознательно или неосознанно стремясь к ее освоению. Достаточно вспомнить «Западно-восточный диван» Гёте, «О языке и мудрости индийцев» Фр. Шлегеля, восточные поэмы Байрона и Гофмана, утверждавшего, что «санскрит — это музыка вселенной»... Примеров не просто интереса, а попыток понять и осмыслить восточный мир, говорящих о своеобразном стремлении романтиков на Восток, множество.

Но и Западу именно в лице романтизма суждено было сыграть на Востоке едва ли не самую существенную роль в процессе снятия норм и правил средневекового канона, в процессе освобождения творческой индивидуальности и формирования личной инициативы художника по отношению к традиции — иначе говоря, в процессе становления культуры Нового времени. Только романтизм с его «трещиной, прошедшей через сердце» и вечным разнополюсным двуединством свободы и тюрьмы смог поколебать казалось бы незыблемый Восток, внося категорию сомнения в восточное мироощущение. Так было в Индии, которой романтики интересовались более чем какой-либо другой страной Востока. Воздействие романтизма на индийскую словесность сказалось прежде всего на расширении представлений о творческих возможностях поэта: соединение традиционного образа и того, что можно назвать индивидуальным, лирическим отношением к нему, привело к возникновению нового поэтического языка. При этом рушились традиционные поэтические формулы, спадали оковы «прикрепленного» к ним содержания. Старая шкала ценностей если и не была уничтожена полностью, то существенно нарушилась.

* * *

Идейная насыщенность и многомерность символики, разработанной романтиками для трактовки темы свободы и темницы, не только обеспечила этим символам долгую жизнь в литературе XIX и даже XX вв., но сохранила за ними ключевое значение в ряду образов, способных запечатлеть существенные черты сознания поколений, пришедших на смену романтикам, — и в первую очередь их угаданную Гейне «разорванность». А также ту вечную, по-види-

мому, способность идеала свободы превращаться под руками людей в свою противоположность, о которой сказано в наше время:

Не первый раз, мечтая о свободе,
Мы строим новую тюрьму.

Примечания

¹ О диалектике понятия, символа и художественного образа и их социально-историческом наполнении см.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Изд. 2-е. М., 1995; Лосев А. Ф. Логика символа // *Философия, мифология, культура*. М., 1991. С. 247–274.

² Лотман Ю. М. Вместо заключения: «Между двойною бездной...» // *Беседы о русской культуре*. СПб., 1994. С. 385–386.

³ Фуко М. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. М., 1999.

⁴ Перевод «Антигоны» Софокла выполнен С. В. Шервинским и Н. С. Поздняковым.

⁵ Что отмечено, например, А. Х. Горфункелем в его книге «Философия эпохи Возрождения». М., 1980. С. 18–21. См. также: Брагина Л. М. *Итальянский гуманизм*. М., 1977. С. 67–74; Ревякина Н. В. *Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV — первой половины XV вв.* М., 1977. С. 24–25.

⁶ Брагина Л. М. Указ. соч. С. 136–144, 224–232; Горфункель А. Х. Указ. соч. С. 96–98; Андреев М. Л. *Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада*. М., 1998. С. 351–353.

⁷ Перевод Н. Любимова.

⁸ Перевод К. Д. Бальмонта.

⁹ Беккариа Ч. *О преступлениях и наказаниях*. М., 1995. С. 64.

¹⁰ Елистратова А. *Английский роман эпохи Просвещения*. М., 1966. С. 136.

¹¹ Гриб В. Р. *Аббат Прево и его «Манон Леско» // Избранные работы*. М., 1956. С. 277; Виппер Ю. Б. *Два шедевра французской прозы XVIII века // Прево А.-Ф. Манон Леско. Лакло Шодерло де. Опасные связи*. М., 1985. С. 12–13.

¹² Токарев Л. Н. *Дени Дидро — романист // Diderot Denis. La Religieuse. Le neveu de Rameau*. М., 1980. Р. 15–16.

¹³ Гейне Г. *Путевые картины // Собр. соч.: В 10 т. Том 4*. М., 1957. С. 247.

¹⁴ О роли идеи свободы и многообразии ее смыслов в романтическом понимании личности см.: Тертерян И. А. *Введение // История всемирной литературы. Том 6*. М., 1989. С. 23; Карельский А., Соболев Л. *Золотой век романтической поэмы // «Свободной музы приношенье...» Европейская романтическая поэма*. М., 1988. С. 6–11.

¹⁵ Фуко М. Указ. соч. С. 28.

¹⁶ Там же. С. 310.

¹⁷ Зверев А. М. «Беде и злу противоборство...» // Байрон Дж. Г. На перепутьях бытия. Письма. Воспоминания. Отклики. М., 1989. С. 18.

¹⁸ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 153.

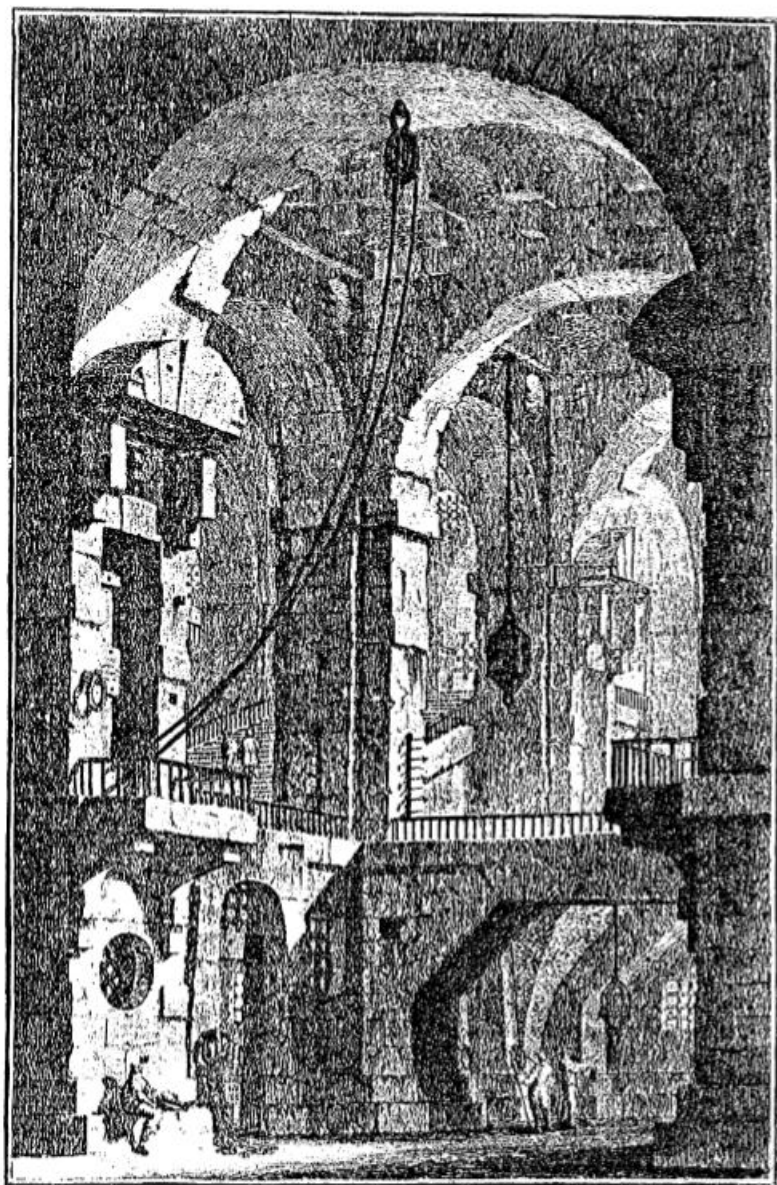
¹⁹ Цит. по: Байрон Дж. Г. Указ. соч. С. 250.

²⁰ Там же. С. 241.

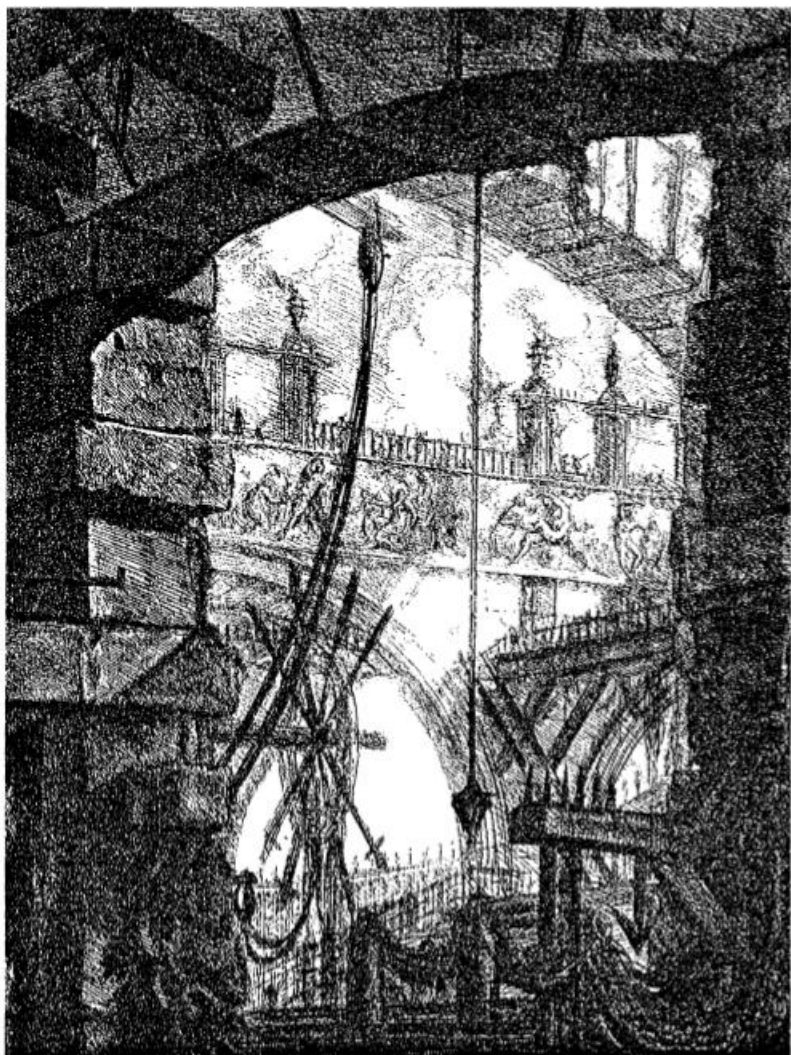
²¹ Такое понимание темницы не утратило своей актуальности и в наше время. «Великий узник XX века», А. И. Солженицын не раз говорил: «Благословение тебе, тюрьма», а лагерь воспринимал как место, где нередко происходит «восхождение духа» (из документального фильма об А. И. Солженицыне, 1998 г.).

²² В этом отношении оппозиция «свобода/тюрьма» стоит в одном ряду с такими романтическими оппозициями, как «жизнь/смерть» или «любовь/смерть», в которых также запечатлен дуализм эстетического сознания романтиков. См.: Милюгина Е. Г. Свообразие романтического дуализма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тверь, 1998; Семенов Л. Е. Тема любви и смерти в творчестве Л. Тика и Р. Хук. К вопросу об экзистенциальной проблематике в романтической традиции // Романтизм. Эстетика и творчество. Сборник научных трудов. Тверь, 1994. С. 11–35.

*Е. Ю. Сапрыкина при участии
Н. А. Вишневской*



Дж. Б. Пиранези. «Тюрьмы». Офорт. 1760



Дж. Б. Пиранези. «Тюрьмы». Офорт. 1760

«ЕСТЬ ЧТО-ТО, ЧТО НЕ ЛЮБИТ ОГРАЖДЕНИЙ»:

*библейская доктрина границы
и раннеромантический демонизм*

Wir sind nur in *dieser* Welt diese *beschränkten*
Wesen — doch nicht für immer *beschränkt*.

Лишь в *этом* мире мы суть эти *ограничен-*
ные существа — но не навсегда *ограниченные*.

Новалис. Физические фрагменты

Человек, любовно окруживший свое жилище стеной, обнаруживает, что стена эта ветшает с неправдоподобной быстротой: то ли вспучивается под ней промерзшая земля, то ли под лучами солнца трескаются верхние валуны; так или иначе — но стена рушится, и весной вновь и вновь приходится заниматься вместе с соседом починкой, проклиная таинственную разрушительную силу, некое безличное и безобразное «что-то» — something:

Something there is that doesn't love a wall,
That wants it down.

(Есть что-то, что не любит ограждений,
Что хочет их падения)*.

Хозяин и его сосед относятся к делу по-разному. Первый, интеллеktуал, иронично медитирует: «Прежде чем построить стену, я должен был бы знать, что я ограждаю и от чего я ограждаюсь», и нужна ли вообще стена, и т. п.; второй, патриархальный фермер, трудится благоговейно, подкрепляя себя, как молитвой, «отцовской мудростью»: «Good fences make good neighbors» — «Крепкие заборы — хорошие соседи»; однако оба — и усомнившийся в стенах, и верующий в их магическую силу, — продолжают работу с автоматизмом лунатиков, зная тем не менее, что через год все придется начинать сначала. Их дело столь же необходимо им обоим, сколь неизбежно и грядущее

* Фрост Роберт. Починка стены // Frost R. Poems. М.: Радуга, 1986. С. 74.

разрушение стены таинственной силой, для которой герой не находит никакого имени, если не считать шутливого предположения — «Может быть, эльфы?», — тут же, впрочем, отбрасываемого.

Стихотворение Роберта Фроста «Починка стены» обозначает для нас завершающую веху в развитии огромной темы, имеющей глубокие религиозно-библейские корни, — темы границы, предела, межи. Напряжение этой темы — в двойственности самой идеи границы: граница, предел может и любовно обустроить человека, определять его место в мире, но может и заключать, ограничивать его; граница дома может оборачиваться границей тюрьмы — все зависит тут не от нашего отношения к дому или тюрьме, но от нашего отношения к самой идее границы. Понимание границы исторически эволюционировало, и если в стихотворении Фроста, стоящем где-то в самом конце этой эволюции, вполне ясно подчеркнут последний, негативный смысл понятия — нерелефлирующий создатель стены уподоблен «пещерному дикарю», а хозяин откровенно любит собственным либеральным приятием всяческой неогражденности, — то с начальной точки традиции вся ситуация нашего ограничения выглядит совершенно по-другому. Эта начальная точка лежит в библейской истории о сотворении мира. Бог, творя мир, делает в то же время еще одно важнейшее дело: полагает в сотворенном мире границы, проводит межи, которые нельзя переступить. «Ты установил все пределы земли», «Ты положил предел, которого не перейдут», — говорится о Боге (Пс., 73:17; 103:9). Это действие Бога, уступающее по своей изначальности лишь самому акту творения, с особой наглядностью являет всю свою властность, когда применяется к водам — субстанции, которая, казалось бы, по природе своей не чувствительна ни к каким границам. Ветхий Завет именно на примере вод многократно подчеркивает незыблемость положенных Богом границ: «...И поставил запоры и ворота, и сказал: доселе дойдешь и не перейдешь, и здесь предел надменным волнам твоим...» (Иов., 38:10–11); «...Давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его...» (Притч., 8:29); «Я положил песок границей морю, вечным пределом, которого не перейдет; и хотя волны его устремляются, но превозмочь не могут; хотя они бушуют, но переступить его не могут» (Иер., 5:22).

Много веков спустя русский романтик в пору своего увлечения «афеизмом» откровенно высмеет эту водоостанавливающую деятельность ветхозаветного Иеговы:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,

Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?

Размежеванное, обустроенное, *определенное* бытие — благодаря ограничивающим действиям Бога ставшее доступным даже для бездомной и неоформленной водной стихии — в этой новой, романтической системе ценностей воспринято как бытие в несвободе, а благодетельный предел превращается в «гибельный оплот». Однако изнутри начальной для нас библейской (ветхозаветной, а затем и новозаветной) доктрины границы (которая, хотя бы уже в силу вечного всеприсутствия Библии в европейской культуре, продолжает существовать рядом с нами, претворенная во множество форм, — например, в ту же приговорку фростовского фермера), — изнутри этой начальной доктрины ритуальное возобновление стены, положенной еще «отцами», выглядит как деятельность безусловно богоугодная, ибо: «Не передвигай межи давней, которую провели отцы твои» (Притч., 22:28).

Ветхий Завет, довольно широко и отнюдь не только пространственно понимая границы, положенные обустроивающим землю Богом, подозрительно относится ко всякому смешению разнородного — как к действию, преступно нарушающему божественное устройство: «Скота твоего не своди с иною породою; поля твоего не засевай двумя родами семян; в одежду из разнородных нитей, из шерсти и льна, не одевайся» (Лев., 19:19); «Не паши на воле и осле вместе» (Втор., 22:10). Вместе с тем уже в книгах пророков возникает представление о границах, рассекающих и обустроивающих вертикальный строй бытия, — о Божественной иерархии, которая в настоящее время извращена и подлежит переделке в обратную: «Униженное возвысится и высокое унижится» (Иез., 21:26).

Новый Завет, многократно повторяя и утверждая мысль о перестройке иерархии («Многие же будут первые последними, и последние первыми» — Матф., 19:30; «всякий возвышающий сам себя унижен будет, а унижающий себя возвысится» — Лук., 14:11, и др.), никоим образом не отменяет саму идею иерархии и границы, но лишь трактует ее гораздо более отвлеченно, не вдаваясь в мелочные разграничения. Христос пришел, чтобы дать не «мир», но «разделение» (Лук., 12:51), чтобы утвердить «великую пропасть» между грехом и праведностью, о которой Авраам говорит грешнику: «хотящие перейти отсюда к вам не могут, также и оттуда к нам не перейдут» (Лук., 16:26). Недоступная черта полагается между небесным и мирским, духовным и плотским — «отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Матф., 22:21); «дух бодр, плоть же немощна» (Матф., 26:41); «рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть Дух»

(Иоан., 10:3). Утверждается и общее представление о иерархическом Божественном Домостроительстве, — о Доме Бога, который является своего рода онтологическим Домом для всякой твари и в котором уже все устроено и ничего не надо менять. «А дать сесть у Меня по правую сторону и по левую — не от Меня зависит, но кому уготовано», — возражает Христос желающим поучаствовать в установлении порядка (Марк, 10:40). Царство небесное нам может быть дано, но менять что-либо в установленном порядке нам не дано решительно, а потому, как говорит апостол Павел, «каждый оставайся в том звании, в котором призван» (1 Кор., 7:20). В Божественном Доме «всё должно быть благопристойно и чинно» (там же, 14:40) — при этом слово «чинно» следует понимать не в переносном, а в самом буквальном смысле — в смысле верности всякой твари тому чину, тому месту в Доме Бытия, для которого она предназначена, как, скажем, ангелы — не падшие, разумеется, — верны своему упорядочению в систему из девяти чинов. Версия этого стиха в Вульгате передает указанный смысловой оттенок очень точно: «omnia autem honeste et secundum ordinem fiant»; secundum ordinem — «по порядку», «по чину» (то же и в греческом оригинале — *κατά τάξιν*); ordo, *τάξις* — это чин бытия, это, в частности, и ангельский чин. В Доме Бытия мы в лучшем случае камни, но никак уж не архитекторы; а потому, советует нам апостол, «сами, как живые камни, устройте из себя дом духовный» (1 Петр., 2:5).

Библейские именованья нарушителей божественного порядка заключают в себе идею границы: враги Бога — это «передвигающие межи», на них Бог изольет свой гнев, «как воду» (Ос., 5:10); это те, «которые перепрыгивают через порог» (Соф., 1:9). И конечно же, главные нарушители правил дома бытия, нарушители границ — падшие ангелы, ставшие демонами. Если все богословские попытки описать сущность дьявола через идею зла неминуемо приводили к неразрешимой дилемме «благого дьявола-бессильного Бога» (либо дьявол — слуга Бога, творящий зло по божественному заданию, либо Бог бессилен остановить всемогущего дьявола), то идея нарушения границ, напротив, объясняла сущность демонизма исчерпывающе и непротиворечиво. Грех дьявола, возжелавшего стать равным Богу и обещавшего людям уподобить их Богу («будете, как боги» — Быт., 3:5), — прежде всего в нарушении установленных Богом границ, в оставлении Дома Бытия или даже в посягательстве на его перестройку (грех, проявившийся хотя бы в желании дьявола «утвердить свой трон выше облаков»¹). Это прекрасно понимали наиболее проникательные богословы. Так, Августин, вслед за посланием Иуды (1:6), определяет демонов как существа, «не служа-

щие своему началу, покинувшие свое жилище (*relinquentes suum domicilium*) для греха»². Мир понимается здесь как Дом, которые надлежит «хранить» (Быт., 2:15), но уж никоим образом не покидать и не перестраивать. Иоганн Вир, завершитель многовековой традиции ученой демонологии, видит сущность дьявола именно в его желании перевернуть «все вещи» в онтологическом доме человека: он, дьявол, «опрокинул бы все человеческие вещи, если бы их не удерживала на своем месте Божья воля»³. Обустроенность божественного Дома, благодетельность границ, положенных Богом для всякой твари, определенность места, предназначенного раз и навсегда всякому живому существу, — все это Иоганн Вир передает потоком весьма выразительных образов:

«Разве дозволено мне божественным величием летать по воздуху, как птица, или ползать по земле с червями, или жить в воде вместе с рыбами; всего этого я, конечно, не умею, поскольку образую определенный чин у Бога (*Dei ordinem*), как по происхождению, так и по естественным способностям, которые Бог мне дал, создав меня из праха земного и составив из костей, нервов, сухожилий, мяса, вен, артерий, крови и духа, и приказав, чтобы я, в силу такового сотворения, ходил по земле, возделывал ее, заботился о ней и обо всем, что живет на ней, а душой, которую он вдохнул в меня, стремился к небесному... Итак, не следует оленям скакать по воздуху, а рыбам жить на земле, и не следует тому, кто живет в Индии, пить воды Соны, а немцу утолять жажду в Тигре вместо Рейна». И далее — следует формула, запечатлевшая христианскую идею границы в поистине скульптурной неподвижности ее полуторатысячелетнего бытия:

«Что не может совершиться в своем чине — запрещено [Богом]» (*[(Deus) nihil autem permittit, quod in suo ordine fieri nequit]*)⁴.

Развивая учение о дьяволе — нарушителе границ, демонология тем самым разрабатывала, не ведая о том, модель ситуации мыслящего существа в мире, отличную от узаконенной и канонизированной христианской антропологии. Внутри этой модели все более прояснялись понятия, образы, жесты и представления, ставшие впоследствии принципиальными для европейской культуры XIX столетия: сюда относятся понятие воли и понятие изобретения, которое, утратив связь с риторикой, именно в богословском противопоставлении божественному творению (Бог — *creator*, дьявол — *inventor*)⁵ приобрело особую привлекательность запретного; это солипсистский и богоборческий жесты, как, впрочем, и жест приравнивания себя к Богу; это также и образы демона и антихриста и т. п. Таким образом, сама же христианская доктрина — в своих демонологиче-

ских разделах — произвела на свет, вовсе не желая этого, свои антипод, свой антиидеал, — ту альтернативную ситуацию человека в мире, которая не могла не импонировать романтикам, потому что в ней проблема границы решалась устраивающим романтика образом.

Соотнося романтическое мышление с библейским мотивом границы и его преломлением в демонологии⁶, мы не можем упускать из виду, что доктрина благодатной ограниченности мыслящего существа, определенности его места в Онтологическом Доме имела, разумеется интерпретаторов и до романтиков; что к рубежу XVIII–XIX столетий она была как бы освежена и актуализирована в новых, современных доктринах, далеких от христианства, но вполне согласующихся с христианской антропологией по крайней мере в этом, достаточно отвлеченном пункте. Ранние немецкие романтики (прежде всего Новалис, о котором в основном и пойдет речь далее) отталкивались именно от этих, опосредованных и в свою очередь опосредствующих доктрин. Один из пунктов отталкивания — немецкий классицизм в лице прежде всего Гёте — охарактеризован в его противостоянии романтическому мышлению в монографии Фрица Штриха, уже в самом названии которой актуализирована проблема границы: «Немецкие классики и романтики, или завершенность и бесконечность». Картина, нарисованная Штрихом, выглядит достаточно просто: классицистическому представлению о неизбежности известных пределов, внутри которых человек сохраняет человеческое («Человеческий образ, сказал однажды Гёте, законами природы заключен в известных пределах, лишь внутри которых он может являться как упорядоченный, прекрасный, мудрый»⁷), противостоит романтическое погружение в беспредельность всякого рода; картина выглядит так, как будто классики и романтики живут в совершенно разных системах категорий, никак не соприкасающихся, — как будто классики вовсе не ведают ни о какой беспредельности, а для романтиков заведомо не существует никаких границ.

Между тем романтизм, исключительно дружелюбно относившийся ко всему чужому (чего стоят хотя бы знаменитые плагиаты Кольриджа или афоризмы Новалиса, возникающие прямо из конспектов Фихте и Канта) и видевший свой материал практически во всем, не отбросил бы просто так, без игры с ним, и образ «замкнутости», и самую «темницу». Голое отрицание для романтиков — дело столь же не интересное, как и возведение собственных построек на пустом месте. Ведь и «тюрьма» как таковая в художественной образности романтизма не окунается в черные краски, но дружелюбно обживается и одухотворяется — работа, которую начал уже Джованни-Баттиста Пиранези в грандиозном цикле гравюр «Фан-

тастические композиции темниц» (1745), — образах абсолютной замкнутости, соперничающих, однако, по своей «романтичности» с распахнутыми в бесконечность пейзажами Фридриха и продолжавшие вдохновлять романтическое воображение даже в 1830–40-х годах (чему свидетельство — «Русские ночи» В. Ф. Одоевского)⁸. Виктор Бромберт свою статью о романтическом образе темницы назвал «счастливая тюрьма», указывая тем самым на двусмысленность образа заточения, который у романтиков «сущностно амбивалентен: стены камеры-кельи наказывают преступника и приносят в жертву невиновного; но в них же находят убежище поэтическая медитация и религиозный энтузиазм... Без сомнения, существует и ностальгия по заключению, и желание тюрьмы»⁹. «Я и мои цепи — мы стали друзьями» (*My very chains and I grew friends*), — говорит байроновской шильонский узник, почти нехотя покидая темницу:

Когда за дверь своей тюрьмы
На волю я перешагнул —
Я о тюрьме своей вздохнул¹⁰.

Итак, граница — и в узком (стены реальной темницы, пол шильонского замка, превращающийся в «алтарь» в байроновском сонете Шильону), и в широком смысле — не отбрасывается, но обыгрывается; обыгрываются и инстанции, силою которых (ибо авторитета Библии в конце XVIII столетия было уже явно недостаточно) доктрина границы продолжала сохранять свои позиции в культуре к началу творческой работы Новалиса. Из таковых инстанций мы выбрали две: идею закона, связанную не только с духом классицизма, но и — для Новалиса в первую очередь — с философией Канта; а также руссоистскую идею природы — пожалуй, самый главный оплот человеческой *определенности* из тех, что оставались к концу XVIII столетия.

1. Стражи границ и их приручение

1.1. Закон

Для романтического мышления закон перестает быть тем, чем он был на протяжении многих веков, чем он был и в библейском его понимании, — инстанцией ограничения. Ником образом не отказываясь от понятия закона, романтики сумели превратить его в знамя поэтической свободы мышления; идея границы, заложенная в понятии закона, решительно перестала восприниматься.

Происходило своеобразное вочеловечивание закона, который прекратил быть инстанцией, стоящей высоко над человеком и от него никак не зависящей, — обнаружилось, что закон неким обра-

зом соприсроден человеку, сродни ему, и потому не запрещает и ограничивает, но, наоборот, подтверждает права человека властвовать над собой и миром.

Это переосмысление закона романтиками имело по меньшей мере три предпосылки. Первой из них была сентименталистская легитимация «прав сердца», которое имеет свои законы, не менее важные, чем законы природы. «И в чувстве сердца лишь законы почерпал», — с полным одобрением говорит Андрей Тургенев о Гёте¹¹. Вторая предпосылка — открытие «естественной теологии», чрезвычайно влиятельного в конце XVIII века направления мысли, что законы природы не вполне равнодушны к человеку и устроены в определенных отношениях так, чтобы обеспечить человеку существование на земле. Прежде всего это относится к Уильяму Пели, который в своей широко известной в начале XIX столетия «Естественной теологии» (1802)¹² показал в частности, что ньютоновский закон о силе притяжения, обратно пропорциональной квадрату расстояния между притягиваемыми телами, тайно благоприятствует человеку: «...если бы центростремительная сила менялась как куб расстояния или в какой-либо еще более высокой пропорции, <...> то планеты, начав приближаться к солнцу, упали бы на него... Если бы сила притяжения изменялась согласно какому-нибудь прямому (direct) закону расстояния <...>, учинились бы величайшие разрушения и хаос»¹³. Эллиптическая форма орбит планет, которая уже открывшему ее Кеплеру казалась столь досадным отклонением от идеальной формы круга, согласно Пели, также необходима для человеческого существования, ибо круговая орбита была бы нестабильной¹⁴: так математически несовершенное в природе находит оправдание в защитных, человеческих свойствах этого вочеловеченного несовершенства, и противопоставление «совершенного закона природы» и «несовершенного человека» перестает существовать.

И наконец, в-третьих, романтики по-своему поняли и приняли кантианское представление о разуме-законодателе, о том, что «разум должен подходить к природе <...> со своими принципами, лишь сообразно с которыми согласующиеся между собой явления и могут иметь силу законов <...>, как судья, заставляющий свидетеля отвечать на предлагаемые им вопросы»¹⁵.

Итак, с одной стороны, понятие закона все настойчивей применялось к моральной и вообще духовной жизни человека — но уже не в запретительном, ограничительном смысле христианских заповедей, а в смысле освободительном: законы души и разума, став столь же понятными и очевидными, как и физические законы, сделают душу столь же управляемой, как управляем физический мир; понимание

закона и достигнутая благодаря этому пониманию управляемость — и есть свобода. Молодой Шеллинг замышляет создать «новую философию свободы», цель которой — открыть «новую эпоху свободы, в которой разум сформирует социальный мир человека и в которой моральный закон будет столь же очевидным и эффективным, как уже сейчас эффективны и очевидны законы физики»¹⁶.

А с другой стороны — закон природы оказывалось возможным помыслить не как предел, положенный извне человеческой свободе, но как соприродный самому человеку принцип, вытекающий из свободной деятельности свободного «разума-законодателя». Шеллинг в диалоге «Бруно» (1802) усматривает в законах Кеплера «умозрительный смысл»; они, по его мнению, «полностью выражают весь организм разума»¹⁷ (и ни слова вообще о планетах и звездах!), — юный Гегель «в своей диссертации показывает чисто логически, что число планет не может превышать семь»¹⁸. Узаконивание деятельности души шло навстречу вочеловечиванию природного закона, и вид этого торжествующего встречного движения рождал убеждение в том, что пропасти между человеком и природой — «царством свободы и царством необходимости» — не существует; что природа и человек не отделены друг от друга, не ограничивают друг друга, каждый — в своем мире и царстве, но взаимно открыты, а действующий в этом открытом мире закон — разумеется, один для природы и человека! — не замыкает каждое «царство» в своей сфере, но распахивает их друг для друга. Открытие кислорода Джозефом Пристли было воспринято как акт окончательного и бесповоротного разрушения границ между жизнью и «мертвым» миром: оказалось, что «один и тот же жизненный элемент царит в мире органического и в мире неорганического»¹⁹. Завелась настоящая мода на законы Кеплера и Ньютона: к ужасу строго мыслящих физиков и философов, им придавали самые отчаянно-расширительные толкования. «Те законы движения, те гармонии пространственных и временных отношений, которые Кеплер открыл у космических тел планетной системы, должны быть, как я думаю, обнаружены и во внутренних жизненных движениях организма, например, в кровообращении», — утверждает Готтхильф Генрих Шуберт, автор знаменитой «Символики сновидений»²⁰. С легкой руки голландского философа Франца Гемстергейса (внимательно изучаемого иенскими романтиками) ньютонианский антагонизм центробежной и центростремительной сил был перенесен на органический мир и на душу человека: во влечениях души, в любви «проявляется большое сходство с силой притяжения», «душа стремится к полному и глубокому слиянию со всем, что лежит вне ее, а это означает, что присущая ей

сила притяжения имеет всеобщий характер», как и притяжение, свойственное материи, — и теперь уже не душа уподобляется внешнему миру, но внешний мир подобен душе: он находится в состоянии притяжения, и «вечно стремится к единению...»²¹.

Другой, обратный путь — перенесение на неорганический мир законов живого мира — приводил к тому же результату: умозрительному выведению общего закона для любых миров и царств мироздания. «Уже в движении звезд предвосхищен высший акт животной жизни — совокупление. Творение — не что иное, как акт оплодотворения», — утверждает Лоренц Окен²².

Грохотом рушащихся оградений был заглушен трезвый голос Гегеля, который пытался сохранить за понятием закона отчетливый смысл и пустил в «Феноменологии духа» немало парфянских стрел (не устаивая оппонентов поименным упоминанием) в сторону романтических игр с идеей закона: утверждение Гегеля о том, что «в органическом вообще теряется представление закона»²³ направлено, конечно, против безоглядного перенесения в мир живой природы физических законов; критика расширительного толкования закона всеобщего притяжения²⁴ задевает многочисленные фантазии на тему «всемирного закона» «влечения всего ко всему».

При всей видимой успешности приручения закона, превращения его из стража границ в своего рода «сталкера», проводника из одного мира в другой, у закона остался все же один непримиримый враг, предпочитавший видеть закон мертвым, нежели прирученным. Речь идет о Новалисе — самом глубоком среди романтиков критике идеи закона как такового.

Уже в «Фихтеанских штудиях» Новалис отвергает какую-либо ценность в повиновении моральным законам: «Деятельность согласно принципам ценна не принципами, но свойствами души действующего человека. Тот, кто действует по принципам, может быть достойнейшим человеком, — но не принципы делают его достойным, а то, чем эти принципы становятся у него...»²⁵. Здесь еще достаточно традиционная, восходящая отчасти к руссоизму (и еще глубже — к павловскому противопоставлению «веры» и «дел») антитеза «природы» и поступков человека: ценность человека — в его «природе», которая может и не проявиться в его поступках; и напротив: поступки могут иметь чисто внешний характер и не выражать природу человека. Эту идею мы встретим и у других романтиков — например, у Кольриджа, когда он пишет: «Наши братья могут судить о том, что мы *есть*, лишь по тому, что мы *делаем*; но в глазах нашего Создателя то, что мы *делаем*, имеет значение лишь тогда, когда вытекает из того, что мы *есть*»²⁶. Кольридж успокоен-

но останавливается на этой мысли, но деятельного Новалиса никак не может устроить подобный пассивизм, основанный на сомнительном ожидании вероятного одобрения Создателем какой-то моей неявленной сущности, того «что я есть» где-то внутри. Если важно то, какими мы *есть*, то почему бы нам не действовать такими, каковы мы есть; зачем отказываться от поступков, если они могут совершенно выразить наше Я? — но тогда почему бы нам не создать и свой собственный закон? «Разве разум не требует, чтобы всякий человек был своим собственным законодателем? Человек должен повиноваться лишь своим собственным законам»²⁷.

Однако, если беда лишь в несоответствии наших поступков и нашего Я и если мы научимся устранять это несоответствие, то нужен ли вообще закон? Закон нужен лишь несовершенному человеку — такому, который не может совершенно действовать, а может лишь медитировать над несоответствием поступков — «сущности». С развитием человека «уменьшается количество законов»; «законы суть дополнение к неполноценным натурам и существам... Когда мы точнее определим сущность духа, то нам уже не будут нужны духовные законы». «С более совершенным самопознанием — познанием мира — более совершенным самоопределением и определением мира исчезает моральный закон, а его место занимает описание морального существа. Законы суть данные, по которым и составляют описание»; «Законы — неизбежное следствие несовершенного мышления или знания»²⁸.

Как ни странно, но у Новалиса законы нужны лишь юному миру, в котором и природа, и человек еще не совершенны и остро нуждаются в инстанции сдерживания. Здесь Новалис словно бы возвращается к библейскому пониманию закона — того закона, которому Моисей учил свой «жестоковыйный народ», ограничивая его и определяя. Однако «где царят вечные, неизменные законы — там древность, прошлое»²⁹, и для нового человека, умеющего пересоздать себя заново (о чем ниже еще пойдет речь) — человека без границ — такое обустройство в мире обернулось бы тюрьмой.

Разобравшись с законом посредством инстанции «сущности» как внутренней «природы», либо имеющей свои законы, либо вовсе их отменяющей, романтики натолкнулись на следующее ограждение — на саму инстанцию «сущности» или «природы»; и это новое ограждение их не остановило.

1.2. Природа

«Природа» в двух ее значениях — природа вне нас как нечто противостоящее культуре, цивилизации, и природа внутри нас, на-

ша человеческая природа, наша сущность — образуют (в перспективе противостояния романтизма и руссоизма) единую идею: идею о том, что дано нам до культуры, до воспитания, до цивилизации, дано извне и изнутри, и тем же двояким образом — извне и изнутри — определяет нас и ограничивает нас и нашу деятельность. Чем бы мы ни стали, как далеко бы ни зашли, «есть ценностей незыблемая скала», есть наша природа, с которой ничего уж не поделаешь. Можно, конечно, эту природу извратить и погубить, но и тогда она будет сиять над нашей погубленной жизнью идеалом и укоряющим напоминанием о растроченных возможностях.

Таким вот образом природа определяет нас и ограничивает нас: сколь бы далеко мы ни ушли от природы как начального пункта — мы все равно реализуем *данное* нам, «наши задатки»; или же — если увидеть все по-иному, — мы не уходим, не удаляемся от «природы», но раскрываем в себе ее, оставаясь в положенных ею прекрасных и благодетельных границах. Лучше далеко от природы не уходить; еще лучше — к ней вернуться. Пусть природа — тюрьма; но тюрьма, выражаясь метафорой Виктора Бромберта, в высшей степени «счастливая», и у Жан-Жака Руссо, главного адепта природы как инстанции благодетельного ограничения, образ природы-тюрьмы всплывает окрашенным в самые светлые тона: в пятой прогулке из «Прогулок одинокого мечтателя» Руссо, описывая свое блаженное уединение на острове Сен-Пьер в Швейцарии, выражает желание, чтобы «из этого убежища сделали для меня вечную тюрьму (*prison perpétuelle*), чтобы меня заточили здесь на всю жизнь, лишив меня сил и надежды отсюда выйти»³⁰.

«Вечная тюрьма» — наша заключенность в «природе», в прямом и в расширительном смысле. Новалис, доброжелательный почти всегда и почти ко всем, в вопросе о таком благотворном самозаключении обнаруживает несвойственную ему язвительность. Философия зависимости от природы не достаивается Новалисом даже имени философии — есть лишь достойные сожаления люди, которые «уничтожили для себя всякую независимость» от чувственного мира и чьи «ленивые, тяжеловесные, рабские соображения в новейшее время были частично возведены в систему (Руссо, Гельвеций, Локк)»³¹. Несколько позднее та же трогательная преданность природе рождает у Новалиса почти что эпиграмму: «Иные люди, возможно, так сильно привязаны к природе по той причине, что они, как нашалившие дети, боятся отца и ищут убежища у матери»³². «Мать», разумеется, — природа; но кто здесь «отец»? Несомненно, речь идет о «духе» — о той силе, которая может отменить всякую данность, в том числе и данное от природы; которая может, при

известном усилии, начать все сначала и даже создать собственную природу. И хотя Новалис здесь, казалось бы, противопоставляет «природу» и «дух», — это видимость, созданная одним, отдельно взятым фрагментом: на самом деле Новалис далек от того, чтобы просто отбросить одну, пусть и не слишком близкую ему, категорию или систему категорий — скажем, руссоистский комплекс «природа-естественность-истина», — и заменить ее другой, более подходящей: он играет с захваченной им, выхваченной из руссоистского контекста природой, как хищник играет с беспомощной жертвой, — не удивительно, что однажды он так и назвал свои мысли: *Beute* — «добыча»³³.

Не уничтожение природы, не отрицание ее, но своего рода приручение — превращение ее из инстанции ограничения, из «счастливой тюрьмы», из сурового руссоистского острова истины посреди бесовского разгула цивилизации в нечто протейно-изменчивое — вот что наблюдаем мы в текстах Новалиса. Вероятно, Новалис одним из первых заподозрил, что понятие природы обязано своей авторитетностью своей же бесконечной потенциальности (если не сказать — пустоте), которую каждая эпоха и каждый мыслитель, желающий отстоять свои идеи именем природы, может наполнять по своему усмотрению. В наше время Карл Дальхауз показал на материале музыкальной теории конца XVIII столетия, сколь сильна в человеке тяга к авторитетным инстанциям («природа», «история», «разум»), — инстанциям, «которые кажутся тем неоспоримее, чем более туманны представления о них»³⁴. Когда тот же Жан-Жак Руссо в «Диссертации о современной музыке» (1743) пытается отстоять любезную его сердцу неравномерную темперацию и противопоставляет ее темперации равномерной как якобы-природное — искусственному³⁵, то в этом действительно проявляется «страх признать фундаментальные факты музыки <...> результатом человеческой деятельности»³⁶: ведь все темперации одинаково «неестественны». И тем не менее аргументация «от природы» — одна из самых сильных ограничительных аргументаций для конца XVIII в.; на нее-то повел свою охоту Новалис, понявший, возможно, о природе — почти за полвека до русского поэта, — «что может никакой от века загадки нет и не было у ней». Но эта пустота бесконечно притягательна для Новалиса, и он вступает с ней в игру..

В романе «Генрих фон Офтердинген» купец, рассуждая о живописи и музыке, изрекает общее место, почти невысказанное для самого Новалиса: «Природа — прекраснейший учитель пластических образов». Но это общее место, — лишь отправной пункт игры, и далее в монологе рассудительного купца появляется нечто такое, что мог

сказать лишь сам Новалис. Нам нравится искусное художественное подражание природе, ее звукам, краскам (это, конечно, снова купец), потому что (и тут-то появляется Новалис, путающий все) «сама природа хочет получить удовольствие от своей искусности, и для этого она превратилась в человека, изнутри которого лишь и радуется сама своему великолепию...»³⁷. Так, походя, уничтожается противопоставление природного—искусственного: природа не замкнута и не дана в какой-либо законченности; ее законченность — в «искусстве», к которому она тянется.

Над натурфилософскими попытками приписать природе какую-либо «сущность» Новалис издевается в шестом диалоге, где «сущностью» природы провозглашается «грубость»; она — квинтэссенция всякой «грубости», и герои диалога идут в погребок: «там мы у природы дома», там «мы снова станем по-настоящему естественны»; но и тут все запутывается: споря о разнице природы и искусства, герои выясняют, что природа «редка», а искусство — «и есть, собственно, обыденное», а тот, кто «чрезмерно одержим искусственностью искусства», может принять грубость природы «за искусство, и тогда она будет неправильно понята»³⁸.

Этот диалог — демоническая шутка, не мешающая самому Новалису разворачивать, когда ему хочется, собственную натурфилософию (в «Учениках в Саисе», например). Вместе с тем эта шутка затрагивает серьезную для Новалиса тему относительности противопоставления природы и искусства, которая особенно видна, когда сравниваешь мужчину и женщину: о своей Софи Новалис в дневнике записывает, что «ее естество для нас было бы искусством, наше же естество было бы искусством для нее»³⁹; ему вторит Фридрих Шлегель: «Мужчина должен воспринимать природу в женщине так же, как они воспринимают искусство в нас»⁴⁰.

И все же и сама эта относительность снимается у Новалиса — снимается в своеобразном историческом процессе, в который погружены и природа, и искусство. Процесс этот совсем не эсхатологический — это не угрюмое приближение к какому-то предначертанному финалу, к «краху природы» или к «торжеству природы»: это движение обоюдного снятия границ. Сначала природа, любовно пародируя искусство (а в природе Новалис замечает «иронию и высмеивание искусства»⁴¹), становится, при помощи человека (поскольку «мы — ее воспитатели»⁴²) искусством во всем — ибо все должно стать искусством, общаться мы должны «искусно»⁴³, и «ипохондрия должна стать искусством»⁴⁴, и «быть совершенным Я — искусство»⁴⁵, и самый инстинкт — лишь «непреднамеренное искусство», — искусство без знания, что и как делаешь»⁴⁶; и наконец, все это

движение мысли — и это движение природы в искусство — увенчивается формулой, в которой отменяется и природа, и несомненный историзм превращения природы в искусство: «Я не есть продукт природы — не природа — не историческое существо — но артистическое — *искусство* — произведение искусства»⁴⁷.

И в этой, казалось бы, конечной точке — точке превращения природы в искусство — все только и начинается. Теперь уже искусство должно так же любовно, как природа отдавала себя ему, создать природу заново. Здесь, пожалуй, и лежит конечный пункт исторического взаимодействия природы и искусства по Новалису: данная нам природа — руссоистская природа ограничения, «счастливая тюрьма» — ему не нужна; вернее, нужна лишь как исходный материал для построения подлинной природы — не данной нам, но нами же и сотворенной. Данная нам природа не совершенна, потому что не до конца понятна: «То, что не позволяет себя понять, находится в несовершенном (природа) состоянии. — Она должна постепенно сделаться понятной»⁴⁸, это значит: быть нами же пересозданной на основе искусства и такой же безграничной и доступной, как искусство. Все темное, все запретное отвергается, — открывается светлый, сияющий мир, где для человека нет недостижимого ни в духовном, ни в пространственном смысле, где нет уголков, куда он не может достичь и где он, сняв любое покрывало, не узнал бы самого себя.

«Природа должна стать искусством, и искусство — природой»⁴⁹, — вот собственное, новалисовское резюме всего этого движения. Все исходные природные сущности — данные нам, а не сотворенные искусством, — должны быть пересозданы; и в перспективе такого творчества выясняется, что пока еще ничего нет — нет еще элементов природы, ибо «элемент — продукт искусства»⁵⁰; нет пока что и природы, ее еще предстоит создать, как предстоит создать, скажем, книгу, настоящий перевод, античность, которой тоже пока еще нет: «...Разве природа не есть не что иное, как живая античность? Природа и понимание природы возникают одновременно, как античность и знание античности; ибо человек сильно заблуждается, если думает, что существует античность. Античность начинает возникать лишь теперь. Она возникает под взглядом и в душе художника. Остатки античных памятников — лишь специфические возбудители для образования античности. Античность делается руками. Дух создает ее при посредстве глаза...»; то же — и с античной литературой: «она, собственно, не дана», но «она сперва должна быть произведена нами»⁵¹.

Итак, искусство нужно лишь для того, чтобы создать природу. История охвачена кольцевой композицией: «Человек начинает с

инстинкта — инстинктом он должен и закончить»⁵², «познание есть средство вновь достичь незнания»⁵³. Наконец, и сам дух, осознав, что он *дан* себе — дан кем-то, извне — должен понять, что и он — природа, несовершенная, не понятная самому себе до конца, и стать духом заново: «...дух должен будет для самого себя стать чужим и возбуждающим, или намеренно сделать себя таковым. Ныне дух из инстинкта дух — естественный дух — он должен будет стать разумным духом, стать духом посредством рассудительности и *искусства*»⁵⁴.

Последний оплот природы как ограничительной инстанции дух находит в самом себе — и рушит и это ограждение.

2. Преображенные темницы

Подобно тому, как есть понятия, содержащие в себе идею границы — но все же позволяющие, как мы видели, эту идею из себя изгнать, — существуют и формы самой действительности, имеющие ограничительные свойства. Простейший пример такой формы — само человеческое тело. С одной точки зрения эта ограниченность данных нам земных форм может выглядеть как благодетельная отгороженность от чужого: тело отгораживает нас от враждебного внешнего мира; всякая форма, созданная нами, — в том числе и литературная форма, — отгораживает нас от хаоса; время, в которое мы погружены, отгораживает нас от вечности — от небытия всех вещей или от такого всеприсутствия всех вещей, которое мы все равно не смогли бы перенести.

Возможна и другая точка зрения на положенные нам от Бога границы: в них можно увидеть навязанное нам извне препятствие, которое следует преодолеть; и тогда всякая форма, попавшая в поле подобного видения, оборачивается метафорой тюрьмы. Но внутри так понятой формы — будь то форма тела, форма литературного или философского сочинения, форма времени, — уже нельзя существовать; нельзя жить в том, что понято как тюрьма, если не сломать тюрьму или не переосмыслить ее каким-то коренным образом.

Те термины расширения, в которых романтики нередко описывали свою духовную работу, совершенно не совместимы с представлениями о каких-либо границах. Так, у Новалиса человек, найдя в самом себе «абсолютную опосредующую точку», позволяющую соединить «разрозненные миры», понял, что «ему преуказан путь теперь на вечность — Его занятие — расширение своего бытия в бесконечность...»⁵⁵; ему вторит Карл Густав Карус, ученик Каспара Давида Фридриха, записывающий в своем дневнике: «Сущностной

чертой романтического всегда останется отсутствие замкнутости (*Abgeschlossenheit fehlt*), предвещение того, что лежит дальше, впереди»⁵⁶. И все же романтики не пошли по самому простому пути, который, казалось бы, был уже им предначертан немецким пиетизмом: весь земной мир — темница, смерть — ее разрушение, человек же, как пишет Маттиас Клаудиус в предисловии к своему переводу книги французского мистика Клода Сен-Мартена «Об ошибках и истине», не может удовлетвориться «переживанием выжимок материи»⁵⁷, его цель — достичь лучшего мира, небесной родины. Подобное пассивное противопоставление земной темницы и небесной родины никогда не занимало Новалиса; в комплексе христианских идей его волнует не то, что относится к простому противопоставлению — например, противопоставление плоти и духа, — но то, что связано с идеей преображения: тайна плоти и крови — «кто может сказать, что он понимает кровь?»⁵⁸; тайна тела и его преображения; павловский мотив: «тленному сему надлежит облечься в нетление» (1 Кор., 15:53) находит продолжение в четвертом Гимне к Ночи: «В бальзам и эфир преобразится моя кровь». В конечном итоге, Новалиса — и других романтиков в той степени, в какой они оказывались ему близки, — волнует тайна преображения любой темницы в стихию свободы, и уж от чего он совершенно далек — так это от прямодушного отказа от «темницы» форм, будь то темница тела, скоропалительно отбрасываемая пиетистами, темница времени или темница мира. По Новалису, из темницы не выходят — ее преображают изнутри. Всякая форма, стесняющая или поработщающая, — лишь неправильно понятая форма. Наше тело и нашу личность — наше Я, — мы тоже понимаем неправильно и недружелюбно. О преодолении романтиками замкнутости тела и личности пойдет речь дальше.

2.1. Тело и личность

Мотив тела как темницы — весьма древний: его прообраз мы находим уже в мистериософской доктрине орфизма (восходит к 6 в. до н. э.) с его уподоблением *σῶμα-σῆμα* — «тело-могила»; тело понято здесь как могила, в которой томится душа — божественная субстанция, родственная богам. Хотя Христос назвал собственное тело «храмом» (Иоанн., 2:19–21), в христианской мистической традиции представление о теле как темнице пользовалось несравненно большей популярностью. В XVIII столетии этот мотив — общее место в немецкой религиозной поэзии. «Ах! Если бы Господь избавил меня из оков моего тела», — восклицает анонимный автор текста, поло-

женного на музыку И. С. Бахом (кантата № 82, «Ich habe genug...» — «С меня довольно»). Эта традиция доживет до XX столетия — и отзовется в поэзии Германа Гессе, в стихотворении «Bruder Tod»:

Auch zu mir kommst du einmal,
Du vergißt mich nicht,
Und zu Ende ist die Qual,
Und die Kette bricht.⁵⁹

Романтики, в свой черед перенимая этот мотив, расширяют и усложняют его: не одно только тело, но и сама личность, человеческое Я, восприняты как темница, — впрочем, восприняты так лишь в той мере, в какой тело и личность существуют как данность. Но эту данность — эту дарованную нам темницу «тела» или «души» — романтики намерены перестроить, изменить, преобразить. Оказывается, можно переосмыслить тело и личность так, что из метафоры темницы они превратятся в орудия свободы; и здесь девиз романтиков, как всегда, — не разрушение, но преобразование. Душа уже не томится в теле, но играет в нем и с ним, — вопрос, в каком месте тела находится душа, столько веков занимавший философов и богословов, решается Новалисом поистине играючи, с раскрепощающим легкомыслием: «Душа находится то здесь, то там, то во многих местах одновременно — ее местопребывание изменчиво...»⁶⁰.

Вместе с тем, на фоне мощной традиции европейского религиозного мистицизма с его пониманием «я» как темницы, которую следует непременно «разбить» как препятствие на пути слияния с Богом, Абсолютом и т. д., — на этом сильном фоне переосмысление мотива тела-темницы у романтиков не так легко заметить. Соблазн прочитать и всех романтиков в этом же духе очень велик; ему поддается, например, Альбер Беген в своей книге о немецком романтизме: «Радость от разрушения тела — пластический, галлюцинаторный и чувственный символ некоего глубинного желания. Я, символизируемое телом, осмысляется как тесная темница, препятствующая желаемому расширению, растворению в универсуме. Раствориться, потерять себя в чем-то более великом — таков спонтанный порыв этих натур, которые страдают от соприкосновения с внешним миром. Уязвленные тем, что их первый призыв к миру не был услышан, они видят себя заключенными внутри собственного я; но, чувствуя тесноту этих границ, они стремятся избавиться от них, либо ускользая в какое-либо прибежище, хорошо защищенное от всякого вторжения, либо расплываясь в пространстве, «теряясь» в беспредельном забвении»⁶¹. Беген, по сути дела, без оговорок при-

соединяет здесь романтиков к европейской религиозно-мистической традиции растворения Я в Боге (на место которого совсем не трудно было подставить универсум), — традиции, восходящей прежде всего к Майстеру Экхарту и продолженной немецкими пиетистами и французскими мистиками (в частности, мадам Гюйон с ее идеей состояния «чистой любви», в котором «нет никакого интереса к себе, ни воспоминания о себе, ни занятия собой»⁶²).

Это справедливо в отношении таких авторов, как, например, Гельдерлин, который следует традиционной доктрине очень верно: тело — действительно «тюрьма», а смерть — единственный выход из нее. «Смерть — это предвестница жизни, и то, что мы томимся сейчас в нашей больной плоти, говорит о близком здоровом пробуждении. Тогда, лишь тогда обретем мы себя и родную нам стихию духа!» ... «Идем! Кто же еще в состоянии сидеть в этой мрачной темнице?» (т. е. в теле)⁶³.

Однако от внимания Бегена ускользает то, что я называю демонической стороной мышления романтиков, как она является прежде всего у Новалиса: уж он-то вовсе не стремился где-либо «растворяться» и что-либо «разрушать», из благочестивого ли стремления к «небесной родине» и к «родной стихии» или из тоски по «универсуму» и «забвению». Как дьявол (в трактовке богомилов) не довольствуется отвержением божественного порядка, а создает «второе небо со своими собственными ангелами»⁶⁴, так и Новалис не довольствуется отвержением (умозрительным) данного нам тела, но создает (посредством умозрительного же акта) такое тело и такую личность, в которых отменяются установленные Богом ограничения и в которых уже ни с какой точки зрения нельзя увидеть темницу. Романтик-демон совершает, по сути дела, то, что в христианской традиции дозволялось совершать только Богу, — акт преобразования.

Возможно, первым, кто секуляризовал христианскую идею преобразования, внедрив ее в философскую антропологию, был голландский мыслитель Франц Гемстергейс, сильно поразивший воображение Новалиса. Тело не темница, но «бутон», зародыш высшей жизни и высшей организации, — так переосмыслилась у Гемстергейса метафора тела-темницы. Да, тело грубо и несовершенно, но в нем скрыт зародыш высшего духовного органа, которым мы сможем воспользоваться лишь после смерти, — как слепой сможет воспользоваться органом зрения лишь после того, как с его глаза удалят бельмо. «Возможно, органы сознания и сердца не могут развернуться под нашей грубой оболочкой; это крылья, пока еще не твердые, скрытые под кожей нимфы...»⁶⁵.

Новалис, воспринимая эту идею, делает к ней еще одно, поистине демоническое добавление: вовсе не нужно дожидаться смерти, чтобы получить совершенное, никакими границами не определенное тело — для этого достаточно лишь той процедуры пересоздания природы, которая была обрисована выше. Вместо смерти нужен «врач» — врач в высшем, метафизическом смысле; каждый должен стать метафизическим врачом самому себе и уметь посредством абсолютной воли (инстанции романтической личности, о которой еще пойдет речь ниже) перестраивать тело духом. В этом новом теле не будет уже ничего данного извне, ограничивающего и определяющего нас. «Всякий станет своим собственным врачом — и приобретет полное, надежное и точное ощущение собственного тела — только тогда человек действительно станет независим от природы, он даже, возможно, будет в состоянии восстанавливать свои утраченные члены, умертвлять себя своей волей, и тем самым получить истинные объяснения о теле-душе-жизни, жизни-смерти и мире духов. Тогда, возможно, только от него будет зависеть одушевление материи. — Он заставит свои чувства *производить* для него такие образы, какие ему захочется, — и сможет жить в *собственном*, в точнейшем смысле этого слова, мире. Тогда он будет в состоянии отделяться от своего тела, когда сочтет нужным, — он будет видеть, слышать — и чувствовать — то и в той связи, в каких он пожелает»⁶⁶. Если Фридрих Шлегель, «софилософствовавший» с Новалисом, говорит о власти, которую человек получает над собственными глазами («Глаза — единственная часть тела, которую человек создает себе сам»⁶⁷), то Новалис гораздо категоричнее — ему нужно все тело: «Мы должны получить тело, как и душу, в наше полное распоряжение. — Тело есть орудие для формирования и изменения мира. — Мы должны сделать наше тело способным ко всему (*allfähigen*)»⁶⁸. Помехой здесь могут оказаться «низшие потребности», которые предлагается и вовсе «аннигилировать» (весьма любимое Новалисом действие): «Аннигиляция низших потребностей. Лишь из-за потребностей я ограничен — и ограничиваем. Низшие потребности и все то, чему человек не хочет дать над собой влияния, следует определить абсолютно, как не имеющее места для меня, как несуществующее...»⁶⁹.

Таково демоническое преобразование тела в безграничную сущность — без всякого участия Бога, посредством абсолютной воли, понятой как врачебное искусство; но есть еще один путь размыкания тела — вынесение его границ вовне, вбирание в него того, что ему, согласно Божественному Домостроительству, вовсе не принадлежит. Новалису ничего не стоит и саму Солнечную систему понять

как часть человеческого тела: «Человек имеет как бы определенные зоны тела: его плоть — самая ближняя зона; то, что находится вблизи него — вторая зона; его город и его провинция — третья, и так вплоть до солнца и его системы»⁷⁰. Ощущение продленности человеческого тела (и человеческого я) вовне — его разомкнутости в мир — переживалось и другими мыслителями романтического круга; Жозеф Жубер (не знавший о существовании Новалиса) пишет в своем дневнике 19–25 июля 1814 г.: «Всякое тело обладает своим пред-телом, и всякое чувство — своим пред-чувством благодаря тайному продлению вещества или качества, продлению, которое создается излучениями качества или вещества...», эти излучения «образуют вокруг испускающих их точек или крупных тел круг или сферу, орбиту, которая увеличивает протяженность тел...». Это «тайное продление» позволяет телам «достигать друг друга не соприкасаясь. Оно делает удаленные тела близкими и присутствующими там, где их нет <...> Наш разум излучает, наши органы чувств образуют вокруг себя испарения. Человек обладает собственной атмосферой»⁷¹. Примерно в то же время Игнац-Пауль Трокслер изобретает свою модель устройства человека, именуемую им «тетрактисом»: человек состоит из четырех областей — «тело — плоть — душа — дух» (Körper — Leib — Seele — Geist), причем крайние области — тело и дух — соединяют человека с абсолютными началами жизни: дух — это «корень, погруженный в абсолютное», благодаря нему человек обладает высшим, «надсознательным знанием», тело же — пуповина, связывающая человека с подсознательным и досознательным, благодаря нему человек знает то, что «знает ребенок до пробуждения в нем собственного я»⁷². Получается, что человек не замкнутая сущность, и не микрокосм в средневековом понимании, не зеркало и не отображение макрокосма; иерархия разрушена, разрушено и онтологическое место человека как «двойного зеркала»: человек теперь и не «образ Бога», и не «образ праха», — он переплетен и с Богом, и с прахом, он пустил корни и туда, и сюда, — в результате исчезает всякое представление и о границах тела, и о границах личности.

Но является ли так понятое тело, — утратившее границы, переплетенное с миром, — личной собственностью души? Если это так, то его потеря — лишь благо; ведь сама «природа — враг вечных прав на обладание. Она разрушает <...> все признаки собственности... И если тело — собственность, которая лишь и дает мне права активного гражданина земли, то с ее потерей я ничего не могу лишиться. — Я теряю лишь место в этой княжеской школе — и всту-

паю в более высокую корпорацию, куда за мной последуют и мои любимые соученики»⁷³.

Вместе с тем романтики разрабатывают и такое представление о теле, в которое входит столь близкая им идея общей собственности. Франц Баадер «выдвинул тезис, что наше тело (а именно, наша нервная система) не является нашей исключительной собственностью, но совместным владением, в котором могут участвовать и другие существа..., и они не только участвуют вместе с нами в использовании нашего тела, но порой полностью вытесняют нас из него»⁷⁴. Так, дружественно, переосмысливается демонологическая идея одержимости; «одержимый» приветствует духа, входящего в его (или уже не только его?) тело. Дважды десятилетиями позже Китс в знаменитом письме к Вудхаузу увидит в этом обживании чужого тела уже не взаимную дружественную готовность, но паразитизм поэта, который, не имея ни собственной личности, ни собственной природы, постоянно «заполняет чье-то чужое тело (filling some other body)»⁷⁵. Ранние же романтики и в самом деле словно бы готовы делиться телом, впуская в него чужую душу — разумеется, дружественную: так, Гельдерлин сообщает Нойфферу, что его душа «будто бы ... жила во мне»⁷⁶. Столь же охотно они и собственную душу отпускают в другого человека; Клеменс Brentano выстраивает на эту тему целый сюжет. «Я убежден, что моя душа живет не во мне, но в отдельных людях, — пишет он Арниму⁷⁷. — Кто отсылает меня к самому себе, тот убивает меня. Я любил и верил возлюбленной, но она сказала мне: почему ты не идешь в собственное сердце и не образуешь собственную душу, у тебя же очень милая душа. Я поверил в это и, грустный, вернулся к себе, но смог лишь расставить стулья, чтобы она могла посещать меня».

Духовных границ между личностями здесь тоже словно бы не существует: Фридрих Шлегель вставляет во фрагменты Новалиса свои собственные, Кольридж жалуется на неполноту замкнутой личности («в самих себе мы несовершенны...»⁷⁸) и, избавляясь от этой неполноты, беззастенчиво включает в свои философские тексты переработанные куски из немецких философов. У Новалиса идея личной духовной собственности также вызывает явное отвращение: «Идея теряет очень много, когда я ставлю на ней штамп *моего* изобретения, патентую ее»⁷⁹. Духовная деятельность оказывается прежде всего присвоением, понятым как постоянное отодвигание границы личности — или того, что от этой границы еще осталось, — все дальше от центра личности, от я (если это я еще существует): «...Я — не что иное, как принцип присвоения. Все, что входит

в его сферу, становится его собственностью, — ибо в этом присвоении и состоит сущность его бытия. Присвоение — изначальное действие его природы...»; «Высшее совершенство мыслящей интеллигенции состоит в том, чтобы быть свободным в *чужом, данном...*»⁸⁰. Так возникает личность, не имеющая места в Домоустройстве мира, существующая вне предустановленных чинов, и если эта бездомность и будет когда-либо пережита как трагедия отлучения от Онтологического Дома, то не сейчас, когда демон радуется обретенной текучести, преодолевающей все онтологические плотины; и, поистине, что может тут сделать Бог, не раз приказывавший водам остановиться? «Его безграничную текучесть (*grenzenlose Flüchtigkeit*), — замечает Фридрих Шлегель о Новалисе, — будет трудно оковать даже женщине»⁸¹.

2.2. Слово и литературная форма

Путь от метафоры тела-темницы к образу слова-темницы недалек; Кольридж, жалуясь на невозможность выразить обуревающие его чувства к Саре Хатчинсон, обрушивается на бессилие слова: материальность слов невыносима, слова разделяют с материей всю ее низость (*meanness*), «и душа обречена томиться в них, как любовник, который может запечатлеть поцелуй лишь на одеждах возлюбленной... О, слова лишь членораздельные вздохи узника, услышанные из его темницы! властно выражающие лишь собственное крайнее бессилие!»⁸².

Иенские романтики, иногда готовые разделить с Кольриджем ощущение скандального неприличия материальности слов («Многое слишком свято и нежно, чтобы быть высказанным даже другу, даже самой возлюбленной»⁸³), относились к проблеме более деятельно: и эту темницу можно преобразить, если облачить речь — в том числе и поэтическую — в новую форму, в новый порядок, который Новалис назовет «волшебным романтическим порядком». Это такой порядок, «для которого не имеют значения ранг и ценность, который не различает начальности и конечности (*Erstheit und Letztheit*), большого и малого»⁸⁴.

«Начальность» и «конечность» — это способы, которыми нам предписано начинать и кончать, это те начало и конец, которые даны нам, как даны нам «ранг» и ценность. «Ранг» имеет богословско-библейское соответствие в понятии «чина», и — в этой библейской перспективе — отказ от инстанции ранга имеет демонический смысл. Никакой предустановленной иерархии ценностей для Новалиса не существует: «Всякий предмет может быть возвышен до определен-

ного пункта, если из него исходить во все стороны и все к нему сводить. Из ореховой скорлупы можно сделать то же, что можно сделать из Бога»⁸⁵. Как от «ранга», моя воля отказывается и от данных мне начал и концов и творит собственные, поскольку может начинать и кончать, где хочет. «Всякий *мыслящий* человек везде найдет истину. — Он может исходить *откуда* хочет и идти, *как он хочет*»⁸⁶; «Сократия есть искусство находить истину из любого места, где ты находишься»⁸⁷ — это сказано о философском поиске, но, конечно же, и текст, запечатлевающий движение мысли, несет на себе печать этой произвольности. Я могу и вообще отказаться от знания конца, если демонически не принимаю данный мне конец, — данную мне временную границу. Этот прием отказа может выливаться и в искусственное продление текста за пределы всех мыслимых границ — так, Жан-Поль в своем огромном «Титане» заявляет, что будет «танцевать» от цикла к циклу, от мысли к мысли — «пока не придет конец либо сочинению, либо сочинителю, либо всем и вся»⁸⁸, либо, напротив, в насильственном обрывании текста там, где «данный Богом» конец еще не наступил — нечто подобное проделывает Пушкин в «Евгении Онегине», отказываясь от извне положенной границы, от той данной нам «конечности», которую Новалис изгнал из своего «романтического порядка».

Нетрудно заметить, что проблема так, процессуально, понимаемой литературной формы здесь явно перерастает границы эстетики и уводит нас к более общему вопросу о границах, положенных нам историей и временем. Эта проблема отчетливо прочитывается за всеми рассуждениями того же Новалиса о «порядке» литературного произведения. К ней мы и обратимся.

2.3. История, время и мир

Нам дан один единственный мир, имеющий начало, — когда всякая тварь была создана «в своем роде — *in genere suo*» (Быт., 1:24), то есть в соответствии с установленным для нее чином; и конец — когда прекратится всякая бездомность, как и любые незаконные перемещения между чинами бытия, а божественное домостроительство закончится и всякая тварь навеки успокоенно утвердится в своем чине. Такое, христианское определение времени — через его единственность, необратимость, помеченность началом и концом, — вызывает у Новалиса скепсис и отвращение. Но особую иронию вызывает у него смирение с фактом единственности, свершенности мира, его необратимой, безвозвратной реализованности. Предпринятая Лейбницем попытка доказать, что данный нам мир —

лучший из миров, для Новалиса лишь выражение рабского смирения с самим фактом этой данности: «Требование принять нынешний мир за лучший и абсолютно мой подобно требованию считать мою жену за *лучшую* и единственную и жить полностью для нее и в ней. Существует много и других очень похожих требований и притязаний, признание которых почитает за долг тот, кто раз и навсегда проникся уважением ко всему, *что происходит*, кто является исторически религиозным — абсолютно верующим в историю, ее мистиком, истинным *любителем* судьбы. Фатум — это мистифицированная история»⁸⁹.

Новалис не отрицает, что мир дан нам, но он ставит под сомнение значимость этого факта. То, что мир дан нам таким вот единственным образом и в такой единственной последовательности, не столь важно, потому что эта его последовательность, его история, совершенно не важна для деятельности духа, который вовсе не обязан согласовываться с этой историей мира и испрашивать у нее разрешения на свои действия. Гегель, важно заявивший, что «истинное ... появляется лишь тогда, ... когда пришло его время»⁹⁰, был бы, наверное, весело пожалован Новалисом в короли «исторических мистиков».

Однако, *начав* что-либо, мы уже сами становимся безвозвратно историчными — мы «впутываемся в историю», расписываемся в своей причастности к ее необратимости, единственности и безвозвратности. Вот почему Новалис такую ожесточенную критику направляет на понятие начала. «Зачем вообще начало?» — вопрошает он между делом в одном из фрагментов; представление о «начале истории» — «научная фикция», такая же, как фиктеанское «я». На самом же деле «всякое начало — акт свободы», «абсолютное начало — конструкция, основанная на выборе»⁹¹; «Мы всегда в конце концов натываемся на волю — на произвольное определение — как если бы она и была повсюду настоящим и необходимым началом»⁹². Начало — не просто всего лишь чисто теоретический конструкт, необходимый науке, не способной обходиться без исходной точки, но и конструкт достаточно поздний — поэтому многие весьма важные вещи, такие, как, например, Я, просто никак не могли начаться: «Начало возникло позднее, чем Я, поэтому Я не могло начаться»⁹³, — ощущение, разделяемое Гельдерлином («...Раз я не знаю себе начала, я верю, что я бесконечен, что я неразрушим») и имеющее корни, возможно, в немецкой мистике, в частности, у Майстера Экхарта, который имел опыт переживания себя как существа «нерожденного» — «я „ungeboren“, — существо, которое никогда не было рождено, — и, таким образом, я не могу и умереть»⁹⁵.

Точно такая же судьба уготована у Новалиса идее конца. «Мир все время становится все бесконечнее для живущего, поэтому никогда не может настать конец соединениям многообразного, состояние бездеятельности для мыслящего я. Золотой век может настать, но он не принесет конца вещей; цель человека — не золотой век...»⁹⁶.

Итак, начало и конец как ограничивающие свободу Я инстанции отменены; отсюда вытекает и особый взгляд на течение времени. Эсхатологическая христианская модель этого течения с ярко выраженным началом и концом Новалисом отвергается. «Начало и конец едины»⁹⁷, — но это не значит, что Новалис приемлет циклическую или замкнутую модель. Начало и конец едины в том смысле, что мы можем начало сделать концом, и наоборот; мы можем начинать и кончать, где нам заблагорассудится. Таким образом, модель времени у Новалиса можно назвать — в очень специфическом и совсем не эйнштейнианском смысле — релятивистской: течение времени определяется точкой зрения на него («Для Бога мы движемся, собственно, в обратном направлении. От старости к юности»⁹⁸) или даже, скорее, нашим волевым к нему отношением, — в той мере, в какой мы сами можем становиться богами и заставлять нашу жизнь течь вспять. «Будущей жизнью человек может спасти и облагородить прошлую жизнь»⁹⁹.

Таким образом, и будущее не вытекает каким-то линейным, необходимым, сковывающим и ограничивающим нас образом из настоящего, но уже присутствует в настоящем благодаря нашим волевым, творческим актам. Новалис отнимает у времени категории прошлого и будущего и превращает их в продукт творчества; прошлое и будущее — уже не границы, неуклонно задающие наше движение во времени, но наше творение. Подобно тому, как нет прошлого, пока мы его не создадим, — нет, например, как мы уже видели, ни «природы», ни «античности», ни, в частности, «античной литературы» — точно так же нет и не может быть будущего без нас: будущее не вытекает из настоящего независимым от нас образом, но ждет, пока мы его сотворим; если же мы сотворили его раньше, чем нужно, оно дремлет, терпеливо ожидая своего часа:

«Всякий художественный образ — всякий изобретенный характер обладает в той или иной степени *жизнью* — притязаниями и надеждами на жизнь. Галереи — это спальни будущего мира. Здесь историк, философ и художник у себя дома — он творит здесь себя и живет для этого мира. Кто несчастлив в нынешнем мире, кто не находит, что ищет, — пусть идет в книги и мир искусства, в природу — эту вечную античность и современность одновременно, — и живет в этой *ecclesia pressa* лучшего мира. Здесь он непременно найдет возлюблен-

ную и друга, — родину и Бога. Они спят, но спят пророческим, многозначительным сном. Однажды придет время, когда всякий посвященный лучшего мира, подобно Пигмалиону, увидит, как его мир, созданный и собранный вокруг него, просыпается во славе высшего рассвета и отвечает на его долгую верность и любовь»¹⁰⁰.

Новалис не торопится создать, все то, что еще не существует: природу, античность, книгу (ведь ни одной книги, разумеется, пока еще нет, поскольку «искусство писать книги еще не изобретено»¹⁰¹), не торопится создать и этот «поздний продукт» цивилизации — само начало; он не торопится начать. Ведь начало — это уже *определение*, ограничение, поскольку выбирает одну возможность из их бесконечного множества, а Новалис не любит ограничений, чувствуя их совершенно дьявольским нюхом, — распознавая их и там, где никто, казалось бы, никаких ограничений не увидит. «Какое неисчерпаемое множество материалов к *новым* индивидуальным комбинациям лежит вокруг! — восклицает он, но тут же омрачается: — Кто однажды познал эту тайну, тому нужно теперь лишь решение, отказаться от бесконечного многообразия и его пустого удовольствия и когда-нибудь *начать* — но за это решение нужно заплатить свободным чувством бесконечного мира и ограничиться одним-единственным явлением этого мира. — Может, и наше земное бытие нам следует приписать такому решению?»¹⁰² Наше рождение — уже невыносимое ограничение, положенная нам извне граница; и Новалис избавляется от трагизма этой тюремной ситуации тем, что не признает свершившегося начала и начавшегося времени. «...Мир именно потому мир, что он еще не полностью и не тотально определен — и сохраняет способность быть определенным многообразными иными способами»¹⁰³. Другой романтик — не умевший так демонически перемещать в будущее боготворимую им античность, не способный отложить начало истории и признавший свершившееся, испытал тяжесть тюремных оков мира в полной мере:

Harre nun! sie kömmt gewiß, die Stunde,
Die das Göttliche vom Kerker trennt —
Stirb! du suchst auf diesem Erdenrunde,
Edler Geist! umsonst dein Element¹⁰⁴.

Как *дан* Гельдерлину этот «земной круг», этот мир-темница, так *дан* ему и «благородный дух» — идеал, явившийся из античной Эллады, ее воскресший герой; несовместимость этих двух данностей Гельдерлин и не пытается исправить. Новалис — и в этом его демоническая хитрость — не принимает ничего данного, и в его умственном мире нет несовместимостей: миру с отмененными, отложен-

ными или преобразенными границами соответствует и новый, преобразенный человек — существо без границ.

3. Человек без границ: черты демонического

Рано он почувствовал узость границ всего человеческого и с дикой силой стучался в них, пытаясь их преодолеть.

Ф. М. фон Клингер. Жизнь, деяния и гибель Фауста (1791)

3.1. Желание и воля

Понятия желания и воли у Новалиса связаны неразрывно. Любимое новалисовское утверждение о том, что «человек может, что хочет», нередко сопровождается рассуждениями о совершенстве и разумности воли — или о необходимости сделать волю совершенной и разумной. «Моя *воля* постепенно приближается к тому совершенству воли, о котором говорят: он может, что хочет»¹⁰⁵.

Эта идиллическая картина: желание и воля, идущие рука об руку, — сделалась возможной благодаря секуляризации того комплекса желания-воли, который разрабатывался в совсем не идиллическом контексте демонологии, разумеется, применительно к дьяволу. Именно дьявол был первым существом, отождествившим желание и волю: с одной стороны, его характеризует «вожделение» (*concupiscentia*), выразившееся как в безграничной любви к себе¹⁰⁶, так и в «желании присвоить себе то, что не было ему дано от Бога»¹⁰⁷; с другой стороны, к осуществлению своего вожделения он приложил огромную и, естественно, извращенную волю. «Дьявол в той мере, в какой он ангел, не является дурным существом, — утверждает Августин¹⁰⁸, — он плох лишь в той мере, в какой он извращен собственной волей». С особой глубиной эта демоническая воля обрисована в трактате Ансельма Кентерберийского «О падении диавола»: воля дьявола «ничему не подчинена», это абсолютно свободная воля — она не имеет никакой причины (*nulla causa praecessit hanc voluntatem*); а искала эта воля собственного счастья (*commodum*) там, где его не следовало бы искать, — вне божественного порядка (*justitia*)¹⁰⁹, «вне проторенных дорог», как сказал бы Пушкин словами своего любимого французского афоризма¹¹⁰.

Пройдет чуть более двух десятилетий после смерти Новалиса — и понятие «воли» претерпит еще одну эволюцию в философии Артура Шопенгауэра, который словно бы вернется к суровой богословской оценке воли как неразумного и бессмысленного «вожделения»: его «воля к жизни» — бесконечное и бесцельное стремление —

как и дьявольская воля Ансельма, не имеет никакой причины, а вознаграждается в конечном итоге если не падением в ад, то несчастьями и смертью. Однако новалисовский комплекс желания-воли, забыв о своем богословском происхождении, а вместе с тем — и о богословских предостережениях, пока что живет в мире совершенного счастья. Это желание-воля Люцифера до его падения: он пока что высший и прекраснейший из серафимов, и воля его безгранична и разумна. «Воля всегда разумна — и сильна. Если человек только захочет, он сможет»¹¹¹.

Человек Новалиса не может допустить ничего, что не вытекало бы из воли. Даже факт существования — казалось бы, данный нам извне, в качестве Богом положенного ограничения, — должен быть опосредован волей-желанием. «...Мы *есть* лишь в той мере, в какой мы хотим быть или позволяем себе быть...»¹¹². Связь души и тела — проблема, самым изящным выходом из которой ко времени Новалиса оставалась идея предустановленной гармонии: образ двух часов, заведенных одним Часовщиком и идущих синхронно, — решается Новалисом совершенно новаторски: *предустановленная* связь души и тела — наша слабость; эта связь должна быть разорвана и восстановлена заново, но так, чтобы ее регулировал уже не Часовщик, но наша воля. «Не должны ли тело и душа быть определенным образом разделены — и нет ли слабости в том, когда всякое возбуждение в одном сразу возбуждает и другое — без опосредующего искусства воли?»¹¹³.

В конечном итоге, «все произвольное должно превратиться в произвольное (*Willkürliche*)»¹¹⁴, даже чтение должно стать актом воли: «Читатель ставит акцент произвольно — он, собственно, делает из книги, что хочет»¹¹⁵; даже болезни мы будем «вызывать у себя по желанию»¹¹⁶; и «ощущения» мы будем «производить произвольно»¹¹⁷; наконец, любовь можно будет превращать в нечто иное и высшее: «Любовь может посредством абсолютной воли перейти в религию»¹¹⁸.

Воля, в конечном итоге, превращается в орудие нашей совершенной настройки, нашего самосотворения: мы сможем произвольно «настраивать нашу возбудимость»¹¹⁹, — мысль, которая отзовется и у Кольриджа (интересовавшегося проблемой воли как способа настройки личности, но, конечно, не создавшего такого глобального проекта, как у Новалиса): «Воля сама по себе, ограничивая и усиливая внимание, может произвольно придавать живость или отчетливость любому предмету»¹²⁰.

Самое любопытное применение эта демоническая воля находит в области мистического понимания смерти как «освободительницы

из темницы жизни» — этот мотив пиетистского благочестия в восприятии Новалиса соединяется с идеями философии Гемстергейса и затем получает совершенно новый поворот. Если Гемстергейс в сочинении «Аристее, или О Божестве» утверждает, что «Смерть не меняет взятого нами курса, но лишь ускоряет движения души в том направлении, которое полностью зависит от энергии свободного существа», то Новалис, конспектируя этот текст, внедряет в него не свойственный пассивно настроенному Гемстергейсу мотив воли: «...Еще в этой жизни мы способны начать полет, который смерть не только не прерывает, но ускоряет... Это продвижение зависит исключительно и полностью от неизменного направления нашей свободной воли»¹²¹. Воля управляет смертью и бессмертием; позднее, когда у Новалиса выкристаллизовывается идея воли как искусства, бессмертие понимается как художественное произведение. Можно таким образом усилить «возбуждение» (Reiz — современный Новалису медицинский термин, которому он придает философское значение), что смерть станет невозможной. Бессмертие достигается искусством — есть «художник бессмертия», занятый «усилением внутреннего возбуждения»¹²².

Разумная воля применяется и к тому, что не подвластно разуму и сознанию, к тому, что лежит скорее «на ночной стороне души», — к вере, страсти, сну. И здесь открывается очень важное различие между мистицизмом романтиков и тем, что можно назвать современным мистицизмом во всех его многочисленных, в том числе восточных и псевдовосточных разновидностях. Когда говорят об открытии романтиками «бессознательного» и «подсознательного», не всегда помнят, что романтики в этих и подобных им областях — во сне, например, или в религиозной вере, — видели не спасение от сознания, не область, куда следует бежать, дабы спастись от себя в слиянии с каким-либо абсолютом, но область, куда можно расширить сознание — область, завладев которой, сознание человека обретет еще большую власть и мощь. Мистицизм романтизма (по крайней мере, раннего) не был пассивной философией «слияния» или «растворения»; иначе говоря: сознание никогда не трактовалось романтиками как темница, из которой следует бежать, но скорее как некий плацдарм, из которого можно выступить для разрушения и преобразования совсем иных «темниц». Эту особенность романтического отношения к бессознательному удачно сформулировал Альбер Беген: «Для романтиков речь не идет о том, чтобы без сопротивления отдаться бессознательному., поскольку участвовать в нем мы можем лишь несовершенным образом; речь идет, напротив, о том, чтобы овладеть им, поднять его до сознания»¹²³.

Характерный пример этого стремления овладеть бессознательным посредством абсолютной воли — идея управления сном (описанная в цитированной монографии Бегена), отголоски которой слышны еще в 60-х годах XIX столетия: так, Эрве де Сен-Дени в книге «Сны и способы ими управлять» (1867) рассказывает, как он, став «господином своей воли», научился вторгаться в свои сны «не только как наблюдатель, но и как действующее лицо»¹²⁴. А. Беген показывает, что идея управления сном прослеживается и у Жерара де Нерваля, а вопрос о моральной ответственности сновидца за свои сны ставит психолог романтической эпохи — Иоганн Маас; в трактате «Страсти» (1805–1807) он «говорит, что даже находясь в самой сердцевине сна, мы все же можем осуществлять некоторый произвольный контроль над нашими желаниями», что «моральный долг человека — сохранять, в той мере, в какой это возможно, даже в самих снах чистоту воображения»¹²⁵. К этим рассуждениям следует добавить и поразительно близкое им самонаблюдение Кольриджа из дневника (июнь 1805 г.): «Строгая, постоянная чистота мысли в состоянии бодрствования, соединенная с непрестанным чувством *сильнейшей любви*, может почти полностью лишить воображение во сне способности соединять нечистые или низкие чувства с объектом любви»¹²⁶.

Романтический человек чувствует себя способным сломать посредством воли границу между сознанием и бессознательным. Существует еще одна граница, на которую до романтиков мало кто покушался: граница между верой и знанием. Состояние этой проблемы к моменту появления романтизма на интеллектуальной сцене характеризуется прежде всего тем знаменитым актом ограничения, который предпринял Кант в «Критике чистого разума»: «...мне пришлось ограничить *знание*, чтобы освободить место *вере*»¹²⁷.

Сохранение этой границы Новалиса решительно не устраивает, и разграничение веры и знания им устраняется: «Во всяком знании есть вера»¹²⁸. В отличие от Канта, Новалис, как пишет его комментатор Х.-И. Мель, «находит возможным теоретическое употребление веры»¹²⁹, — и это, пожалуй, слишком осторожная формулировка. В сущности, речь идет о волевом принуждении себя верить в то, во что нужно верить для построения данной теоретической конструкции; в результате вера оказывается таким же орудием мыслящей личности, каким являются ее тело, разум, чувства. Находясь в полном подчинении у воли, вера уже не *дается* человеку, но *творится* им самим по необходимости. О возможности отменить волевым актом неверие однажды сказал Кольридж, когда определил «поэтическую веру» как «произвольное устранение на мгновение неверия»¹³⁰. У Новалиса же подчинение веры — воле подчеркивается

постоянно: «Вера есть свободная возможность (*Willkür*) производить ощущения, соединенная с сознанием абсолютной реальности ощущений»¹³¹; «Вера есть действие воли на интеллект <...>. Таким образом, сила веры есть воля. — Из применения силы веры постепенно возникает мир и т. д.»¹³². При теоретической необходимости можно посредством воли заставить себя одновременно верить в противоположное: «Конструкции веры — Конструкции посредством принятия. — Человек смешивает различное, в то время как он одновременно верит в различное»¹³³.

Заметим: о Боге у Новалиса тут не говорится ни слова, и вообще как бы и не говорится о вере *религиозной*. Новалис вовсе не пытается умалить последнюю: он просто заимствует ее природную основу для построения своего любимого детища — духа, умеющего произвольно управлять всем, способного для самого себя становиться орудием все новых преодолений. Невольно встает вопрос: как мог Новалис, при его глубокой укорененности в христианстве, пускаться в столь дерзкие и дальние умственные путешествия? Думаем, он просто знал, что всегда сможет вернуться к своему родному церковному Дому — и он действительно всегда легко к нему возвращался. Новалису чуждо сознание *необратимости* умственного пути; все его построения — лишь пробы возможностей, в них нет той безвозвратности, что присуща откровению, мировоззренческому перевороту, научному открытию. Все, что Новалис проделывает с понятием веры — заимствование на час, «в долг»; и этот свой долг вере Новалис отдаст сполна — но уже как великий религиозный поэт, автор «Духовных песен».

3.2. Изобретение себя и мира

Способность к «творению» христианская культура довольно долго считала исключительной прерогативой Бога; так, Августин «оставлял Богу удовольствие от самостоятельно сделанного произведения», а значительно позднее Шартрская школа схоластики еще различала *opus creatoris*, *opus naturae* и *opus hominis*, находя последний самым худшим, так как он «и не сохраняется в себе, и не порождает что-либо из себя»¹³⁴. Принято считать, что впервые эту прерогативу похитил у Бога художник, — такой точки зрения придерживается и Ханс-Роберт Яусс, подробно разработавший тему творчества как «делания» и «изобретения»: «Барьер христианства, ... предполагавшего, что творение человека подчинено божественному творению, был упразднен главным образом благодаря эстетическому опыту, когда *homo artifex* осознал свою деятельность как

второе творение и поэт, этот *alter deus*, перенес понятие *creatio*, зарезервированное авторитетом Библии за Богом, на искусство как собственное творение человека»¹³⁵.

Между тем появление *homo artifex* — «человека-мастера» было предвосхищено, и с огромным, непревзойденным размахом, тем, кто в Средние века был удостоен именованья *artifex mirabilis* — «чудный мастер»: дьяволом. Задолго до того, как в «Книгах простеца» Николая Кузанского ремесленник превознес выструганную им ложку выше творений художника и скульптора, как нечто не имеющее образца в природе, созданное «только человеческим искусством»¹³⁶; и задолго до того, как Пико делла Мирандола увидел в человеке «как бы ваятеля и создателя самого себя» (*sui ipsius quasi ... plastor et fictor*)¹³⁷, идея «другого творения», альтернативного божественному (или пародирующего божественное, в соответствии с традиционным определением дьявола как «обезьяны Бога»), сформировалась в демонологии. Масштаб этой идеи характеризует не только приписываемое дьяволу, по народным поверьям, авторство всех сколь-нибудь значительных архитектурных сооружений, вплоть до кафедральных соборов¹³⁸, и необычных явлений природы, но и претензия дьявола на полноценное, без всяких «как бы», самосотворение. Так, в латинской поэме «О первородном грехе» св. Авиата Алкима (VI в.)¹³⁹ дьявол отрицает факт собственной тварности, предпочитая думать, что сам сотворил себя: «Думая, что он сам себя сотворил (*se semet fecisse putans*), что он сам был собственным создателем (*suus ipse creator quod fuerit*), почувствовал ярость неистовым сердцем, и, отрицая творца (*autoremque negans*), сказал: «Последую божественному имени, и воздвигну вечный трон над эфиром...». Мы должны, конечно, подражать Богу, подражать Христу, но без всяких упований на полное уподобление, на равенство. Дьявол же «хотел уподобиться Богу не путем подражания, но приобретя такую же силу»¹⁴⁰.

Пожалуй, не ремесленник Кузанца, и даже не человек Пико делла Мирандолы, которой самосотворение все-таки понимает с осторожной гуманистической оговоркой — «*quasi*», но именно дьявол в такой его трактовке может послужить масштабом романтических притязаний. Правда, к началу романтического проекта самосотворения дьявол уже забыт, уже вышел из игры, — но, во-первых, остался заданный им размах; и, во-вторых, само это забвение было необходимым условием возрождения в новом качестве. Слишком сильны были и отрицательные ассоциации, связанные со всей демонологической темой (чего стоили одни ведьмовские гонения Ренессанса!), слишком высок был и авторитет новой рациональной науки (для которой демонологии уже просто не существовало¹⁴¹),

чтобы мышление ранних романтиков могло позволить себе вступить в прямой контакт с преданием о демоне; предание должно было очиститься, извергнув из себя саму личность демона, но оставив в себе весь комплекс его помышлений и идей, — так, чтобы этот комплекс мог быть присвоен другой личностью — человеком; демон должен был, прямо-таки по апостольскому слову, «умереть, чтобы воскреснуть», — воскреснуть в форме отвлеченного умствования, отчужденного от устрашающе конкретного Люцифера Средневековья, но отчужденного лишь — в прямом и переносном смысле — *внешне*. Быть может, параллельно с демонологией идея такого творения и самосотворения кристаллизуется и в мистике. Так, Майстер Экхарт говорит о некоей скрытой от мира вечной области души, где «я был своей первопричиной, я был причиной самого себя, там я желал самого себя и не желал ничего иного, я был тем, чего я желал, и то, чего я желал, — это было мною. Ибо в той сущности Бога, в которой он возвышен над всякой сущностью и всяким различием, — там я был самым собой и там я узнал себя как создателя этого человека, и в силу этого я есмь причина самого себя в соответствии с моей сущностью, которая вечна, но не в соответствии с моим становлением, которое временно...»¹⁴². Однако у Майстера Экхарта, как и у Пико делла Мирандолы, идея самосотворения берется с некоей оговоркой, неким «как бы»: немецкому мистика, чтобы ощутить себя первопричиной, нужно уйти в некую глубину души, пережить, как мы сейчас выражаемся, измененное состояние сознания; и здесь дьявол — в преображенном безличном качестве «комплекса идей» — ближе общительному и экстравертному духу раннего романтизма с его поэтизацией обыденности и быта, поскольку «творит» незаконно, но открыто: в мире и для мира.

Главная предпосылка творения по Новалису состоит в том, что мир *на самом деле* еще не готов: не проведены межи, не установлены чины и границы. Нет пока еще (как уже говорилось выше) почти ничего: ни элементов, ни книги, ни, быть может, настоящего Бога. «Мир еще не готов. — Из Бога необходимо сделать Всебога (Allgott). Из мира — всемир (Allwelt)»¹⁴³.

Отсюда вытекает очень важный момент: если мы сейчас осознали, впервые, быть может, эту неготовность и неготовность мира, то мы тем самым поставили себя в начальную точку творения, — ведь данного извне начала для нас, как мы уже видели, не существует, мы можем начинать, где хотим, а это значит, что все то, что мы творим сейчас, — не просто вещь, но образец вещи, ее, выражаясь платоновским языком, эйдос. Так, настоящего перевода — «мифологического», — который «дает нам не реальное произведение искусства,

но его идеал», — этого перевода еще не существует: «еще не существует, как я думаю, цельного образца» такого перевода. Также и «искусство писать книги еще не изобретено. Но оно вот-вот должно быть изобретено»¹⁴⁴.

Вот почему Новалис пишет не просто книгу, а непременно Библию — то есть образец книги, ее идеал; «реальный и идеальный образец — и зародыш всех книг»¹⁴⁵. Впрочем, Новалис щедр и верен своей мысли о ненужности всякой личной собственности; он готов допустить, что начальная точка творения — не только в нем, но везде; что Библию, следственно, пишет каждый, кто пишет книгу: «Если дух освящает, то всякая подлинная книга — Библия»¹⁴⁶.

Творением человека, и творением художественным, может стать, например, государство: «Цветущая страна» — «королевское произведение искусства»¹⁴⁷, — и это понимание государства как произведения искусства отзовется позднее у Адама Мюллера, Гегеля и Якоба Буркхардта¹⁴⁸. Но человек, как уже говорилось выше, сможет сотворить и новую природу, и новое тело, — здесь, как и повсюду, не должно быть ничего данного, поскольку все должно быть заново сделано: «Жизнь должна быть не данным (*gegeben*) нам, но сделанным нами (*von uns gemachter*) романом»¹⁴⁹. Противопоставление данного и сделанного, которое так тесно связано у романтиков с темой преодоления всевозможных границ, в конце концов достигает у Новалиса формы противопоставления двух наук — истории и философии: «Философия жизни содержит науку о независимой, мной самим сделанной, управляемой мною жизни... Все историческое относится к данному — а все философское, напротив, — к сделанному»¹⁵⁰. Самая метафизическая основа жизни человека, его онтологический дом, — то, что всегда в христианской культуре полагалось данным, предустановленным, — этот «высший принцип не должен быть чем-то данным, но свободно созданным, сочиненным, измышленным (*Erdichtetes, Erdachtes*), — дабы основать всеобщую метафизическую систему, которая начиналась бы со свободы и шла к свободе...»¹⁵¹. К тем, для кого «образ мыслей» определен «воздействием внешнего мира и судьбы» — к Вольтеру и «большинству французских философов», — Новалис относится с иронией, как и к Руссо, возведшему собственную рабскую зависимость от природы в философию¹⁵².

Высшая прерогатива Бога — творение из ничего, *creatio ex nihilo*. Эту прерогативу впервые, согласно Х.-Р. Яуссу, оспорили поэты: когда Гильом IX, герцог Аквитанский, первый известный нам трубадур, пишет: *Farai un vers de dreit nien* (что Яусс переводит: «Я делаю мой стих совсем из ничего» — то есть даже не «из сора», как

Ахматова), тем самым он «весьма тонким образом конкурирует с божественным *creatio ex nihilo*»¹⁵³.

Новалис оспаривает ту же прерогативу как философ: дух действует против «естественной склонности органов» к центробежности — благодаря духу органы начинают действовать «центростремительно», дух «принуждает их <...> консолидироваться в одной точке, он создает мир из ничего»¹⁵⁴. Именно творение из ничего представляется Новалису поистине абсолютным актом, достойным духа; его занимает вопрос, «существует ли искусство изобретения без данных, абсолютное искусство изобретения»¹⁵⁵.

Идея искусственного творения встает тут, у Новалиса, в безмятежной чистоте, как Афродита, родившаяся из пены; отброшенная природа пока еще и не думает сделать ответный удар, возможные осложнения — в том числе и самим же романтизмом пережитый кошмар Франкенштейна — даже вдаль не маячит. Абсолютный творец устраняет все границы, и даже умершая возлюбленная никак не ограничена, не удалена смертью, и образ ее не запечатлен, не закрыт в тайнике души навеки в своей неизменности — и она, покойная Софи Кюн, становится точкой творческих превращений, отправной ли, конечной, — не важно: «Искусство все *превращать в Софи* — и наоборот»¹⁵⁶. В конце концов «поэт научится из *чего угодно* делать все»¹⁵⁷; он станет всем во всем. Но это уже следующий виток темы.

3.3. «Все во всем», или «Будете как боги»

Становиться «всем во всем» — у Новалиса это не пантеистическая формула растворения в мире, но предел расширительного, ломающего все границы движения духа, который останавливает, подобно Богу, само естественное течение вещей (а вещи у Новалиса текут «на нас, внутрь нас») и заставляет их течь вспять (из нас, наружу); в результате дух перестает брать и просить у мира, он уже не следует заповеди Нагорной проповеди: «Просите, и дано будет вам» (Матф., 7:7), но ведет себя скорее по завету булгаковского Воланда: «Никогда ничего не просите».

«Фатум, который нас гнетет, есть лишь лень нашего духа. Расширив и образовав нашу деятельность, мы самих себя превратим в фатум. Все, кажется, течет на нас, внутрь нас, в то время как мы не истекаем наружу. — Мы негативны, потому что мы этого хотим. — Чем позитивнее мы будем становиться, тем негативней будет становиться мир вокруг нас — до тех пор пока не исчезнет сама негативность — но мы станем всем во всем. Боги хотят Богов»¹⁵⁸.

Формула «все во всем», сопровождающая у Новалиса мотив превращения человека в Бога (совершающегося в полном соответствии с дьявольским обещанием «будете как Боги» — Быт., 3:5), имеет знаменательную историю. Ее первоисточник — послание Павла к коринфянам, где она выражает грядущую мощь и славу Бога, окончательное покорение ему всех отпавших, обожение всякой твари и истребление самой смерти: тогда «да будет Бог все во всем» (1 Кор., 15:28). Богословы не раз обыгрывали эту формулу, но применяли ее неизменно к одному лишь Богу: «Поистине, и тварь (creatura) пребывает в Боге, и Бог сам творится в твари чудным и невыразимым образом... и творя все, сотворен во всем; создатель всего, создан во всем, ... и становится всем во всем»¹⁵⁹; «В едином Боге свернуто все, поскольку все в нем; и он развертывает все, поскольку он во всем»¹⁶⁰.

Формула апостола, любимая Баадером и Шеллингом¹⁶¹, у романтиков теряет обязательную связь с христианским Богом и начинает новую блуждающую жизнь: Вордсворт в «Тинтернском аббатстве» применяет ее к природе: «For nature then... to me was all in all» («Ибо природа тогда ... была для меня все во всем»)¹⁶². Новалис, как мы видим, переносит ее на человека — но вместе с ней переносит на человека и статус божества. Библейский мотив «будете как боги» привлек уже предромантический «Sturm und Drang» — «Свободные, как ветер, мы — боги!» — восклицает Якоб Михаэль Ленц, друг юного Гёте, в «Песне к немецкому танцу»¹⁶³; позднее его так или иначе коснулись многие романтики, в числе которых — Фридрих Шлегель («Всякий хороший человек все более и более становится богом...»¹⁶⁴) и Гельдерлин («человек — одно из обличий, которое подчас принимает бог...»¹⁶⁵). Романтики охотно видели богов друг в друге, и одним из этих самосотворенных богов романтизма стал сам Новалис: Рахиль Левин говорила о цикле «Вера и любовь», что он написан «опьяненным богом»¹⁶⁶. Позднее та же идея с ее немеркнувшей привлекательностью была «отеоретизирована» в мистико-антропологических построениях эпигонов романтизма: Франц Йозеф Эннемозер в сочинении «Дух человека» (1849) развивает теорию о человеке как «микротеосе»¹⁶⁷.

Однако, пожалуй, лишь у Новалиса идея человека-бога получает глубокое и в своем роде вполне логичное обоснование. Основа этого обоснования гносеологическая: для Новалиса недопустима, возмутительна мысль о возможности двух воззрений на мир — человеческом и божественном, ведь одно из них неминуемо должно остаться несовершенным. Мир один, и познан он должен быть одним единственным образом. Отсюда с идеальной логикой следует

вывод: «Есть лишь одна точка зрения в познании: божественная. Раздвоения нет. Но это значит, что мы должны стать богами. Бог хочет богов»¹⁶⁸.

Заметим: уже не дьявол «хочет богов», как это следует из Библии; богов хочет сам Бог. Новалис встает тут перед антиномией, которая периодически тревожила и богословие: если творение Бога совершенно, то оно не должно уступать самому Богу; если же оно не совершенно, то Бог сам несовершенен, ибо создал несовершенное творение. Приходится жертвовать либо «иерархией предметов», что недопустимо, либо совершенством Бога, что еще более недопустимо. Принятие первой жертвы означало, в средневековом понимании проблемы, что Бог равен творению, должен перед ним смириться, подчиниться ему; это приводило к парадоксам, подобным тезису английского реформатора Джона Уиклифа (XIV в.), заявившего, что «Бог должен подчиняться дьяволу» (*Deus debet oboedire diabolo*) на том основании, что все силы, сотворенные Богом, от Бога, причастны Богу и им следует подчиняться. В сущности, Новалис, хотя и в совсем другой форме и других выражениях, принимает именно эту точку зрения, хотя у него речь идет не о смирении, не об унижении Бога перед творением (что соответствовало бы феодальному мышлению), но скорее о демократизме Бога, о его желании видеть рядом с собой равных. Вечная христианская идея иерархии — разграниченности мира по вертикали, периодически обновляемая многими мыслителями вплоть до Льва Толстого («все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии...»¹⁶⁹), — Новалисом воспринимается как очередное ограждение, которое следует преодолеть. А для этого нужна малость: все творение должно стать Богом, и уже не только Бог, но и мы должны стать «всем во всем». Бог не мог создать творение столь несовершенное, чтобы оно само в свою очередь не могло стать богом или осталось непонятым и непонятым. Мир станет таким же понятным для нас, как сейчас он понятен Богу¹⁷⁰, и оба пути познания — несовершенный человеческий и совершенный божественный — встретятся и сольются. И себя мы не понимаем, потому что пока не совершенны, потому что пока еще не боги. «Мы поймем мир, когда поймем самих себя, потому что мы и мир — половины одного целого. Дети Бога, зародыши Бога — вот кто мы. Однажды мы станем, как наш Отец»¹⁷¹, и «в момент, когда мы станем вполне моральны, мы сможем творить чудеса...»¹⁷².

Демократическое отношение к Богу как равному существу и представление об относительности и произвольности нашего нынешнего человеческого состояния выразились с наивысшей силой в

позднем фрагменте: «Чтобы вступить в бесконечный союз, также и с неземными существами (mit Transmundanern), мы назначили себя людьми и выбрали себе Бога, как выбирают монарха»¹⁷³.

Тяжесть бремени божественного предназначения Новалисом как будто бы не ощущается, — но он и не взваливает ее на себя одного; любопытно, что во фрагментах он избегает формы «я», предпочитая почти повсюду говорить о некоем «мы». Построения Новалиса — не пережитый им личный, неповторимый опыт, но щедрые предложения, которые он делает всему человечеству. И лишь другой поэт, пережив этот опыт от своего лица и в своем лице, разомкнув библейскую формулу своим, двоекратно повторенным, но от этого несколько не усиленным «я», — смог засвидетельствовать тяжесть утраты последних границ:

Час тоски невыразимой!..
Все во мне, и я во всем!..

3.4. Протей

Дьявол, эта «обезьяна Бога», пытается присвоить себе все божественные атрибуты, в том числе и способность быть «всем во всем» — но эта попытка оборачивается жуткой пародией, чередованием бесконечных личин, за которыми не проступает ничего устойчивого и подлинного, никакой сущности. Однако способность дьявола принимать любую личину, а тем самым проникать — пусть и поверхностно — в любую сущность никогда не отрицалась в демонологии. Границ между обликами для дьявола не существует, и в этом смысле дьявол — настоящий Протей. В экзорцизме из средневековой литургии дьявол именован «многоликим соблазнителем» («multis formis persuasor...») ¹⁷⁴, что не удивительно: чтобы совратить человека, дьявол должен проникнуться его психологией, перевоплотиться отчасти в него; «для осуществления своих замыслов дьявол должен быть “вселиким”» ¹⁷⁵, а не просто многоликим. Античный протейзм — способность принимать любой внешний облик — в демонологии углубленно переосмыслен, понят как способность проникать в чужую личность, отчасти становиться ею, преодолевая с легкостью ее границы.

Так понятый протейзм и берется на вооружение романтиками. Новалис, говоря о миме как о прообразе художника, имеет в виду именно такой протейзм — само слово «проникновение» (Penetration), употребляемое им, предполагает некое нарушение: речь идет не о подражании чужому, но о настоящем вторжении в чужие пределы, почти что о захвате. «Мим произвольно оживляет в себе принцип

определенной индивидуальности. <...> Эта способность по-настоящему пробуждать в себе чужую индивидуальность — а не просто обманывать поверхностным подражанием — еще совершенно не известна; она основана на в высшей степени чудесном *проникновении* и духовной мимике. Художник превращает себя во все, что он видит и чем хочет быть»¹⁷⁶.

Протеем в таком смысле должен стать не только художник, но и всякий человек; мы должны научиться «сами раздваиваться, и не только раздваиваться, но и делать из себя троих» (у Новалиса неологизм — *selbdreien*)¹⁷⁷. В этом нет ничего трудного; граница индивидуальности — едва ли не самая легкая и хрупкая из границ. Сон учит нас, утверждает Новалис, «с какой легкостью наша душа проникает в любой предмет — превращается в него»¹⁷⁸. Кольридж (обнаруживающий в этом пункте близость к Новалису) научился тому же искусству — легкости «выходить из самого себя и жить в форме других (*in the form of others*) — у «невинного детства»¹⁷⁹. Мы должны лишь открыть в себе эту легкость: «чтобы выработать личность, человек должен уметь вбирать в себя, ассимилировать все больше личностей — лишь тогда он станет субстанциональной личностью»¹⁸⁰.

...Или не станет личностью никогда. Идея воспитания личности «демоническим протеизмом» плодов не дала, и уже для романтика второго десятилетия века протеизм — не универсальный способ воспитания личности, но печать отвержения, которую несет на себе поэт, существо ничтожное или великое, но уж никак не представляющее собой образцовую «субстанциональную личность». Эту точку зрения, невысказанную для романтиков рубежа XVIII–XIX столетий, с неподражаемой резкостью выразил Джон Китс в одном из самых знаменитых своих писем: «Как ни грустно в этом сознаваться, но ни одно произносимое мною слово нельзя считать мнением, продиктованным моей собственной природой, — и как могло бы быть иначе, если у меня нет природы?». Поэт «не личность — он не имеет личности (*it is not self — it has no self*) — он все что угодно и ничто. Он не имеет характера, ему нравится и свет, и тень... Он с равным наслаждением создает и Яго, и Имогену. Что оскорбляет добродетельного философа, нравится хамелеону»¹⁸¹.

3.5. Знание будущего

Способность ведать события прошлого и будущего, как и удаленные события настоящего, является в мире демонов совершенно тривиальной: ею владеют почти все демоны. Презрительное отношение булгаковского Коровьева к завесе, якобы накинутой на тай-

ны будущего — «Подумаешь, бином Ньютона!», — с абсолютной точностью отражает состояние дел в средневеково-ренессансной демонологии. Согласно Исидору Севильскому¹⁸², само слово «демоны» происходит от греческого δαίμων — «знающий, сведущий» именно потому, что демоны знают будущее. Владение тайной будущего, видимо, казалось демонологам делом настолько простым, что они легко передавали его и подопечным демонов. Так, грешники дантовского «Ада» прекрасно осведомлены в вопросах будущего (но не знают настоящего). Такое воззрение на способности демонов было настолько устойчивым, что еще в 1474 г. папа Сикст IV был вынужден выступить против некоторых болонских кармелитов, которые утверждали с кафедры, что нет ничего дурного в том, чтобы обращаться с вопросами о будущем к демонам¹⁸³. Не питавшие к людям особой любви, демоны с особенным удовольствием — и, как правило, на удивление верно — предсказывали им смерть. Вир пишет, что демоны часто «указывают знаками на чью-либо близкую смерть — либо стенаниями, либо грохотом, либо стуком гвоздей в гроб, который следует сделать для будущего трупа, либо показывая среди белого дня неизвестное траурное шествие, на котором однако потом действительно приходится присутствовать»¹⁸⁴.

Знание будущего как способ разрушить едва ли не самую неприступную из границ, поставленных Богом перед человеком, было предметом вожделения романтиков. Они не считали, что достичь этого знания невозможно; более того, они полагали, что путь к этому знанию — вполне рациональный. Ни о каких «мистических прозрениях» не было и речи: достаточно понять числовую структуру мира, скрытую в нем нумерологическую логику, чтобы с большой вероятностью предвидеть события. Отношение демонов к будущему в демонологии осмыслялось также рационально, без всякого мистицизма: Вир полагает, что демоны способны верно предсказывать будущее либо «благодаря знанию, которое они имеют о пророчествах Священного писания», либо «путем расчета вероятности (probabili conjectura)»¹⁸⁵.

Выразительный пример такого романтического расчета мы находим в письме Вильгельма Риттера к Х. К. Эрстеду от 22 мая 1803 г. Риттер обращает тут внимание на факт, что годы максимального наклона эклиптики (1745, 1764, 1782, 1801) совпадают с датами наиболее выдающихся открытий в области электричества.

1745 — банка Клейста (то же, что лейденская банка — сосуд, конденсирующий статическое электричество. — *А. М.*).

1765 — электрофор Вильке.

1782 — конденсатор (Вольта).

Этот ряд нужно продолжить, и Риттер пророчествует:

«Тебе не следует рассчитывать на новую эпоху, или ее начало, ранее второй трети 1819 года или 1820. Вероятно, мы еще до нее доживем».

Риттер умирает в 1810 г., но в 1820-м Эрстед действительно открывает магнитное действие электрического тока¹⁸⁶.

Увлекательнейшим делом было предсказание личной судьбы — например, собственной смерти, что вполне удается магу в романе Жан Поля «Геспер». Новалиса сильно занимала возможность предсказания, основанного на нумерологических расчетах¹⁸⁷. Занимала его и возможность непреднамеренного предсказания: назначая то или иное событие в будущем, мы можем спровоцировать судьбу на ответный иронический ход. Идея о том, что мир говорит с человеком языком иронии, была популярна в романтическом кругу: оставляя в стороне теорию иронии у Фридриха Шлегеля, упомянем хотя бы об отрывочном упоминании об «иронии» природы у Новалиса¹⁸⁸, а также о развернутой Готтхильфом Шубертом теории иронического языка, который одинаков у сна и у природы: как и сон, природа, смеется над «нашими жалкими радостями и нашими забавными терзаниями»; «на могилах растут розы, и соловей рыдает в пору любви... Однодневные насекомые совершают свой брак в самый день своей смерти... Смерть и свадьба, свадьба и смерть — идеи, которые и природа, и сон ставят рядом»¹⁸⁹.

Иронический диалог с судьбой Новалис мог усмотреть и в собственной жизни. В мае 1795 г., мечтая о будущей женитьбе на пока еще совсем юной Софи, он набрасывает шутивное письмо родственникам и друзьям с объявлением об их воображаемом «соединении» (*Verbindung* — характерен выбор слова, словно бы нарочито неясного, хотя речь идет явно о свадьбе). Вот текст письма: «Настоящим извещаем наших общих друзей о нашем соединении 19 марта сего года и верим в их дружеское участие в дальнейшем. Шлобен: 25 марта 1798. Фр. фон Гарденберг и Софи фон Гарденберг, урожденная Кюн». 19 марта, хотя и годом раньше, в 1797 г., действительно происходит потрясшее Новалиса событие, не исключаемое, впрочем выбранным им словом «соединение»: Софи умерла. Новалис подхватывает предложенную судьбой тему нумерологических совпадений и развивает ее в письме к Каролине Юст: «15 марта она впервые сказала мне, что хочет быть моей. 17-го она родилась — 19-го она скончалась (Новалис тут употребляет эвфемизм, имеющий в его устах особое значение: *ist Sie heimgegangen*, т.е. «она ушла домой»). 21-го я узнал об этом — Не вправе ли я предположить, что 23-го последую за ней?»¹⁹⁰. Любопыт-

но, что о годе собственной смерти Новалис тут ничего не говорит; не потому ли, что он подходит к проблеме строго «научно»? «Разве Бог и природа не играют?» — задается он вопросом в одном из поздних фрагментов¹⁹¹; в самом деле, судьба «играет» только с числами одного месяца, она ничего не «говорит» о годе. И Новалис, все с той же вечной своей дружественностью, принимает игру судьбы и отвечает ей на ее же языке, в терминах, которые она сама выбрала.

Итак, знание будущего по видимости рационально, поскольку предполагает понимание языка, которым говорит мир; и все же оно в некотором смысле запретно и демонично, потому что требует умения говорить на нечеловеческом — запретном для нас, чужом и опасном языке. Может быть, подавленное ощущение этой запретности прорвалось в знаменитом афоризме Фридриха Шлегеля о том, что «историк — это пророк, обращенный в прошлое»¹⁹². Представим себе этот афоризм пластически: историк — по совместительству и пророк, в силу своего владения тем сверхчеловеческим языком, на котором прошлое и будущее равнодоступны, — должен находиться в удивительно неудобной позе! Куда же он все-таки смотрит — вперед или назад? Есть одна странная литературная аллюзия в положении этой повернутой назад головы пророка: его поза буквально воспроизводит наказание, которому в дантовском «Аду» подвергнуты прорицатели: их головы противоестественно свернуты «челом к спине»; этот прорицатель «видеть прямо был навек отучен», а «плач очей печальный меж ягодиц струился бороздой»¹⁹³.

3.6. «И жить торопится...»: демоническая быстрота

Демоны, как и ангелы, отличаются невероятной быстротой. «Всякий дух стремителен (ales), так, ангелы и демоны, в одно мгновение оказываются повсюду. Весь мир для них — одно место (totus orbis illis locus unus est); они легко и узнают, и сообщают, что совершается повсюду»¹⁹⁴. Быстроте перемещения соответствует и быстрота понимания, которой демоны воспользовались столь фатальным для себя образом. Поскольку разум духов осмысляет космос мгновенно и интуитивно и не нуждается ни в сборе информации, ни в долгих раздумьях, то и падение ангелов, по мнению большинства средневековых схоластов, последовало за сотворением мира почти что мгновенно; между этими событиями протекло ничтожное время, не тогда даже, как традиционно обозначали «частицу времени», но тогда — «частичка», «микросекунда», как сказали бы мы¹⁹⁵.

Словно бы в память об этом недобром использовании быстроты понимания разум в европейской христианской культуре наложил

запрет на быстроту, заставив и мышление человека, и саму природу действовать постепенно и поступенно. Среди перечисленных Кантом «сентенций метафизической мудрости», ставших общими местами европейской философии, фигурирует и так называемый *lex continui in natura* — «закон непрерывности в природе», который состоит, собственно, в том, что «природа не делает скачков»¹⁹⁶. Этот «закон физики», сформулированный Лейбницем («Ничто не происходит сразу, и одно из моих основных и достоверных положений — это то, что природа никогда не делает скачков»¹⁹⁷), находил применение и в науках о человеческом разуме, которому так же, как и природе, предписывалось действовать постепенно. Состояние дел в рационалистической психологии к моменту появления романтиков на сцене характеризуется, в частности, созданной Дестюттом де Траси «наукой об идеях» («идеологией»), содержавшей следующие выразительные положения: «человеческий разум всегда продвигается вперед постепенно, шаг за шагом (*marche toujours pas à pas*), при этом интервалы между «продвижениями» — равные, «серия наших суждений образуют длинную цепь, все кольца которой одинаковы», «расстояние между самой возвышенной научной истиной и истиной, которая ей непосредственно предшествовала, не больше расстояния между самой простой идеей и идеей, предшествовавшей ей, точно так же, как от 99 не дальше до 100, чем от 1 до 2»¹⁹⁸.

Итак, говоря о победоносном «шестивии разума» в эпоху Просвещения, мы вполне точно выражаем концепцию его работы у рационалистов, подобных Дестютту де Траси: разум действительно «шествует», тщательно соблюдая закон постепенности, избегая внезапных и резких движений; он последователен в ограничительном смысле этого слова, то есть не может охватывать две или несколько идей одновременно; «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе», как выражает это рационалистическое убеждение Пушкин¹⁹⁹.

Любопытно, что и Гегель, казалось бы, бесконечно далекий от подобной рационалистической «науки об идеях», в вопросе о движении разума оказывается очень ей близок. В рассуждении о «нетерпении» разума из «Феноменологии духа» Гегель словно бы вкладывает всю свою ненависть к скороспелой быстроте романтиков, которые и самый «язык сна», открытый Г. Шубертом в его «Символике сновидений», ценили за то, что он «более быстр», чем обычный²⁰⁰. «Нетерпение требует невозможного, а именно достижения цели без обращения к средствам. С одной стороны, надо выдержать длину этого пути, — с садистской назидательностью растолковывает Гегель, — ибо каждый момент необходим; — с другой стороны, на

каждом из них надо *задержаться*, ибо каждый момент сам есть некоторая индивидуальная, цельная форма...»²⁰¹. Кроме того, познание требует еще и «терпения», и «работы» — это ненавистное романтикам понятие Гегель, словно в пику им, проводит с особой последовательностью.

Концепции познания-шестивия Новалис, минуя стадию «бега», противопоставляет сразу идею «прыжка» — познания мгновенного и внезапного; именно такого познания, которое было дискредитировано для христианской культуры преступлением дьявола, воспользовавшегося способностью постигнуть мир мгновенно в не лучших целях. Физический закон постепенности, послуживший предметом целых трактатов, удостоен у Новалиса трех слов, в которых он и развенчивается: «Природа изменяется скачкообразно»; а далее новый закон — закон скачка — в том же лаконическом стиле переносится на человеческое сознание: «Синтетические операции и прыжки. — (Озарения — решения). Регулярность (Regelmässigkeit) гения — прыгуна *par excellence*»²⁰². «Регулярность» — совсем не романтическая, казалось бы, категория — не отвергается Новалисом, но как всегда, в духе дружественного обживания чужого, обыгрывается: регулярность по-прежнему существует, но теперь она понимается так, что Дестютт де Траси ужаснулся бы: это регулярность не шагов, но прыжков: «Лишь прыжком (Sprung) можно перейти от всеобщего — произвольного <...> к особенному, индивидуальному, определенному»²⁰³.

Противопоставление «шага» и «прыжка» как двух форм познания ясно выражено в романе «Генрих фон Офтердинген», где Генрих говорит следующее: «...мне кажется, что я вижу два пути к знанию человеческой истории. Один, утомительный и необозримо долгий, с бесконечными извивами, — путь опыта; другой, почти что всего лишь *прыжок*, — путь внутреннего созерцания. На первом пути путник должен выводить одно из другого посредством длительных вычислений, в то время как на втором пути путник видит природу всякого события и всякой вещи непосредственно; он созерцает их в их живой, многообразной связи и может легко сопоставить их со всеми прочими, как фигуры на доске»²⁰⁴.

Видеть все в «многообразной связи» — это сказано еще очень осторожно; по сути же дела, речь идет о том, чтобы видеть все одновременно, сразу или почти «быть во всем»; иначе говоря, видеть мир так, как его видит Бог, или хотя бы так, как видят его ангелы и демоны, которые, благодаря своей быстроте, видят мир «как одно место». По Гемстергейсу, такая возможность предоставляется смертью, выходом из темницы тела с его невыносимо медленными орга-

нами, заключающими нас в оковы последовательного восприятия: «Если бы душа могла испытать воздействие предмета без посредства органов, то время, которое ей понадобилось бы, чтобы составить представление о предмете, было бы ничтожно малым...»²⁰⁵. Новалису тело не мешает и смерть не требуется так уж настоятельно: достаточно той демонической быстроты разума, которая позволит ему разрушить границы между мыслями, присутствовать в нескольких — или даже во всех — мыслях одновременно. Но для этого необходимо разорвать цепь «последовательности идей», которая вынуждает нас воспринимать идеи по очереди, одну за другой, — ограничение, для Новалиса невыносимое.

Дестютт де Траси говорит об этой своей «цепи идей» почти с удовольствием, любясь порядком, который наводится в душе благодаря этой цепи; он даже визуализирует и уточняет любимую метафору (упоминания «колец цепи»). Для Новалиса же последовательность, сукцессивность мыслей — действительно «цепь», но уже не в упорядочивающем и обустроивающем, но в тюремно-ограничительном смысле. Идеальное мышление для него основано на «соприсутствии двух или нескольких мыслей в сознании»²⁰⁶. «Отсутствие многих, одновременно присутствующих идей и т. п. проистекает от слабости. В совершеннейшем настроении все идеи присутствуют одновременно»²⁰⁷. Человек должен стать виртуозом одновременного мышления о многом, и романтизм действительно произвел на свет таких виртуозов. О способности Кольриджа сопрягать в сознании самые отдаленные предметы ходили анекдоты; по авторитетному свидетельству Де Квинси, он «собирал в фокусе своего внимания такое количество *внешне* никак не связанных предметов, что никто, к какой бы магии он ни прибег, не мог бы их собрать в большем количестве, а даже и *собрал*, не мог бы ими распорядиться»²⁰⁸.

Если быстрый разум способен присутствовать в нескольких мыслях одновременно, то и существо, обладающее таким разумом, ни в один из моментов своего бытия не привязано к одному, единственно данному ему миру. Мы уже видели, что преклонение перед реальностью и историей просто за то, что они *происходят, имеют место*, Новалису глубоко чуждо; он не привязан к тому, что «случилось». Выражение «иметь место» как синоним глагола «случаться» силой своего буквального значения связывает для нас оба вопроса: об уважении к случившемуся как чему-то данному нам (как «историческом мистицизме», от которого Новалис отрекся) и об уважении к месту, данному нам в данный момент. И то, и другое не должно ограничивать нас. Мы не обязаны присутствовать ни в единственном случающемся, ни в единственном месте и мире.

Лучше всего — быть сразу везде; так, если человек имеет перед собой мир разума и мир чувства, то он должен уметь присутствовать сразу в обоих мирах. «Человек должен действовать не в одном мире — но в обоих мирах одновременно — не должен думать, не чувствуя, и не чувствовать, не думая»²⁰⁹.

Эта утопия осуществлялась умозрительно: мышление Новалиса, с «постоянными беспокойными отклонениями от предмета», «расточительным избытком полуразвернутых образов, как при переходе хаоса в мир у Овидия» (характеристика Фридриха Шлегеля)²¹⁰ действительно кажется попыткой хотя бы умственного одновременного присутствия во всех темах. При таком понимании манера Новалиса, выглядящая на фоне ученых философских трактатов обрывочной и несистематичной, оборачивается опытом самой, быть может, систематичной из систем: опытом такой системы, которая сама уничтожает границы между своими разделами; другое дело, что при переходе из сознания Новалиса в данный нам разграниченный, постепенно-постепенный мир «система» распадается и возвращается назад, в хаос — в состояние «всеобщего черновика» (как фатально назвал Новалис свою последнюю тетрадь фрагментов), обреченного на вечное брожение. Таким образом, виновата не система, но наш косный, инертный мир; чтобы система все же воплотилась, нам нужно, в поисках новых, более богатых и пластичных связей, сделать еще один, более решительный «прыжок»: «Как электрическая искра, мы перепрыгиваем в другой мир... Смерть есть превращение — подавление принципа индивидуальности, который входит теперь в более устойчивую, более продуктивную (*fähigere*) связь»²¹¹.

3.7. Стихии: «Я воздух и огонь, другое все я оставляю праху...»

Человек создан Богом из «праха» и «духа» (Быт., 2:7). Первая составляющая крепко связывает человека с самой тяжелой и инертной из четырех стихий мира: с землей. Иначе обстоит дело у демонов: лишившись эфирной чистоты ангелов, демоны преобразились в худшую сторону и состоят теперь из нижнего, темного воздуха²¹², в котором они ныне царят²¹³ и который, конечно, мучительно тяжел для эфирных существ, но все же много легче тяжелого земного праха, к которому демоны не причастны. Эзотерическая демонология еврейских талмудистов и каббалистов, которой заинтересовались уже ренессансные мыслители, придерживалась сходного мнения, однако включала в набор родственных демонам стихий еще и огонь. Испанский раввин и каббалист Нахманид (XIII в.) в комментариях на книгу Левит утверждает, что демоны состоят только из огня

и воздуха, хотя способны питаться водой, огнем и запахами; несмотря на то, что в их природу входит «тонкий огонь», они окружены страшным холодом, пугающим всякого, кто решится их вызвать²¹⁴.

Для человека же эти легкие и подвижные, демонические стихии навсегда останутся запретными; он заключен в прах навечно: и после воскрешения из мертвых он получит в вечное обладание свой же прах, только теперь уже, по апостольскому слову, «облеченный в нетление». Демон, пробуждающийся время от времени в человеке, не может с этим смириться. Человек хочет поменять стихию — выбрать себе стихию свободно, — так, как это делает шекспировская Клеопатра, когда говорит перед смертью, словно присоединяясь к демонам каббалистов (акт V, сцена 2):

I am fire and air, my other elements
I give to baser life.

Я воздух и огонь, прочие мои стихии
Я оставляю более низкой жизни²¹⁵.

Воздух и огонь — вот выбор, более достойный человека. Новалис согласился бы в этом с любовницей Антония, однако, он, как всегда, подходит к проблеме научно и, если можно так выразиться, герменевтически; всякий пересмотр состояния вещей у Новалиса оказывается в конечном итоге пересмотром нашего *понимания* вещей: дело не в вещах, но в нашем понимании, которое то и дело оказывается неправильным.

Именно так произошло со стихиями: мы неправильно приписали себя к праху (авторитет Библии тут Новалисом не принимается во внимание), не осознали своих подлинных стихий; однако современная наука может прийти нам на помощь. «В высшей степени примечательно стремление новейшей химии свести все вещества к немногим *невидимым*, воздушным веществам — искать в воздухе мать всех вещей»²¹⁶.

Впрочем, на этом наука и кончается: Новалис использует современную химию лишь как трамплин для нового, не физического, но уже чисто метафизического прыжка. Понимая человеческое тело как беспредельно расширяющуюся сущность, он включает в его состав и воздух: «воздух — такой же *орган* человека, как и кровь...»²¹⁷. К водной стихии человек также сущностно причастен, ведь он — существо, способное чувствовать «неземное блаженство текучего»; в конце концов, все «приятные ощущения в нас — многообразные наплывы, волнения... изначальных вод (Urgewässer)», составляющих стихийную основу нашего бытия; и сон — «не что иное, как прилив этого невидимого мирового моря»²¹⁸.

«Земля для неподвижного — эфир для текучего (Flüssig)»²¹⁹, — такую, совсем не библейскую межу проводит Новалис. Текучую сущность человека он готов отдать любой стихии, но только не земле, не праху. Само преобразование — христианская идея, от которой он не отказывается, — понимается Новалисом не как обретение нетленного тела, но как превращение крови «в бальзам и эфир» — в текучее и летучее, но только не в застывшее, не в неподвижное. По отношению к христианской традиции Новалис совершает антропологический подлог: он похищает человека у стихии земли, подкладывая на его место растение. «Растения дети земли — мы дети эфира»; человек же у Новалиса — растение, пустившее корни в воздухе: «Легкие — корень, из которого мы растем. Мы живем, когда дышим и начинаем нашу жизнь со вдохом»²²⁰.

Человек похищен у земли и отдан текучим стихиям. Однако в текучести этих стихий заложен совсем особый смысл: это не просто изменчивость, но переходность. Подобно тому как человек не ограничен от мира, а постепенно переходит, расширяется в него, включая в свое тело и саму Солнечную систему, так и материальные стихии мира служат постепенным переходом в мир духов. Никаких иерархий Новалис не признает: все переходы незаметны и постепенны, даже когда совершаются излюбленным у Новалиса способом — «прыжком»; сам прыжок этот бесшумен и легок, как прыжок хищника; дух не противостоит материи, но дружелюбно начинается уже в ней: «...Воздух, свет и тепло в известной степени переходы тела к душе...»²²¹. Все грубое и внешнее, например, смерть, — лишь видимость, по крайней мере для лучших из нас: «Лучшие из нас, те, кто уже при жизни достигли мира духов, умирают лишь *по видимости*; они лишь изображают, что умирают, — так и добрые духи, которые сумели вступить в общение с телесным миром, не являются [телесно], чтобы не помешать нам»²²².

Стихии образуют лестницу незаметных и как бы любовных переходов к миру духов, которыми и мы должны однажды стать. Новалису тут вторит Шеллинг, когда пишет о мертвых: «в лучшей своей части мы — то же, что и они, — духи (Geister)»²²³. Но у Новалиса, чтобы стать «духом», нужно пройти еще стихию огня, которая знаменательно связывается с высшим, в оценке Новалиса, действием, на которое только способен человек, — прыжком. Огонь дает человеку возможность сыграть с самим собой в этукую метафизическую чехарду — «перепрыгнуть» самого себя. «Акт перепрыгивания самого себя всегда высший — исходная точка — *генезис жизни*. Огонь — не что иное, как такой акт»²²⁴; и в пятом Гимне к Ночи огонь назван «высшим началом мира» (das höchste der Welt).

Христианская традиция знала такой или похожий огонь — но не в догматической религиозности, где огонь, пожалуй, ассоциировался прежде всего с адом, — а в религиозности мистической. Тексты Новалиса уже не раз сопоставлялись с писаниями средневековых мистиков, например, с теми словами, которые Бог говорит о себе у Хильдегарды Бингенской: «Я — огненная сила, сокрытая во всех вещах. И все вещи так же сжигаются мною, как дыхание непрестанно движет человеком; это подобно пламени, которое раздувается ветром ... и в этом нет смерти. Ибо я — жизнь. ... Я вдыхаю жизнь во все, так что нет в каждом роде вещей ничего смертного...»²²⁵. В огненно-воздушной стихии Бога вещи как бы постоянно обновляются; Бог поддерживает их своим огнем и дыханием — огненным дыханием, как ветер поддерживает пламя — такой смысл у Хильдегарды. У Новалиса — другой акцент: «огонь связывает разделенное и разделяет связанное <...>. Всеобщее средство разделения есть в то же время всеобщее средство связывания»²²⁶; «пожирая», огонь перекраивает границы, — но сначала все-таки пожирает.

«Если бы моя скорбь стала тихим пламенем, которое бы так пожрало меня, что затем легкий порыв ветра превратил бы меня в кучку пепла, разве Софи не поддержала бы такое желание?»²²⁷; «Моя любовь стала пламенем, которое вскоре пожрет все земное»²²⁸. Впрочем, в одном из фрагментов Новалис, кажется, пытается представить себе, что и в огне, к которому он готовился, вещи мира не исчезнут, но предстанут в виде неких чистых эйдосов, огненных идеальных субстанций: «Дерево может стать для меня цветущим пламенем; человек — говорящим пламенем; зверь — блуждающим пламенем»²²⁹. Однако в первом Гимне к Ночи пламя, похоже, окончательно отнято от старого мира, который уже не нужен Новалису даже в преображенном, идеальном виде, и отдано новому миру — миру духов. Духи обступают пришельца и сжигают его тяжелую и ни в каком виде уже не нужную плоть своим огнем, чтобы и он, новичок, стал огнем и воздухом, оставив прочие стихии низшей жизни: «Пожри мою плоть жаром духов, чтобы я слился воздушно с тобой, и тогда вечно будет длиться брачная ночь».

4. По ту сторону границ: безграничная тюрьма или безграничный дом?

Тюрьма может быть обозначена не только наличием границ, но и отсутствием выхода. Более того, именно такое обозначение тюрьмы, возможно, наиболее соответствует ее сущности. Идеальная тюрьма — такая, у которой вовсе нет никаких границ: ведь граница

предполагает существование пространства, лежащего вне тюрьмы, и, следовательно, — надежду, возможность свободы. И напротив, безграничность — и есть самая что ни на есть идеальная тюрьма, так как по определению не имеет выхода; поэтому снятие границ — занятие, которому столь усиленно предается Новалис, само по себе не дает никакой свободы. И кажется, что он сам порой это понимал и признавал. Безграничный дух может вызывать у человека такой же ужас отчуждения, какой у Паскаля вызывало безграничное пространство («вечное молчание этих бесконечных пространств ужасает меня») — и у Новалиса, похоже, один раз все-таки проскальзывает нота такого ужаса при виде им же самим выстроенной безграничности: «Человек не может не ужаснуться, бросив взгляд в глубины духа. Проникновение (Tiefsinn) и воля не имеют границ»²³⁰.

Вот почему главным остается все же вопрос не о границе, а о доме. В разграниченном мире человек всегда имел небольшой, но свой дом, за пределами которого, как правило, находилось уже нечто чужое; убрав из мира разграничения, романтизм впервые, быть может, поставил вопрос о мире как неделимом целом: является ли мир онтологическим домом или онтологической тюрьмой человека?

Современная наука дает, казалось бы, положительный ответ на этот вопрос в соответствии с ею же сформулированным Антропным Космологическим Принципом: мир устроен так, чтобы сделать возможным появление в нем Наблюдателя; все его универсальные константы настроены таким уникальным образом, что появление человека сделалось возможным; если бы их значения были другими, то ни жизнь, ни человек не могли бы возникнуть. Даже невообразимая огромность мира, так пугавшая Паскаля, необходима для развития человека, ибо в меньшем мире жизнь появиться не могла бы. Известная статья Джона Уилера, в которой изложены эти соображения, называется весьма симптоматично: «Вселенная как дом для человека»²³¹.

Соображения Новалиса на этот счет пронизаны таким же оптимизмом: все дороги, как известно, ведут к дому; «мир обладает изначальным свойством быть оживляемым мною. <...> Я не могу вступить в отношения ни с чем, что не направлялось бы моей волей или не согласовывалось бы с ней»; и дальше Новалис добавляет нечто такое, что могло бы поставить его в ряд прямых предшественников Антропного Космологического Принципа, если бы не чуждый современной физике чисто новалисовский мотив магической абсолютной воли: «Следовательно, мир должен иметь изначальную предрасположенность к тому, чтобы быть направляемым мною — быть в согласии с моей волей»²³². Стало быть — и в этом пункте Новалис

и современная физика словно бы сходятся — благодать изначально и неустранимо присутствует в мире, мы — любимцы Космоса, и главное — не нужно никакого подвига для спасения, поскольку мы с самого начала *уже спасены*? Но почему тогда доктрина границы переживает все новые и новые реставрации, почему фермер ежегодно возобновляет подкосившуюся стену, а безграничный онтологический дом остается все же не более чем видением, которое открылось немногим избранным? Романтик следующего поколения — уже не любимец Космоса, но «странник по вечности, чей корабль плывет и плывет и нигде не встанет на якорь»²³³; рай воли оборачивается ее же адом (от Новалиса — к Шопенгауэру), а благосклонность мира-Дома — пресловутым отчуждением, наводящим на богословские аналогии: «Кого назовем чужим (*alienus*), как не ангела-отступника?»²³⁴.

Согласно христианской догматике, падший демон не может быть спасен — слишком велико его преступление, да и искупительный подвиг Христа не распространяется на дьявола. Связанный «узами адского мрака» (2 Петр., 2:4), он в своей темнице ожидает окончательного страшного наказания. Однако, с другой стороны, ни одна созданная Богом тварь не может быть полностью лишена благодати и праздника воскресения — в противном случае мы признали бы, что Бог мог создать нечто несовершенное; сама природа вещей неминуемо приведет их снова к Богу, утверждали Ориген и Скот Эриугена; следовательно, дьявол все же у себя дома и все же должен быть спасен.

Это противоречие так же неустранимо, как и противоречие двух видений мира — как дома и как темницы. И хотя каждый сам для себя может решить, где же он все-таки обитает, это не избавит его от возможного обмана зрения, так что идущий в дом и из дома вновь и вновь ошибается и попадает не туда — может быть, лишь для того, чтобы в конце концов все же увидеть «новое небо и новую землю».

Примечания

¹ Мотив, типичный для средневековой теологии и восходящий, в частности, к апокрифической 2 книге Еноха, где от лица Бога говорится об ангеле, «замыслившем немислимое»: утвердить свой трон выше, чем облака над землей, дабы стать равным по силе Богу; «и я сбросил его с высот вместе с его ангелами, и он бесконечно парит в воздухе над бездонностью» (29:4).

² О граде Божиим. 8:22.

³ Wierus Ioann. De Praestigiis Daemonum et incantationibus ac veneficiis Liber sex. cap. 21, § 3 // Wieri Ioannis ... Opera Omnia. Amstelodami. 1660.

⁴ Wierus Ioann. De Praestigiis Daemonum, cap. 24, § 10–11.

⁵ Зло, ложь и прочие «творения» дьявола определялись термином *inventio*, дабы отличить это «псевдотворчество» от божественного *creatio*. «Ангел сам изобретатель (*inventor*) своего преступления» (Алкуин, Комментарий на книгу Бытия, 4); «зло не создано дьяволом, но изобретено им» (*non est creatum, sed inventum*) (Исидор Севильский, Сентенции, 1:9): дьявол «доктор лжи, поскольку им самим измышлена впервые ложь (*ab ipso primum inventum est mendacium*)» (Вир, Об обманах, гл. 3, § 4).

⁶ Всеприсутствие библейских мотивов в европейской культуре делает подобное соотнесение, на наш взгляд, абсолютно естественным. В том же духе, например, Х. Р. Яусс соотносит мотив «любви издалека», возникший у трубадуров, с павловской формулой отношения к божественной благодати: «мы ничего не имеем, но всем обладаем» (2 Кор. 6:10). — Jauss H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M., 1982. S. 39.

⁷ Strich F. *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*. München, 1924. S. 16.

⁸ Об этом цикле и его влиянии на романтиков см.: Дьяков Л. А. Джованни-Баттиста Пиранези. М., 1980. С. 2–54.

⁹ Brombert V. *The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor // Romanticism: vistas, instances, continuities*. Cornell, 1973.

¹⁰ Шильонский узник, перевод В. А. Жуковского. Эпистолярные документы романтической эпохи показывают, что ностальгия по тюрьме и комплекс «счастливой тюрьмы» — не просто поэтические конструкты, но факты реальной психологии. «Есть какое-то поэтическое наслаждение возвратиться вольным в покинутую тюрьму», — пишет Пушкин П. А. Вяземскому (9 ноября 1826) из Михайловского — своей недавней тюрьмы. Возможно, здесь и не обошлось без «литературы», без подражания Байрону, — но что сказать о документе, пришедшем буквально «из глубины сибирских руд» — с Петровского завода, где томились декабристы: «...тюрьма имеет свою поэзию, счастлив тот, кто ее понимает», — пишет друг Пушкина, декабрист И. И. Пущин к Е. А. Энгельгардту 7 февраля 1836 (Пущин И. И. Записки о Пущине. Письма. М., 1989. С. 107).

¹¹ Тургенев Ан. И. «Надпись к портрету Гёте» // Цит. по: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. С. 58.

¹² Идеи этой книги отчасти были уже сформулированы в проповедях Пели 1770-х годов, изданных под названием «Бытие Бога, явленное в его творениях» (*Works of William Paley*. Lnd., 1825. V. 7. PP. 405–444).

¹³ Цит. по: Barrow J. D., Tipler F. J. *The Anthropic Cosmological Principle*. — Clarendon Press: Oxford, etc. 1986. P. 80.

¹⁴ *Ibid.*, 81.

¹⁵ Кант И. Критика чистого разума. М., 1994. С. 17.

- ¹⁶ Nauen Fr. G. Revolution, idealism and human freedom: Schelling, Hölderlin and Hegel and the crisis of early german idealism. The Hague: Nortinus Nijhoff, 1971. P. 13.
- ¹⁷ Бруно, или О божественном и природном начале вещей. Беседа. (Перевод М. И. Левиной) // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 585.
- ¹⁸ Snelders H. A. M. Numerology in german romanticism and «Naturphilosophie». Janus. 1973. V. 60. № 1. P. 32.
- ¹⁹ Béguin Albert. L'âme romantique et la rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Marseille: Editions des cahiers du Sud. 1937. T. 1. P. 118.
- ²⁰ Цит. по: Snelders H. A. Op. cit. P. 32.
- ²¹ Hemsterhuis F. Vermischte philosophische Schriften. Lpz., 1782. S. 100, 72, 102. До какой степени эта центробежно-центростремительная матрица вошла в мышление романтиков, даже в их интимно-любовный язык, показывает, например, письмо Brentano к Софи Мери: «...Мы стоим на противоположных концах жизни. Ты все вбираешь в себя, а я все отдаю...» — 1800 г.; Brentano Cl. Briefe. Nürnberg. 1951. Bd 1. S. 48.
- ²² Цит. по: Béguin. Op. cit. T. 1. P. 127.
- ²³ Гегель. Феноменология духа. Пер. Г. Шпета. Спб.: Наука. 1994. С. 149.
- ²⁴ Всеобщее притяжение говорит только о том, что *все* обладает *некоторым постоянным различием* по отношению к *другому* [различию]. Рассудок мнит, при этом, будто он нашел всеобщий закон, выражающий всеобщую действительность *как таковую*; но на деле он нашел только *понятие самого закона*... (с. 81).
- ²⁵ Novalis. Schriften. Bd 1–5. Hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel, H.-J. Mähl. Stuttgart. 1960–1988. 497, 2, 257–258. Здесь и далее разделенные запятыми цифры в ссылках на фрагменты Новалиса означают соответственно номер фрагмента, том данного издания, страницу (при отсутствии у фрагмента номера — том и страницу).
- ²⁶ The Friend, № 23, 8 feb. 1810 // The collected Works of S. T. Coleridge. The Friend. II. Princeton University Press. 1969. P. 314.
- ²⁷ Политические афоризмы. 2, 501.
- ²⁸ Всеобщий черновик. 250 и 252, 3, 284–285.
- ²⁹ Всеобщий черновик. 184, 3, 273.
- ³⁰ Rousseau J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire. P.: Garnier. 1960. P. 63.
- ³¹ Логологические фрагменты (поэтицизмы). 117, 2, 549–550.
- ³² Всеобщий черновик. 546, 3, 360.
- ³³ В письме Ф. Шлегелю от 5 сентября 1797 г. // Schriften. Bd 4. S. 235.
- ³⁴ Dahlhaus C. Die Musiktheorie im 18 und 19 Jahrhundert. Teil 1. Grundzüge einer Systematik. Darmstadt. 1984. S. 39.

- ³⁵ См.: Steblin R. A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries. (Studies in musicology, № 67). UMI Research press: Ann Arbor (Michigan), 1983. P. 63–65.
- ³⁶ Dahlhaus C. Op. cit. S. 38.
- ³⁷ Heinrich von Ofterdingen. 1 Teil. 2 Kap. (Schriften. Bd. 1. S. 209).
- ³⁸ Schriften. Bd 2. S. 671.
- ³⁹ Tagebuchblatt. Лето 1796. Novalis. Werke, Briefe, Dokumenten. Heidelberg. 1954. Bd 4. S. 251–252.
- ⁴⁰ Schlegel F. Literary notebooks. 1797–1801. L., 1957. P. 137. О роли противопоставления природы и искусства в романтической концепции мужского и женского начал см.: Махов А. Е. Любовная риторика романтиков. М.: Знание. 1991.
- ⁴¹ Всеобщий черновик. 420, 3, 320.
- ⁴² Всеобщий черновик. 73, 3, 252.
- ⁴³ Фихтеанские штудии. 619, 2, 281.
- ⁴⁴ Теплицкие фрагменты. 420, 2, 613.
- ⁴⁵ Фихтеанские штудии. 659, 2, 294.
- ⁴⁶ Всеобщий черновик. 270, 3, 287.
- ⁴⁷ Всеобщий черновик. 76, 3, 253.
- ⁴⁸ Всеобщий черновик. 342, 3, 302.
- ⁴⁹ Теплицкие фрагменты, 468, 2, 646.
- ⁵⁰ Всеобщий черновик. 86, 3, 256.
- ⁵¹ О Гёте. 2, 640–642. В другом месте Новалис ставит вопрос о соотношении природы и искусства осторожнее: природа не возникает впервые в культуре, но, возможно, меняется с развитием последней. «Исследовать вопрос, не меняется ли природа существенным образом с ростом культуры?» (Всеобщий черновик. 54, 3, 248).
- ⁵² Всеобщий черновик. 340, 3, 302.
- ⁵³ Всеобщий черновик. 342, 3, 302.
- ⁵⁴ Теплицкие фрагменты, 468, 2, 646.
- ⁵⁵ Логологические фрагменты, 19, 2, 527–528.
- ⁵⁶ Цит. по: Huch R. Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall. Gamburg: Rowohlt Verlag. 1985. S. 660.
- ⁵⁷ Цит. по: Benz E. Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande. P.: Librairie philosophique J. Vrin. 1968. P. 86–87.
- ⁵⁸ «Духовные песни», № 7.
- ⁵⁹ Однажды ты придешь и ко мне, ты не забудешь меня, и мука окончится, и цепь разорвется.
- ⁶⁰ Всеобщий черновик. 194, 3, 274.
- ⁶¹ Béguin Albert. L'âme romantique et la rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Marseille: Editions des cahiers du Sud. 1937. T. 1. P. 63–64.
- ⁶² La vie de Madame Guyon, écrité par elle-même. P., 1983. P. 621.

- 63 Гиперион. Перевод Е. А. Садовского // Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М.: Наука. 1988. С. 78.
- 64 Roskoff G. Geschichte des Teufels. Lpz. 1869. Bd 2. S. 125.
- 65 Lettre sur l'homme et ses rapports // Hemsterhuis. Oeuvres Philosophique. P., 1792. T. 1. P. 241.
- 66 Фрагменты или умственные задачи. 247, 2, 583.
- 67 Schlegel F. Literary notebooks. P. 139.
- 68 Фрагменты или умственные задачи. 256, 2, 587.
- 69 Логологические фрагменты (поэтицизмы). 96, 2, 543–544.
- 70 Всеобщий черновик. 593, 3, 370.
- 71 Joubert J. Les carnets. P., 1938. T. 2. P. 791–792.
- 72 Troxler Ignaz-Paul-Vitalis. Blicke in das Wesen des Menschen. Aarau. 1812. S. 57.
- 73 Цветочная пыльца. 14, 2, 416–417.
- 74 Huch R. Op. cit. S. 445.
- 75 27 октября 1818 г. Letters of John Keats. Oxford University Press. 1987. P. 157.
- 76 Гельдерлин. Цит. изд. С. 308.
- 77 8 сентября 1802 г. Brentano Cl. Briefe. Nürnberg. 1951. Bd 1. S. 144.
- 78 Harding A. J. Coleridge and the Idea of Love. Cambridge. 1974. P. 100.
- 79 Всеобщий черновик. 751, 3, 414.
- 80 Фихтеанские штудии, 568 и 646, 2, 274, 286–287.
- 81 Письмо к А. В. Шлегелю, 11 февраля 1792 г. // Schriften. Bd 4. S. 572–573.
- 82 Coleridge S. T. The Notebooks. Ed. by K. Coburn. V. 2. Lnd., 1962, № 2998 (февраль 1807 г.).
- 83 Schlegel F. Literary notebooks. 1797–1801. P. 139 (№ 1332).
- 84 Всеобщий черновик. [О «Вильгельме Мейстере»]. 445, 3, 326.
- 85 Фихтеанские штудии. 647, 2, 287.
- 86 Фихтеанские штудии. 196, 2, 165.
- 87 Поэтицизмы, 103, 2, 545.
- 88 Jean Paul. Titan. Berlin; Weimar. 1986. Bd 1. S. 72.
- 89 Теплицкие фрагменты. 333, 2, 597.
- 90 Феноменология духа. Цит. изд. С. 39.
- 91 Всеобщий черновик. 634 и 717, 3, 363 и 401.
- 92 Всеобщий черновик. 568, 3, 364.
- 93 Всеобщий черновик. 76, 3, 253.
- 94 Гиперион. Цит. изд. С. 231.
- 95 Цит. по: Benz E. Op. cit. P. 25–26.
- 96 Фихтеанские штудии. 565, 2, 269.
- 97 Всеобщий черновик. 701, 3, 401.
- 98 Фихтеанские штудии. 122, 2, 154.
- 99 Всеобщий черновик. 349, 3, 303.

- ¹⁰⁰ Всеобщий черновик. 688, 3, 398.
- ¹⁰¹ Цветочная пыльца. 114, 2, 462–463
- ¹⁰² Логологические фрагменты. 36, 2, 534.
- ¹⁰³ Логологические фрагменты (позтицизмы). 125, 2, 554.
- ¹⁰⁴ Подожди! он обязательно придет, час, когда божественное освободится из темницы. Умри! В этом земном кругу ты вотще, благородный дух! ищешь свою стихию. — Гельдерлин. Греция.
- ¹⁰⁵ Всеобщий черновик. 525, 3, 356.
- ¹⁰⁶ Дунс Скотт, *Reportata Parisiensia*, 2:6:2.
- ¹⁰⁷ Фульгенций (467–533). *Ad monimum*, lib. 1, cap. 17 // *Patrologiae cursus completus (series latina)*. Paris. 1847. Т. 65, col. 165.
- ¹⁰⁸ Об истинной религии, гл. 13 // *Patrologiae cursus completus (series latina)*. Paris. 1845. Т. 34, col. 133.
- ¹⁰⁹ О падении диавола, гл. 4; 27. Рус. перев.: Ансельм Кентерберийский. Сочинения. М.: Канон. 1995.
- ¹¹⁰ «Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах» (Шатобриан, Рене; письмо Пушкина к Н. И. Кривцову от 10 февраля 1831 г.).
- ¹¹¹ Фихтеанские штудии. 420, 2, 235–236.
- ¹¹² Фихтеанские штудии. 646, 2, 286–287.
- ¹¹³ Кантовские и эшенмейеровские штудии. 62, 2, 395.
- ¹¹⁴ Фрагменты или умственные задачи. 273, 2, 589.
- ¹¹⁵ Теплицкие фрагменты. 398, 2, 609.
- ¹¹⁶ Всеобщий черновик. 650, 3, 388.
- ¹¹⁷ Позтицизмы. 112, 2, 547.
- ¹¹⁸ Кантовские штудии. 57, 2, 395
- ¹¹⁹ Фрагменты или умственные задачи. 235, 2, 577.
- ¹²⁰ Coleridge S. T. *Biographia literaria, or Biographical sketches of my life and opinion*. Lnd.: J. M. Dent and songs LTD. 1956. P. 73.
- ¹²¹ Гемстергианские штудии. 2, 372 (цитата из Гемстергейса — тут же в комментариях).
- ¹²² Всеобщий черновик. 399, 3, 314–315
- ¹²³ Béguin. *Op. cit.* Т. 1. P. 146.
- ¹²⁴ Béguin. *Op. cit.* Т. 1. P. 16.
- ¹²⁵ Цит. по: Béguin. *Op. cit.* V. 1. P. 21–22.
- ¹²⁶ Coleridge S. T. *The Notebooks*. V. 2. Lnd., 1962, № 2600.
- ¹²⁷ Кант И. Критика чистого разума. М., 1994. С. 24.
- ¹²⁸ Теплицкие фрагменты. 344, 2, 599.
- ¹²⁹ Mähl Hans-Joachim. *Einleitung // Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 338.
- ¹³⁰ Coleridge S. T. *Biographia literaria*. P. 169 (ch. 14).
- ¹³¹ Позтицизмы. 112, 2, 547.
- ¹³² Всеобщий черновик. 512, 3, 354.
- ¹³³ Кантовские штудии. 44, 2, 387.

¹³⁴ Jauss H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M., 1982. S. 87, 107.

¹³⁵ Jauss H. R. *Op. cit.* S. 106.

¹³⁶ Книги простеца. Простец об уме (перев. А. Ф. Лосева) // Николай Кузанский. Сочинения. Т. 1. М., 1979. С. 391.

¹³⁷ Речь о достоинстве человека. Цит. по: Jauss H. R. *Op. cit.* S. 111–112.

¹³⁸ Легенду об участии дьявола в строительстве Кельнского собора см.: Collin de Plancy. *Dictionnaire infernal*. 6-me ed. P., 1863. P. 301.

¹³⁹ S. Avitus Alcimus Ecdicius. *De Peccato Originali // Patrologiae cursus completus (series latina)*. P., 1847. Т. 59, col. 331.

¹⁴⁰ *Similis quidem esse Deo voluit non per imitationem, sed per aequalitatem potentiae.* — Петр Ломбардский. *Сентенции*, 2:6:1.

¹⁴¹ Энциклопедия Дидро и Даламбера трактует демономанию просто как болезнь, «разновидность меланхолии» (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné...* 1760. Т. 4. P. 821), но об аде дает весьма серьезную статью, в частности, подробно обсуждая идею Тобиаса Свиндена о его возможном местонахождении на Солнце (t. 5. P. 667).

¹⁴² Цит. по: Benz E. *Op. cit.* P. 25–26.

¹⁴³ Всеобщий черновик. 403, 3, 317.

¹⁴⁴ Цветочная пыльца. 68 и 114, Bd 2. S. 438, 440, 462–463.

¹⁴⁵ Всеобщий черновик. 557, 3, 363.

¹⁴⁶ Цветочная пыльца. 102, 2, 462.

¹⁴⁷ Вера и любовь. 7, 2, 486. Рус. перев.: Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 45.

¹⁴⁸ См. об этом: Махов А. Е. Якоб Буркхардт — критик истории и историк «духа» // Буркхардт Я. *Культура Италии в эпоху Возрождения*. М.: Интрада. 1996. С. 490–497.

¹⁴⁹ Логологические фрагменты (Поэтицизмы). 188, 2, 563.

¹⁵⁰ Теплицкие фрагменты. 343, 2, 600.

¹⁵¹ Фихтеанские штудии. 568, 2, 274.

¹⁵² Теплицкие фрагменты. 375, 2, 605.

¹⁵³ Jauss H. R. *Op. cit.* S. 108.

¹⁵⁴ Фрагменты или умственные задачи. 242, 2, 581.

¹⁵⁵ Всеобщий черновик. 650, 3, 388.

¹⁵⁶ Всеобщий черновик. 723, 3, 408.

¹⁵⁷ Всеобщий черновик. 717, 3, 406

¹⁵⁸ Фрагменты или умственные задачи. 248, 2, 584.

¹⁵⁹ Scot Eriugena. *De divisione naturae*. 3:17.

¹⁶⁰ Николай Кузанский. Об ученом незнании. II:107 (перев. В. В. Библихина) // Николай Кузанский. Сочинения. М., 1979. Т. 1. С. 104.

¹⁶¹ См.: Benz. *Op. cit.* P. 58–59.

¹⁶² *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey...* — v. 72, 75.

¹⁶³ Lied zum deutschen Tanz // Lenz J. M. R. Werke. Aufbau-Verlag: Berlin und Weimar. 1980. S. 6.

¹⁶⁴ Фрагменты (перев. Ю. Н. Попова) // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство. Т. 1. 1983. С. 305.

¹⁶⁵ Гиперион. Цит. изд. С. 135.

¹⁶⁶ Samuel R. Einleitung // Novalis. Schriften. Bd 2. S. 481.

¹⁶⁷ См.: Béguin. Op. cit. Т. 1. P. 135.

¹⁶⁸ Логологические фрагменты (Поэтицизмы). 248, 2, 583.

¹⁶⁹ Лев Толстой о литературе. М., 1955. С. 33

¹⁷⁰ Эту идею Новалис, как указывают его комментаторы Р. Самюзль и И. Мель, заимствует из Гемстергейса: «Если бы человек имел представление обо всех связях и обо всех комбинациях ... объектов, он уподобился бы Богу... и его наука стала бы совершенной» (Lettre sur l'homme et ses rapports // Hemsterhuis. Oeuvres Philosophique. P. 1792. V. 1. P. 228), что становится возможным после смерти, когда «все ощущения соединяются и образуют единое тело, и тогда душа видит мир не в Боге, но так, как видит его сам Бог» (Simon // Hemsterhuis. Oeuvres Philosophique. P., 1792. V. 2. P. 247–248).

¹⁷¹ Логологические фрагменты (поэтицизмы). 115, 2, 548.

¹⁷² Всеобщий черновик. 775, 3, 418.

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Russell, Jeffrey Burton. Lucifer. The Devil in the Middle Ages. Ithaca and London: Cornell University Press. 1984. P. 128.

¹⁷⁵ Roskoff G. Op. cit. S. 166. Эразм Франциск в трактате «Адский Протей, или тысячеискусный изобразитель...», прямо именует дьявола «Протеем», «ахеронтским комедиантом», который «для высмеивания и совращения людей изображает то ту, то другую персону» (Franciscus Erasm. Der höllische Proteus, oder tausendkünstige Vorsteller... — 2-e ed. Nürnberg 1695. S. 92). Бесконечное многообразие дьявольских личин, не ведающее никаких ограничений, связывалось демонологами и с особой летучестью демонической природы. Демон, — как утверждает Вир, — просто не способен долго удерживаться в границах какого-либо обличия по причине «быстроты и разреженности» создаваемого им тела, поэтому обличия его, при всей их внешней правдоподобности, пугающе изменчивы: «Вот он является как муж, и тут же — как женщина; он рычит, как лев, скачет, как барс, лает, как собака, а иногда придает себе форму сосуда или бурдюка» (Wierus. Op. cit., cap. 14, § 1).

¹⁷⁶ Логологические фрагменты. 41, 2, 535.

¹⁷⁷ Всеобщий черновик. 340, 3, 302.

¹⁷⁸ Всеобщий черновик. 381, 3, 309.

¹⁷⁹ Дневник, 1830 г., цит. по: Harding A. J. Op. cit. P. 37.

¹⁸⁰ Всеобщий черновик. 283, 3, 290.

¹⁸¹ Letter to R. Woodhouse, 27 oct. 1818 // Letters of John Keats. Oxford University Press. 1987. P. 157–158.

- 182 Этимологии, 8:11.
- 183 Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада. 1996. С. 455 (перевод А. Е. Махова).
- 184 Wierus Ioann. Op. cit., cap. 22, § 20.
- 185 Ibid., cap. 10, § 1.
- 186 Snelders H. A. M. Op. cit. P. 29.
- 187 См.: Ritter H. Der unbekannte Novalis. Göttingen: Sachse und Pohl Verlag. 1967. S. 47.
- 188 Всеобщий черновик. 422, 3, 320.
- 189 Die Symbolik des Traumes. Bamberg. 1814. S. 30.
- 190 Новалис скончался 25 марта 1801 г.
- 191 Всеобщий черновик. 418, 3, 320.
- 192 Фрагменты (перев. Ю. Н. Попова) // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство. Т. 1. 1983. С. 293.
- 193 Ад. 20:13, 15, 23–24. Перев. М. Лозинского.
- 194 Тертуллиан. Apologeticus adversus gentes, cap 22 // Patrologiae cursus completus (series latina). P., 1844. Т. 1, col. 406–408.
- 195 См. об этом: Russell. Op. cit. P. 175. «В первый момент все были благи, — пишет Фома Аквинский, — но во второй момент благие отличились от дурных» (Сумма теологии, Ia: 63:5–6).
- 196 Кант И. Критика способности суждения. Введение, разд. V.
- 197 Новые опыты о человеческом разумении... (перев. П. С. Юшкевича) // Лейбниц Г. В. Сочинения. М., 1983. Т. 2. С. 56.
- 198 Destutt de Tracy A.-L.-C. Elémens d'idéologie. 1804. Т. I. P. 13–14.
- 199 Пиковая дама, гл. VI.
- 200 См.: Béguin. Op. cit. Т. 1. P. 200.
- 201 Гегель. Феноменология духа. Цит. изд. С. 9, 15.
- 202 Всеобщий черновик. 183, 3, 273.
- 203 Всеобщий черновик. 708, 3, 404.
- 204 Heinrich von Ofterdingen. 1 Teil. 2 Kap.
- 205 Lettre sur les désirs // Hemsterhuis. Oeuvres Philosophique. P., 1792. Т. 1. P. 62–63. Новалис в гемстергианских штудиях принимает и переосмысляет в своих категориях этот тезис: «Без органов душа в один момент была бы проникнута бесконечным объектом — они стали бы одним целым — и взаимное наслаждение стало бы совершенным... вечным возбуждением» (19, 2, 361; тут же и сопоставление этих цитат комментатором Новалиса).
- 206 Логологические фрагменты (поэтицизмы). 140, 2, 558.
- 207 Теплицкие фрагменты. 396, 2, 609.
- 208 Coleridge the Talker. A series of contemporary descriptions and comment. Ed. by R. W. Armour and R. F. Howes. N. Y., Lnd.: Johnson Reprint Corporation. 1969. P. 9.
- 209 Математические штудии. 3, 123.

- 210 Письмо А. В. Шлегелю, январь 1792 г. // *Schriften*. Bd 4. S. 572.
- 211 Всеобщий черновик. 100, 3, 259.
- 212 См.: Григорий Великий, *Моралии*, 2:20, 2:47, 26:17, 29:30; Исидор, *Этимологии*, 8:11. Согласно другой точке зрения, демоны не имеют тел; однако, кажется, никто из богословов не отрицал, что в случае необходимости демон может сотворить себе тело из воздуха: Фома Аквинский (демон может «формировать тело из воздуха», создавая воздушную видимость какого угодно тела, — *Сумма теологии*, ч. 1, вопр. 114, ст. 4) и парижские ведьмы, утверждавшие на процессах, что дьявол может сделать себе тело из воздуха при благоприятном ветре и в полнолуние, совершенно едины в этом вопросе.
- 213 Апостол Павел называет дьявола «князем, господствующим в воздухе» (Ефессянам. 2:2).
- 214 Hillers D. R., Rabinowitz L. I., Scholem G. *Demons* // *Encyclopaedia Judaica*. V. 5. Jerusalem, 1974. P. 1529.
- 215 Таков дословный перевод; в названии этой главы я процитировал перевод Б. Л. Пастернака.
- 216 Медицинско-естественнонаучные штудии. 3, 184.
- 217 Всеобщий черновик. 593, 3, 370.
- 218 Ученики в Саисе. Bd I. S. 104.
- 219 Всеобщий черновик. 117, 3, 262.
- 220 Там же.
- 221 Всеобщий черновик. 509, 3, 354.
- 222 Большая тетрадь физических штудий. 3, 62.
- 223 *Schelling Leben in Briefen*. Lpz., 1870, Bd II. S. 252. Письмо написано после смерти Каролины Шеллинг — жены философа.
- 224 Логологические фрагменты (Поэтицизмы). 134, 2, 556.
- 225 *De operatione Dei*. Цит. по: Gäde E.-G. *Eros und Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen F. von Hardenberg*. Marburg: N. G. Elwert Verlag. 1974. S. 8.
- 226 Физические фрагменты. 3, 85.
- 227 Дневник. 24 марта 1797 г.
- 228 Письмо к Ф. Шлегелю. 13 апреля 1797 г.
- 229 Теплицкие фрагменты. 486, 2, 651.
- 230 Всеобщий черновик. 633, 3, 381.
- 231 Wheeler J. A. *The Universe as Home for Man* // *American Scientist*. 1974. V. 62. № 6.
- 232 Логологические фрагменты (поэтицизмы). 125, 2, 554.
- 233 Странствование Чайлд-Гарольда, 3:70.
- 234 Григорий Великий, *Моралии*, 12:36.

ОБРАЗ «ОГРАЖДЕННОГО САДА»:

*природа, Бог и свобода
в поэзии английских романтиков*

«Огражденный сад» — один из постоянных образов-мотивов европейской литературы (так же как и живописи), получивший мифологическое осмысление уже в античную эпоху, устойчивое аллегорическое истолкование в средневековой христианской традиции и новую, существенно иную (хотя и связанную с религиозной) интерпретацию в позднесредневековой и ренессансной светской культуре. Эти истолкования исходили из представления о саде как об образе рая, земного или небесного, причем для земного сада огражденность, как правило, была необходимым условием существования.

Античная мифология знала сады трех уровней: небесный (сад богов), земной и подземный (сад мертвых), из них сад земной требовал охраны и ограды. Огражденным был сад Гесперид на Атласских горах, в котором росло подаренное Гере дерево с золотыми яблоками: отец Гесперид Атлант, как садовник его, построил вокруг сада толстые стены, услышав предсказание, что когда-нибудь титан лишит его главное дерево золотых яблок. Мифологизация и поэтизация реального, сочетающего утилитарные и эстетические цели сада происходит в «Георгиках» Вергилия¹, но у него огражденность сада не акцентирована.

В христианской иконографической традиции, когда изгнанные Адам и Ева покидают райский сад, он оказывается огражден высокой стеной и херувим стоит с мечом у его врат. Конечная цель христианской истории — небесный град Иерусалим — часто изображается парадоксальным образом как город-сад, созданный из драгоценных камней, но воспроизводящий растительное и природное изобилие райского сада (благоухание всевозможных цветов, пение райских птиц и т.д.). Путь к небесному Иерусалиму открывает Новый Завет, данный Христом, и церковь, церковная община, часто представляется как сад, огражденный Божьей десницей.

Ограда символического сада имеет значение разделяющей границы (по одну сторону цветущий сад, по другую бесплодная пусты-

ня) и защищающей преграды (внутри сада нет места бурям и непогоде). Она не обязательно должна быть стеной: в «Божественной комедии» Данте земной рай (часть II, песни 27–33), огражден рекой, переправляясь через которую душа теряет память о своих грехах. В «Пути паломника» (1678) Джона Беньяна, шедевре пуританской литературы, повествующем об аллегорическом пути Христианина из Града Разрушения в Небесный Град, Небесный Иерусалим изображен как город-сад, стоящий на горе Сион. Его окружает прекрасная цветущая земля Бюла, река, переправляясь через которую, Христиан и его спутник оставляют в ней свое тело, и неприступные стены с воротами, у которых герои предъявляют свои «удостоверения» (certificates), полученные ими в начале пути².

Исходная модель средневекового сада — это монастырский сад, находящийся внутри монастырской ограды, где монах проводит время в уединенной медитации либо в труде, подражающем действиям Христа, «совершенного садовника», явившегося в мир для исправления того, что совершил «нерадивый садовник» Адам, изгнанный из райского сада. Каждая деталь монастырского сада имеет аллегорическое значение³. Сад обычно планировался в форме креста или в какой-либо другой значимой форме, в центре его часто находился фонтан, символизировавший Деву Марию, отождествлявшуюся в экзегетической традиции с невестой «Песни Песней», которая названа «запертым садом», «заключенным колодцем», «запечатанным источником» (Песн, 4:12). «Песнь Песней» с ее обилием садовых образов, мотивов изобилия и богатства природы, и ее интерпретация как духовного союза Христа и церкви или Христа и индивидуальной души, оказала огромное влияние на эстетику и символику огражденного сада. Противостоит огражденному саду в европейской христианской традиции бесплодная пустыня, поросшая сорной травой и населенная дикими зверями, поскольку природа разделяет с Адамом и его потомками последствия грехопадения.

Средневековая символическая и аллегорическая традиция возрождается в барочной литературе, здесь также расцветает традиция учительных вертоградов, эмблематически трактующая сад как сад добродетелей⁴. В Англии традиционная христианская топика огражденного сада воссоздается в разных интерпретациях в творчестве поэтов-спенсерянцев и поэтов-метафизиков, в таких произведениях, как «Сад» Э. Марвелла, «Hortus Conclusus» Ричарда Роуланда, «Сад» Джозефа Бомонта, «Христианский рай» Уильяма Принна и др.⁵. В стихотворении Джорджа Герберта «Рай» лирический герой видит свою душу как дерево, растущее в огражденном саду, и оградой ему служит десница Господа:

I blesse thee, Lord, because I GROW
 Among thy trees, which in a ROW
 To thee both fruit and order OW.
 What open force or hidden CHARM
 Can blast my fruit or bring me HARM,
 When the enclosure is thy ARM?

(Благословляю тебя, Господь, потому что я расту // Среди твоих деревьев, которые стоят в ряд, // И лишь тебе обязаны тем, что плодоносят и сохраняют порядок. // Какая открытая сила или скрытое колдовство // Могут погубить мои плоды и принести мне вред, // Если ограда — это твоя рука?).

Лирический герой Герберта находится *внутри* сада и рассматривает ограду как свою *защиту*.

Вместе с тем, начиная с эпохи зрелого Средневековья, зарождается иная традиция — светской эстетизации сада как места, где уединяются избранные для куртуазных празднеств, светских утех и любовных наслаждений. Гийом де Лоррис в «Романе о Розе» (ок. 1237) создает аллегорическое повествование об «искусстве любви»: поэт видит во сне Сад Любви, где встречает Веселье, Радость и другие фигуры, у источника Нарцисса находит прекрасный розовый бутон, клянется быть верным Любви, получает наставление об обязанностях и страданиях влюбленного и т. д.⁶ В ренессансных новеллах огражденный сад является реальным местом действия, однако описания его красоты, изобилия и совершенства призваны вызывать ассоциации с образом райского сада. В этом случае акцент делается на земной природе рая и на возможности его «возвращения» в земных условиях, ограда же приобретает значение эксклюзивности, элитарности.

В предренессансных «Кентерберийских рассказах» (1388–1400) Чосера светский образ огражденного сада как места наслаждений иронически соотносится с христианским образом райского сада. В «Рассказе купца», переводя традиционный сюжет средневекового фавлю в более высокий регистр куртуазной повести (пожилой рыцарь Януарий женится на бедной красавице Мэй, в которую влюбляется сквайр Дамиан), Чосер вводит образ огражденного сада, которым владеет Януарий и ключ от которого он всегда носит при себе. Когда он теряет зрение, Мэй удается сделать слепок с ключа, и Дамиан проникает в сад, где любовники ловко обманывают ревнивого мужа, который ни на минуту не отпускает жену от себя. Супружество как «райское» состояние, каким оно видится Януарию, огражденный сад как земной рай, в который проникают искушение и измена, дерево, на которое забираются любовники, как древо по-

знания добра и зла, с разных сторон обыгрываются Чосером в иронически сниженном, почти пародийном ключе. Одновременно, также почти в ренессансном духе, Чосер смешивает библейскую и античную традиции, изображая в том же саду Плутона и Прозерпину с их свитой, которые вступают в спор о том, кто из супругов одержит верх.

Эстетика садово-парковой архитектуры; ренессансная, барочная, классицистическая, каждый раз по-новому осмысляет отношение реального сада к его прообразу, саду райскому, подчеркивая то возможность или надежду на возвращение к золотому веку, райской невинности в атмосфере реального сада (в эстетике ренессанса), то, напротив (как в эстетике барокко), выдвигая на первый план идею бренности земного существования и невозможности восстановления утраченного райского состояния, на которое реальный сад должен только намекать, в то время как аллегорические фигуры (например, солнечные часы) расставляются для напоминания о преходящести земной жизни⁷. Но в любом случае в этих эстетических системах ограда мыслится как обязательное условие существования садового пространства.

Взаимодействие религиозной и светской традиций в трактовке образа огражденного сада в эпоху Ренессанса приводит к новым вариациям традиционного образа. Христианские моралисты предостерегают от светского, чувственного истолкования образа земного рая, манящего человека красотой, изобилием и ощущением неограниченной власти, как от демонического наваждения. В эпической поэме эпохи Ренессанса это способствовало популярности темы волшебника/волшебницы, искушающей героя-рыцаря прелестями земного «рая» в своем дворце с огражденным садом (в основе этого образа — переосмысленная в традициях моральной аллегории гомеровская Цирцея). В таком случае задача героя — устоять перед демоническим искушением и не изменить своему призванию, а часто и разрушить мнимый рай. Таковы владения Армиды в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо, дворец Акразии в «Королеве фей» Спенсера.

Во второй книге «Королевы фей» (1609) Эдмунда Спенсера, посвященной подвигам рыцаря Гайона, воплощающего добродетель умеренности, особенно разработанную античной, языческой этикой, встречаем два образа сада, заимствованные из античной мифологии и переосмысленные в духе христианского дидактизма. Рыцарь Гайон, главный герой этой книги, искушаемый волшебником Маммоном, попадает в подземное царство и там, в саду Прозерпины, видит дерево с золотыми яблоками, распластавшее свои ветви над всем садом, окруженным «черным потоком», в котором муча-

ются души грешников (Гайон видит в нем Тантала рядом с Понтием Пилатом). В конце книги он добирается до «Чертога блаженства» волшебницы Акразии, изображенного как прекрасный сад, огражденный легкой оградой, «чтобы удержать пришедших гостей внутри, а неукротимых зверей — снаружи» (песнь XII, строфа XLIII), с воротами из слоновой кости, которые для всех открыты. В ее угодьях есть все, что услаждает пять чувств, причем естественная Природа великолепно, и даже чересчур изобильно украшена при помощи Искусства. Гайон чуть было не поддается чувственному искушению, но под конец безжалостно уничтожает этот ложный рай. Спенсер, по наблюдениям А. Н. Горбунова, недвусмысленно дает понять читателю, что чертоги Акразии — ложный рай, в отличие от Тассо, чье отношение к Армиде двойственно⁸.

Другой гранью взаимодействия религиозной и светской традиций стало свободное истолкование библейских мифологических образов в литературе, их «перевод» на язык светской культуры, при котором религиозное иносказание осмыслялось как реальное событие. Джон Мильтон, оказавший огромное влияние на романтиков⁹, превращает в «Потерянном рае» (1667) библейскую притчу в эпическое повествование, психологизирует образы героев вселенской драмы и открывает дорогу истолкованию ее как события, совершившегося по законам человеческого разума. Райский сад в изображении Мильтона стал идеализированным земным садом, насаженным Богом и сохраняющим при этом всю прелесть и все богатство естественной природы, в котором растут в живописном беспорядке диковинные, но известные современной поэту науке виды деревьев и растений (например, древо жизни было описано как баньяновое дерево). В IV песни райский сад изображен как прекрасная местность, огражденная высокими горами и неприступными скалами, понижающимися лишь в одном месте с восточной стороны, где у врат рая стоит архангел Гавриил, следящий, чтобы никакое зло не проникло в его пределы. Ограда райского сада у Мильтона естественна, но от этого не менее неприступна.

Особое впечатление производил заключительный эпизод, когда ангел выводит Адама и Еву из Рая, они оборачиваются, чтобы в последний раз увидеть его врата, закрывшиеся за ними, блеск меча архангела, а затем осушают слезы и перед ними открывается весь широкий мир: «The world was all before them» (XII, 646). Страсть к неизведанному, безграничному прозвучала в этих словах. С точки зрения человеческой биографии, пребывание Адама и Евы в раю было для них периодом счастливого неведения, детской невинности, — с потерей рая начинался период познания, возмужания, зре-

лости. Герои Мильтона в финале поэмы оказались по ту сторону райских врат, романтические же герои в исходной ситуации будут вновь и вновь ощущать себя изгнанными из рая.

Пафос расширения кругозора, познания неизведанного, прозвучавший в последних строках «Потерянного рая», был подхвачен просветительской культурой. Дух исследования, свойственный просветительской мысли, не признавал ценности границы, ограждения, она все чаще стала осознаваться не как защита, а как препятствие. С. Джонсон в своей повести-притче «Расселас» поведал о том, как абиссинский принц, воспитывавшийся в «Долине счастья», бежит из своего счастливого уединения, чтобы узнать мир и самому выбрать образ жизни по своему вкусу. Изображение «Долины счастья» не случайно напоминает мильтоновский рай: это также цветущая долина, окруженная непроходимыми горами с единственным охраняемым выходом. Однако здесь ограда, мыслившаяся (отцом принца) как защита, превращается для героя в препятствие: он не может наслаждаться красотой долины, он рвется мыслью к тому, что находится по ту сторону гор. Райский уголок в силу своей огражденности (отгороженности от мира) становится для героя Просвещения темницей, и он не успокаивается, пока ему не удастся бежать оттуда.

За этим частным сдвигом (изменением значения ограды) стояли гораздо более серьезные изменения, происходившие в культуре под влиянием идеологии Просвещения. Просветительская концепция естественной природы и естественного человека, не поврежденного грехопадением, снимала религиозно-философскую основу противопоставления окультуренной и неокulturенной природы. Это немедленно сказалось на культурной практике. Эстетика просветительского пейзажного парка впервые отменила ограду, до сих пор считавшуюся необходимым элементом парковой архитектуры: сельский парк должен был постепенно и незаметно переходить в неприукрашенную природу, сливаться с нею¹⁰.

Кроме того, установка на самостоятельное познание окружающего мира (в духе локковского сенсуализма, полагавшего, что все понятия приходят к нам через ощущения, восприятие органов чувств) и утверждение ценности собственного, оригинального видения (проявившегося, в частности, в «Опыте об оригинальном творчестве» Эдварда Юнга) понижали значимость традиционной образности и традиционной символики как таковой. Новая европейская культура стремилась взглянуть на мир свежим взором, не «зашоренным» предвзятыми, заранее заданными трактовками того или иного образа. Просветительская эстетика освобождала «линейное» пове-

ствование о реальной жизни от чрезмерно расросшейся иерархии символических смыслов, окружавших ее.

Однако от аллегорического и символического изображения реальности, разумеется, невозможно было полностью отказаться. У Джеймса Томсона, считающегося зачинателем сентиментализма в английской поэзии, образ огражденного сада организует аллегорическую поэму «Замок Праздности» («The Castle of Indolence», 1748). Поэма написана в традиции Спенсера: Томсон не только использует спенсерову строфу, но и архаизирует поэтический язык (к поэме даже приложен словарь уже не употребляемых слов и грамматических форм), прибегает к аллегорически-дидактическому способу повествования, характерному для «Королевы фей», и заимствует образ-мотив замка, окруженного огражденным садом, который волшебник, архимаг Праздность построил для соблазнения людей. Обращение Томсона к образу огражденного сада симптоматично для его эпохи: если Спенсер или Марвелл связывали этот образ с идеями религиозно-философского плана бытия, то у Томсона речь идет об образе жизни. При этом праздность вызывает у поэта двойственное, противоречивое чувство, и он актуализирует неоднозначность самого традиционного образа.

Две песни поэмы представляют две разные, пожалуй, даже несовместимые точки зрения на проблему праздности, ни одну из которых нельзя считать полностью победившей. Томсон, как пишет его первый биограф, начал писать «Замок Праздности» в ответ на упреки друзей в приверженности поэта к лени. И первая часть поэмы, хотя Праздность и назван в ней злым волшебником, живописует его замок и угоды с видимым удовольствием. Приспешник архимага увлекает всех проходящих мимо массивных ворот замка описанием ожидающего их рая, и в его словах звучит своего рода философия праздности, утверждающая, что и сама добродетель есть «спокойствие ума», возвысившегося над амбициями, страстями и суетой. Постепенно в образе жизни, принятом в волшебном замке Праздности, начинают проступать черточки живой реальности XVIII века, например, когда привратник, впустив соблазненных в ворота, выдает каждому колпак, тапочки и халат, а автор произносит похвальное слово дезабилью (*O fair undress, best dress!..*). В конце песни Томсон изображает среди обитателей замка своих друзей и себя самого. Вот строфа, посвященная автору:

A bard here dwelt, more fat than bard beseems
Who, void of envy, guile, and lust of gain,
On virtue still, and nature's pleasing themes,

Poured forth his unpremeditated strain,
The world forsaking with a calm disdain:
Here laughed he careless in his easy seat;
Here quaffed, encircled with the joyous train;
Oft moralizing sage; his ditty sweet
He loathed much to write, ne cared to repeat.

(«Здесь жил поэт, более полный, чем прилично быть поэту, // Лишенный зависти, вероломства и жажды стяжательства. // О добродетели, о приятных темах природы // Звучала его заранее не обдуманная песнь. // Он покинул свет со спокойным пренебрежением. // Здесь он беззаботно смеялся, развалился в кресле, // Здесь осушал чаши в кругу веселых собутыльников. // Часто был рассуждающим о морали мудрецом; а свои прелестные песенки // Он ужасно не любил записывать и не удосуживался повторять»).

Этот сентиментальный образ ленивого и беззаботного поэта, презирающего свет и предпочитающего уединение в кругу друзей на лоне прекрасной природы, во многом предвосхищает романтический, в том числе и в признании ценности досуга, праздности как необходимого элемента творчества. Однако во второй части поэмы Томсон, словно спохватившись, возвращается к просветительски-рационалистическому пониманию облагораживающей роли труда и выводит на сцену противника архимага по имени Трудолобие (Industry), который, как странствующий рыцарь, разрушает замок Праздности, показывая соблазненным архимагом людям, что этот мнимый рай поддерживался лишь иллюзией, а как скоро наваждение прошло, на месте прекрасного сада осталась дикая, необжитая местность, кишущая змеями и другими гадами. Как видим, здесь, разрабатывая традиционный образ огражденного сада, Томсон четко придерживается оппозиции окультуренной / дикой природы, изображая дикую природу как непригодную для человека пустыню.

Эта поэма Томсона с ее аллегоризмом и традиционной образностью, по-видимому, вызывала двойственные чувства у романтиков. Вордсворт развил ее тему в «Стихах, написанных на моем томике "Замка праздности"» (1802), где, как бы в дополнение к портретам друзей, предающихся праздности вместе с поэтом, набросал портрет Колриджа, причем настолько ярко изобразил бытовые привычки и манеру общения своего друга и соавтора, что оставил, по свидетельству сына Колриджа, самый точный из его портретов. Однако Вордсворт, видимо, нашел созвучными своему поэтическому видению элементы бытовой конкретики в поэме Томсона, а отнюдь не его использование традиционной образности: Колридж изображен

им на фоне сельской обстановки Озерного края, без тени намека на замкнутое пространство огражденного сада.

В отличие от просветителей, стремившихся освободить художественный образ от традиционных символических и аллегорических истолкований, мешающих видеть «вещи как они есть»¹¹, романтики проявляют новый интерес к постижению скрытой сути вещей через их символические значения. Но в результате культурной деятельности просветителей ситуация для них коренным образом изменилась. Традиционная христианская символика перестала осознаваться как доминирующая, общепринятая. Просвещение с его рационалистической верой (деизмом), принципиальным космополитизмом¹², увлечением восточной экзотикой и предромантизм с его интересом к национальным древностям, в том числе разнообразным языческим культам, от друидов до Элевсинских мистерий, поставили романтиков в условия культурного многоголосия. Любой художественный образ, в том числе и образ огражденного сада, в рамках различных культурно-эстетических систем мог означать, символизировать разные вещи, и конкретное содержание, конкретная трактовка образа зависели теперь в гораздо большей степени от индивидуальной творческой воли автора.

Романтики, развивая тенденции, наметившиеся у их предшественников, воссоздали образ огражденного сада во всех его вариантах — чувственного, сакрального и демонического. Если в произведениях повествовательного плана они, как правило, оказывались продолжателями просветительского мышления, то в символических и мифологических поэмах они опирались прежде всего на ренессансную традицию, Спенсера и Мильтона. Новое, романтическое отношение к мифу и мифологической образности было сформулировано Вордсвортом в четвертой книге его поэмы «Прогулка». Дуглас Буш характеризует его так: «Выступая, как и Колридж, против рационализма XVIII века и, как и Колридж, утверждая свою веру в воображение (в том смысле, как они понимали эту способность), Вордсворт не мог презирать античные мифологические религии как пустые предрассудки; они были свидетельствами, хоть и несовершенными, присутствия божества и человеческих усилий понять его. Здесь, таким образом, впервые за много поколений великий английский поэт выдвинул действительно блестящую концепцию языческих мифов как живых символов религиозного воображения и утвердил мифологию как язык поэтического идеализма»¹³.

Начнем с прямого, неаллегорического изображения огражденного сада как места действия, места пребывания лирического героя.

Здесь романтики довели свойственную просветителям неприязнь ко всякой ограде, границе до степени яростного протеста против любого сковывающего ограничения. Это выразилось, в частности, в решительном предпочтении ими дикой, «естественной» природы природе окультуренной. Байрон в одном из стихотворений своего первого сборника «Часы досуга» облек эту неприязнь в чеканную формулу:

Прочь мирные парки, где, преданы негам,
Меж роз отдыхают поклонники моды!
Мне дайте утесы, покрытые снегом,
Священны они для любви и свободы!
(Пер. В. Брюсова)

Хорошо известно предпочтение романтиками пейзажа, в котором проявляется дикая и необузданная стихия природы: морского простора, горного края, с его контрастами вершин и ущелий, с его возможностью далеко видеть. Колридж, поэт весьма чувствительный к поэтическим клише и традиционной образности, прибегает в своей лирике к разным формам борьбы с идеей ограждения прекрасного уголка природы, где человек может чувствовать себя счастливым.

В стихотворении «Эта липовая беседка моя тюрьма» («This Lime-tree Bower my Prison») Колридж создает, отталкиваясь от конкретного события, яркий контраст между прежним символом сельского уединения — беседкой, воплощающей идею замкнутого пространства, и романтическим идеалом свободного движения в естественном пейзаже. К поэту, говорится в предуведомлении, в его сельское уединение приехали друзья, а с ним в тот день произошел несчастный случай, лишивший его возможности ходить, и он был вынужден ждать в беседке, пока друзья совершали прогулку по окрестностям. В первой половине стихотворения Колридж драматизирует контраст между старой, ценившей окультуренную природу, и новой, романтической эстетикой. Лирический герой стихотворения, сидя в беседке, выражает свое уныние и нетерпение, его мысль летит вослед друзьям, и он совершает с ними прогулку по лесам и холмам в своем воображении. Но неожиданно его настроения изменяются, и во второй части стихотворения поэт «примиряется» со своей «тюрьмой», он начинает наблюдать мельчайшие изменения, происходящие вокруг него: трепетание листвы, передвижения пчелы и т.п. и находит в них не меньше повода для размышлений, чем в лицемерии больших, возвышенных явлений природы:

Henceforth I shall know,
That Nature ne'er deserts the wise and pure;

No plot so narrow, be but Nature there,
No waste so vacant, but may well employ
Each faculty of sense, and keep the heart
Awake to Love and Beauty!

(«Теперь я буду знать, // Что Природа никогда не покидает тех, кто мудр и чист, // Что никакой клочок земли не слишком мал, была бы там Природа, // Что никакая пустыня не настолько пуста, чтобы не занять // Каждое наше чувство и не дать пищу сердцу, // Чуткому к любви и красоте»). Этот новый поворот мысли, просто отменяющий всякое различие между дикой и цивилизованной природой, не менее характерен для романтизма: стремление в отдельном сколь угодно малом явлении увидеть отражение вечности — одна из основ его эстетики. Любопытно, что и этот поворот мысли сопровождается отрицанием старых эстетических представлений: Колридж фактически приравнивает садовую беседку к бесплодной пустыне, два образа, которые до сих пор находились в четкой оппозиции.

В стихотворении «Мой сад» Колридж разрушает другой условный образ-мотив огражденного сада. С лукавой усмешкой он изображает свой сад, весь заросший сорняками, которые ленивый поэт не беспокоится уничтожать. Конечно, автору хорошо известны и средневековая аллегорическая трактовка сорняков как пороков, которые выпалывает работающий в саду, и просветительский призыв возделывать свой сад. Он вызывающе противопоставляет им свою романтическую лень как нечто более существенное.

В стихотворении «Эолова арфа» Колридж вновь сознательно противопоставляет романтическую эстетику восприятия природы предшествующей традиции. Поэт начинает традиционно идиллическим описанием своего уединенного уголка, — «хижины», утопающей в белых цветах жасмина и широколистного мирта, «подходящих эмблем невинности и любви». Лирический герой сидит на пороге хижины, наслаждаясь теплым вечером, появлением первых звезд, тихим шумом далекого моря и ароматами, доносящимися с соседнего поля. Уже в отборе этих впечатлений Колридж разрушает границу между маленьким идиллическим мирком героев и «большим» миром, а далее он вводит образ эоловой арфы, висящей на окне хижины и откликающейся на малейшее дуновение ветра. Этот образ становится символом отзывчивости поэтической души на все движения и интересы вселенной:

O the one life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought and joyance every where...

(«О, единая жизнь внутри нас и вне нас, // Которая встречает всякое движение и становится его душой, // Свет в звуке, звукоподобная сила в свете, // Ритм всякой мысли и радость повсюду...»).

Этот образ единой жизни вселенной отменяет всякую возможность ограды и принципиальную потребность в ней. Далее следует уподобление поэта золотой арфе: лирический герой вспоминает, как он, поднявшись на склон соседней горы, прилег на траву и, позволяя мыслям свободно течь, сам превратился в золотую арфу, спонтанно откликающуюся на все происходящее в мире. Этот образ проясняет для нас тему лени, прозвучавшую в стихотворении «Мой сад». Приостанавливая собственную деятельность, поэт позволяет внешним и, как он надеется, высшим силам воздействовать на себя и приносить ему вдохновение.

В повествовательных поэмах английских романтиков образ огражденного сада как места действия также не играет существенной роли. В поэмах Вальтера Скотта («Песня последнего менестреля», «Мармион», «Дева Озера», «Рокби», «Повелитель островов», «Гарольд Бесстрашный», «Видение донна Родерика») свобода героя ассоциируется с картинами дикой вольной природы (здесь происходят случайные встречи, поединки и битвы), а несвобода с замкнутым пространством замка, аббатства, особенно его подземелий и т.п. (здесь герой скован социальной иерархией, обязан подчиняться, окружен недругами, скован религиозными догмами). Огражденный сад замка или монастыря, очевидно, должен был бы восприниматься как противоречивое сочетание свободы природного мира и несвободы каменной ограды, но оно-то поэта и не привлекает: он предпочитает простой контраст дикой природы и цивилизации.

Любопытно используется образ огражденного сада в «восточных поэмах» Байрона. В трех из них: «Гяур» (1713), «Абидосская невеста» (1713) и «Паризина» (1716) этот образ играет заметную роль в сюжете. В «Гяуре» дворец Гассана, антагониста главного героя и владельца гарема, в котором жила любимая гяуром Лейла, изображен как восточный дворец, в центре которого прекрасный сад с журчащим фонтаном, но его читатель впервые видит уже опустевшим и разоренным после того, как гяур убил его хозяина. В «Абидосской невесте» огражденный сад на берегу моря принадлежит Гьяфиру, дяде главного героя Селима, он является любимым местом прогулок дочери Гьяфира Зулейки, что разрешается ей, так как сад окружен неприступными стенами. Там же, в пещере на берегу моря Селим прячет оружие, рассчитывая поднять восстание против дяди-узурпатора. В саду неподалеку от пещеры происходит и финальная катастрофа поэмы: Селим с группой морских пиратов, которую он

собирался возглавить, застигнуты воинами Гьяфира в тот момент, когда они вывозят из пещеры оружие. В «Паризине» беседа в саду дворца Эсте служит местом тайных свиданий героини, юной жены графа Азо, с его незаконнорожденным сыном Гуго.

Можно заметить, что во всех трех поэмах Байрона огражденный сад играет сходную роль: он принадлежит антагонисту главного героя, изображенному у Байрона тираном. Главный же герой этих поэм противостоит тирану и владельцу сада, как свободолюбец, и при этом человек, стоящий вне общества, не занимающий никакого реального места в его иерархии. Его естественная стихия — это дикая природа, именно она гармонирует с его свободолюбивыми идеалами; в огражденном же саду он оказывается чужаком, случайно или тайно проникшим туда, где он не имеет права находиться. Здесь, на элементарном повествовательном уровне романтический герой оказывается по ту сторону садовой ограды.

«Восточные поэмы» Байрона отличаются повышенной знаково-стью: набор персонажей (герой, возлюбленная, тиран-антагонист и т. д.), конфликт, обстановка действия — все подчинено раскрытию драматических отношений романтического героя с обществом, человечеством, мирозданием. Отводя огражденному саду в этом конфликте каждый раз одно и то же место (собственность антагониста), Байрон демонстрирует понимание знаковости этого образа. В байроновском «Манфреде» столь же знаково отсутствие сада: герой драмы живет в замке, вокруг которого нет окультуренных угодий: за пределами замка герой сразу оказывается на лоне девственной альпийской природы, вступает в общение с духами гор и ручьев.

Итак, огражденный сад в своем реальном значении, как элемент пейзажа, ассоциируется у романтиков с идеей несвободы, духовной скованности. Ограда перестает осознаваться как защита, какой она была для лирического героя Джорджа Герберта, и романтический герой, оказавшись внутри нее, стремится вырваться за ее пределы. Если речь идет просто о пейзаже, то лирическому герою нужно возвышенное, вершинное положение, чтобы обозреть весь мир, и дикая, естественная природа, чтобы ощутить свое родство со всей вселенной. Если же речь идет о герое повествовательной поэмы, то пространство огражденного сада ему не принадлежит, это собственность его врага, антагониста, его же место за пределами ограды, а попадая внутрь нее, он несет самому саду разрушение.

Романтики в новом контексте вновь обращаются к образу волшебного сада, имитирующего райский и созданного чарами злого

мага. Сад-наваждение присутствует в мифологической поэме Роберта Саути «Талаба-разрушитель» (1801) как одно из испытаний, которые должен выдержать герой, цель подвигов которого — сокрушение злых магов и их дворца, расположенного под морским дном. Саути стремился изобразить в своей поэме нравы и мифологические представления арабов, складывая сюжет из отдельных характерных для художественно-мифологического мышления чужой, восточной культуры деталей, при этом охотно используя и общие для Востока и Запада мотивы, как мотив искушения земными благами. У Саути героя искушает волшебник Алоадин, создавший в горах окруженный высокой стеной дворец с роскошным садом, некое подобие мусульманского рая. Но Талаба, выросший в условиях простой и независимой жизни на лоне природы, что, по логике Саути, и позволило ему приобрести все главные человеческие добродетели, легко выдерживает искушение и разрушает греховный рай Алоадина.

В знаменитой в свое время поэме Т. Мура «Лалла Рук» (1817) образ огражденного сада появляется в первой части «Пророк под вуалью». В отличие от Саути, Мур в духе нового романтического историзма изображает не волшебника-искусителя в роли владельца огражденного сада, а реальную личность: Хакем бен Хашема, известного под именем Моканна, главу одной из персидских еретических сект, провозгласившего свой собственный культ (его история была известна в Европе благодаря книге Марко Поло, описавшего его под именем Горного Старца). Моканна разрушает в поэме Мура счастье Зелики и Азима: когда Азим ушел на войну с Грецией и по слухам погиб, Зелика, вне себя от горя, решила стать одной из гурий во дворце Моканны, который называли «земным раем», вообразив, что в этом раю она встретит погибшего возлюбленного. Азим, вернувшись из плена, вступает в ряды воинов Моканны, и пророк, чтобы подчинить себе его волю, позволяет ему провести время в своем «земном раю». Но, встретив в «раю» Зелику, Азим осознает лживость обещаний «пророка», погубившего его возлюбленную. Он сражается в войсках халифа против Моканны и способствует их победе и разрушению «земного рая». В этом сюжете образ огражденного сада как ложного рая играет, можно сказать, ключевую роль, является самым ярким и эффектным. Как и у Саути, он включается в религиозно-мифологический контекст, но служит разоблачению религиозного политиканства и честолюбия. Положительные герои и той, и другой поэмы в конце концов разрушают его.

Любопытно, что образ огражденного сада в его отрицательной роли искусителя земными благами встречается чаще всего в так называемой «восточной поэме» эпохи романтизма, однако трактуют

его Саути и Мур в духе христианского морализма Спенсера. Сад Черномора в «Руслане и Людмиле» Пушкина также смоделирован по образцу ренессансной эпической поэмы Ариосто-Тассо-Спенсера и сочетает сказочно-экзотический колорит с представлением о ложном рае, из которого героине необходимо спастись.

Вместе с тем, если образ огражденного сада не просто окрашивается условно восточным колоритом, а действительно заимствуется из восточных источников, он приобретает иное значение, перестает связываться с идеей ложного рая. В поэме знаменитого востоковеда и литератора предромантической эпохи Уильяма Джонса «Дворец Фортуны» (1869), сюжет которой он заимствовал, по-видимому, в одной из дидактических восточных повестей, переведенных Александром Доу¹⁴, образ огражденного сада лишен традиционного для Европы символического значения райского сада, истинного или ложного. У Джонса девушка по имени Майя, которая ведет простую и гармоничную жизнь на лоне природы, мечтает жить во дворце, и духи, прислуживающие богине Фортуне, доставляют ее на воздушной колеснице, запряженной павлинами, в сад богини. Здесь перед Майей проходят аллегорические фигуры Наслаждения, Славы, Богатства, которые просят даров у Фортуны, получают желаемое, но вскоре роковой дар становится для них источником несчастья. Однако сама Майя оказывается не в силах усвоить преподанный ей урок: она не может удержаться от тщеславного желания, просит у богини кольцо и теряет прекрасное видение. У. Джонс опирается на восточную традицию, а в ней образ огражденного сада не связан с мифологемой земного рая, навсегда утраченного, и потому не имеет значения его профанации. Небесный сад богини — один из небесных садов, где человеку может открыться высшая мудрость.

Подобным же образом использован образ огражденного сада в поэме Шелли «Королева Маб» (1813). Поэма У. Джонса, как замечают критики, оказала влияние на Шелли¹⁵. Он использует тот же сюжетный ход: душа прекрасной девушки Ианте поднимается на воздушной колеснице в небесный дворец королевы Маб, где ей открываются в видении картины настоящего, прошлого и будущего человечества. Изобразив путешествие по небесным сферам, Шелли также приводит душу Ианте в небесный чертог с угольями, огражденными стеной:

As Heaven, low resting on the wave, it spread
Its floors of flashing light,
Its vast and azure dome,
Its fertile golden islands
Floating on a silver sea;

Whilst suns their mingling beamings darted
Through clouds of circumambient darkness,
And pearly battlements around
Looked o'er the immense of Heaven.

(«Как небо, опустившееся на волну, он раскинул // Свои полы сверкающего света, // Свой огромный лазурный купол, // Свои плодородные золотые острова, // Плывущие по серебряному морю, // Пока солнца пронзали своими перекрещивавшимися лучами // Окружавшие их темные облака, // И жемчужные стены вокруг него // Смотрели в бесконечность неба»). Путешествие среди светил и дворцов королевы фей, названной Духом Природы и Королевой Чар, изображены, как представляется, с оглядкой на Мильтона и его полет Адама с архангелом Рафаилом по небесным сферам. Поэтому и небесные сады у него столь необычны. Королева Маб не испытывает, как у Джонса, а учит душу Ианте:

This is a wondrous sight
And mocks all human grandeur;
But, were it virtue's only meed, to dwell
In a celestial palace, all resigned
To pleasurable impulses, immured
Within the prison of itself, the will
Of changeless Nature would be unfulfilled.
Learn to make others happy.

(«Это удивительное зрелище, // Перед которым меркнет все человеческое величие, // Но если бы единственной наградой добродетели было жить // В небесном дворце, отдаваясь // Порывам удовольствия, как бы заточенным // В тюрьму собственного "я", то воля // Неизменной Природы не была бы исполнена. // Научись делать других счастливыми».)

Если дух Ианте решил бы остаться в прекрасном саду навеки, то небесный дворец, замечает Шелли, стал бы для него местом заточения, тюрьмой. Однако дух девушки хорошо понимает, каково его земное предназначение и зачем он попал в небесный чертог королевы Маб: он постигает уроки человеческой истории в картинах Пальмиры, Египта, Рима и т. д., в размышлениях о сути современной королевской власти, и возвращается назад в спящее тело. Как и у У. Джонса, небесный дворец и огражденный сад являются местом, где героине открывается высшая мудрость.

Мистерия Байрона «Каин» (1821) продолжает мильтоновскую линию эпической трактовки библейской истории¹⁶, и в ней образ

райского сада играет ключевую роль. Место действия 1 и 3 актов мистерии — «Земля, около Рая», и Каин часто в вечерних сумерках слоняется у ворот Рая, стремясь увидеть хоть одним глазком те сады, которые по справедливости должны были быть его законным наследством, но теперь он видит лишь высокие стены и херувимов со сверкающими мечами:

...перед вратами,
Вокруг которых часто я скитаюсь,
Чтоб на свое законное наследье —
На райский сад взглянуть хотя мельком,
Скитаюсь до поры, пока не скроет
Ночная тьма Эдема и бессмертных
Эдемских насаждений, осенивших
Зубцы твердынь...

(Пер. И. Бунина)

Недовольство Каина, ведущее его в конце концов к бунту против Бога, вызвано постоянным размышлением о том, какой была бы его жизнь, если бы родителей не изгнали из Рая. Он обвиняет родителей, которым надо было либо не касаться запретного плода, либо вкусить также и от древа жизни и, обретя бессмертие, взбунтоваться против Создателя. Он обвиняет и самого Создателя, который карает ни в чем не повинных детей за грехи родителей. Выходит, что Адам и Ева, подарив ему жизнь, обрекли его и перспективе неминуемой смерти, и потому он не считает себя чем-либо им обязанным. Как романтический герой, он не желает принимать жизнь такой, какая она есть, он подвергает сомнению справедливость мироустройства, и высокая стена огражденного райского сада воплощает для него идею несправедливого изгнания. Находясь по ту сторону ограды, он чувствует себя отверженным и потому имеющим право бунтовать.

Образ Рая постоянно преследует Каина: склоняясь над сыном, который улыбается во сне, он думает, что тот грезит о Рае. Его жена-сестра Ада упрекает его:

Что пользы
Весь век Эдем оплакивать? Ужели
Нельзя создать другого?
— Где?
— Где хочешь?
Раз ты со мной, я счастлива без рая.

(Пер. И. Бунина)

Ада предлагает «выход» просветителей: создать рай своими руками, обустроить свою земную жизнь с любовью друг к другу. Но

это не удовлетворяет Каина, ибо он не может примириться с неотвратимостью факта смерти. Люцифер же, подстрекая его, учит его «быть самим собой», а значит, смелее давать выход своему недовольству, что в конце концов и толкает Каина к братоубийству, которое его самого ужасает. Явно симпатизируя Каину, Байрон хорошо показывает логику духовного бунта, который ведет к преступлению. В этой драме-мистерии, где речь идет о буквальном земном рае, быть может, единственный раз в английской романтической поэзии герой, находящийся по ту сторону ограды, страдает от того, что он не может оказаться внутри сада.

В творчестве Уильяма Блейка, одного из самых сложных и загадочных поэтов эпохи романтизма, образ огражденного сада получает, можно сказать, наиболее оригинальную трактовку, включаясь в систему его индивидуальной поэтической мифологии, и вместе с тем Блейк очевидным образом использует традиционные понимания образа, придавая им новые толкования в ходе своей яростной полемики как с официальным христианством, так и с просветительской идеологией. В эпических поэмах Блейка «Четыре Зоа», «Мильтон» и «Иерусалим» образ огражденного сада многозначен: это и земной рай, и рай небесный, и сад, созданный богиней природы для отдыха, мечтаний и наслаждения.

Прежде всего для Блейка единственной подлинной реальностью является дух, Природа же, в том числе и совершенная, райская природа, не существует сама по себе, она есть часть человека, продолжение его физического тела. Поэтому рай для него — это исходное состояние человека, для которого он был рожден. В «Четырех Зоа» (III:95) и в «Иерусалим» (29:74) Блейк утверждает, что настоящее местонахождение рая — сердце человека. Он различает подлинный, духовный рай и рай земной. Последний создан Уризенем, героем, олицетворяющим в системе мифологии Блейка падший человеческий разум, разум просветителей («Книга Уризена», 20:41). И поскольку именно такой падший разум установил свои законы в земном раю, то Адам в нем увял и превратился в скелет («Песнь Лоса» 3:6,7:20). Духовный рай — это состояние духа, которое должен достичь человек, освобождаясь от Сатаны-Самости (Satan the Selfhood) и вняв голосу Иисуса-Воображения (Jesus the Imagination), вступая в братство со всеми людьми; оно названо «божественным садом» («Иерусалим», 38:25), «землею жизни» («Четыре Зоа» 1:474), это место, где на ткацких станках для душ ткут одежды вечности («Иерусалим», 38:53). Эдем у Блейка, как у Беньяна, окружает земля Бюла («Мильтон» 30:90). Эдем и Бюла «окружены стенами, пока не пришло время об-

новления» («Иерусалим» 12:52). То есть необходимость ограды объясняется падшим состоянием человека, когда же он сможет вернуться к первоначальному состоянию невинности и увидеть вещи в их истинном свете, всякие ограды упразднятся.

В «Кубла Хане» (1813) Колриджа, произведении многозначном, особенно благодаря эстетике фрагмента, соединяются различные романтические трактовки образа огражденного сада, реального и символического. В прозаическом предисловии к поэме поэт рассказывает, что заснул над чтением книги путешественника Перчеса, в которой описывался дворец Кубла Хана, т.е. указывает, что в поэме речь идет о реальном, так сказать, исторически зафиксированном дворце. Угодия Кубла Хана весьма точно характеризуются как огражденный сад:

So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round;
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And there were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

(«Так дважды пять миль плодородной земли // Были опоясаны стенами и башнями, // И там были сады, сверкающие извилистыми ручьями, // Где цвело множество пахучих деревьев, // И там были леса, древние, как горы, // Перемежавшиеся солнечными полянами»).

В первой части поэмы при описании угодий Кубла Хана драматизируется противоречивость образа, одновременно священного и демонического: по владениям проходит «глубокая романтическая пропасть», в нее ниспадает «священная река» Альф, и в шуме воды, текущей дальше к «бессолнечному морю», Кубла Хану слышатся голоса предков, предвещающие войну; место это названо «диким», «святым» и «околдованным», где при свете стареющего месяца «женщина оплакивает своего возлюбленного демона»:

A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!

Вторая же часть поэмы, отмеченная сменой ритма, вводит мотив поэта, который при помощи музыки — абиссинской девушки с дульси-мером — стремится воссоздать образ этого огражденного сада:

...with music loud and long
I would build that dome in air,

That sunny dome, those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry: Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes in holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drank the milk of Paradise.

(С помощью музыки громкой и долгой, // Я бы воссоздал этот дворец в воздухе, // Этот солнечный дворец, эти ледяные пещеры! // И все, кто слышали меня, увидели бы его воочию, // И все воскликнули бы: Берегитесь! Берегитесь! // Обведите вокруг него тройной круг // И закройте глаза в священном ужасе, // Потому что он питался медвяной росой // И пил млеко рая»).

Этот единственный герой поэмы, как и положено романтику, находится по ту сторону садовой ограды, стремится при помощи своего воображения воссоздать его перед слушателями и, вероятно, этим способом проникнуть внутрь его, ощутить себя в роли Кубла Хана, владельца дворца. В этом творческом акте для Колриджа снова соединяются священное и демоническое: слушатели, перед которыми поэт представил бы свое видение, предпочли бы отгородиться от него тройным кругом и закрыть глаза в священном ужасе. Остается не совсем ясным, пил ли поэт медвяную росу и млеко рая во дворце Кубла Хана или в раю небесном, то есть является ли для него самого этот огражденный сад подлинным раем, или нет. Тот факт, что сочетание священного и демонического пронизывает и первую и вторую часть поэмы в равной мере, может означать, что именно дворец Кубла Хана и служит для поэта источником вдохновения, но может означать и другое: дворец и сад, как земное подобие небесного рая, двойственны по своей природе, и так же двойственно воображение поэта, создающее перед слушателями художественную реальность, подобие настоящей реальности, заставляя поверить в нее как в нечто существующее на самом деле.

К каким же выводам можно было бы прийти на основе анализа вышеизложенного материала?

Романтики во многом отрицательно относятся к образу огражденного сада, каким он сложился в традиционной поэтике. Будучи не в ладах с обществом, они находят свободу на лоне дикой, не испорченной рукой человека природы, поэтому огражденный сад, как создание человеческих рук, оказывается им чужд, и романтический герой обычно находится по ту сторону садовой ограды, попадая же

внутри ее, он испытывает отчуждение, несвободу, он находится на чужой территории.

Однако это происходит лишь на элементарном повествовательном уровне, все оказывается гораздо сложнее в случае, если огражденный сад выступает в аллегорическом или символическом значении, как образ земного рая, подлинного, как в «Каине» Байрона, или созданного руками человека, как у Саути и Мура, а возможно, как у Джонса и Шелли, образ рая небесного. Здесь романтический герой, как правило, стремится проникнуть внутрь огражденного сада, хотя иногда ему приходится осознать, что рай это мнимый и заслуживает уничтожения. В таком случае герой уничтожает мнимый рай и тем восстанавливает свою свободу — от иллюзии.

Герой Байрона стремится вернуть себе земной рай как свое законное наследство, терпит поражение, но сохраняет свою свободу. Эта свобода, однако, нарушает божественную волю, идет против нее. Напротив, героиня Шелли с удовольствием выучивает урок королевы Маб, богини Природы, и удостоивается побывать в ее небесном дворце. Ее духовная свобода не стесняется божественной волей. Однако в аллегорической поэме Шелли речь идет о божестве, воплощающем силы Природы, а отнюдь не о христианском Боге, который попросту отсутствует в художественном кругозоре этой поэмы. Поэтому никакого существенного расхождения между позицией Байрона и Шелли на самом деле нет.

В «Кубла Хане» Колриджа происходит попытка совместить все возможные трактовки образа огражденного сада, оставив открытым вопрос о его ложности или подлинности, принадлежности человеку или божеству, возможности или невозможности, дозволенности или недозволенности проникновения туда человека.

Все это заставляет утверждать, что в эпоху романтизма образ огражденного сада все еще вызывает интерес, но уже утрачивает свои традиционные значения образа земного рая. И именно размышления романтиков над проблемой свободы человека, ограничиваемой другим человеком или Богом, приводят к разрушению этих традиционных значений.

Примечания

¹ См. об этом: Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116–145: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983.

² Bunyan John. The Pilgrim's Progress. New York: Lancer Books, 1968. PP. 214–219.

³ Crisp Sir Frank. Medieval Gardens. 2 vol. London, 1924.

⁴ Этот процесс рассмотрен на широком европейском фоне в статье Л. И. Сазоновой: Идейно-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М.: Наука, 1989.

⁵ См.: Stewart Stanley. The Enclosed Garden. The Tradition and the Image in Seventeenth Century Poetry. Madison, etc., 1966.

⁶ Эта традиция подробно описана в кн.: Lewis C.S. The Allegory of Love: A Study on Medieval Tradition. L., 1936.

⁷ См.: Лихачев Д. С. Поэтика садов. Л., 1993.

⁸ Анализ содержательного строя и аллегорической образности «Королевы фей» см. в кн.: Горбунов А. Н. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII вв. М., 1993. С. 59–66.

⁹ The Presence of Milton. Ed. by B.Rajan. Pittsburgh, 1978.

¹⁰ Malins E. English Landscaping and Literature, 1660–1840. London, 1966.

¹¹ Характерное название романа У. Годвина: «Калед Уильямс, или Вещи как они есть».

¹² Pomeau Rene. L'Europe de Lumieres. Cosmopolitisme et unite europeene au 18-eme siècle. P., 1966.

¹³ Bush Douglas. Mythology and the Romantic Tradition. Cambridge (Mass.), 1937. P. 60.

¹⁴ Dow Alexander, transl. Tales translated from the Persian of Inatulla of Delhi. London, 1768.

¹⁵ Koeppel E. Shelley's «Queen Mab» und «Sir William Jones's «Palace of Fortune» // Englische Studien, XXVIII (1900). PP. 50–53.

¹⁶ О преемственности эпических образов Мильтона и Байрона см.: Чамеев А. А. Мильтон в творчестве Байрона // Великий романтик. Байрон и мировая литература. М.: Наука, 1991.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ УЗЫ И МИРОВОЕ ГРАЖДАНСТВО В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ РОМАНТИЗМА

Нередко наиболее характерную сущностную черту романтического сознания видят в идее национальной самобытности и народности. Между тем эта идея, действительно занимавшая большое место в эстетическом сознании романтиков, находилась в сложных взаимодействиях с их трансцендентальными, универсалистскими установками. Универсализм романтизма проявлял себя как предельная широта, открытость и всеохватность, как ощущение причастности человека всему мирозданию, как преодоление социальных, исторических, национальных ограничений, отличавшие все аспекты философско-эстетического мышления и художественной практики романтиков. Это было особенно характерно для периода раннего романтизма. Как отмечает С. В. Тураев, «именно ранние немецкие романтики, ... выдвинув понятие универсальности и распространив это понятие на время и пространство, стремились осмыслить ... историю духовной культуры человечества»¹. Разумеется, романтическая мысль опиралась в своих исканиях на богатый предшествующий духовный опыт. Известно, что многие идеи раннего романтизма восходили к предромантической эстетике. В первую очередь здесь следует назвать Гердера, поставившего широкий круг вопросов, неизменно привлекавших затем пристальное внимание романтиков. В кругу этой проблематики и универсалистски ориентированный интерес к поэзии «разных времен и народов»², стремление рассматривать явления культуры в их единстве и национальном своеобразии, а также в связи с конкретной эпохой исторического развития, и идея народности, и критика догматической привязанности к правилам и законам поэтического искусства, крайностей нормативной эстетики. Однако органичное и взаимосвязанное освещение всего этого комплекса вопросов стало уделом лишь романтической мысли как нового этапа развития эстетики. В этом смысле

можно вспомнить образное определение К. Гилберт и Г. Куна, полагающих, что Гердер «был пророком, видевшим землю обетованную, но не узнавшим ее»³. Недаром, движение «бури и натиска», духовным вождем которого явился Гердер, будучи сложным по своей эстетическо-художественной природе, обнаруживает, по справедливому замечанию А. А. Аникста, близость к сентиментализму, «связано с просветительством, но в чем-то уже предвосхищает романтизм»⁴.

При всем несомненном родстве универсалистских устремлений Гердера и романтиков, корни воззрений последних уходят еще глубже. Достаточно указать на Лессинга, утверждавшего идеалы человеколюбия и терпимости вне пределов национальных, религиозных, политических. Прав А. А. Шахов, отмечавший еще в прошлом столетии: «Вероисповедные различия бледнеют для Лессинга перед общечеловеческими интересами: племенные, государственные, церковные связи должны сглаживаться, по его мнению, в общечеловеческом союзе и масонстве высшего порядка — без мистических бредней и фантастических затей, в масонстве, проникнутом чистым пламенем взаимной любви и солидарности интересов и стремлением к объединению человеческой семьи во имя общих задач образования и гуманизма»⁵. Отстаивая самобытность немецкой культуры, Лессинг при этом широко опирался на достижения мировой культуры и был свободен от изоляционизма⁶. В этом нетрудно убедиться, обратившись хотя бы к его «Гамбургской драматургии», где высказывается глубокое убеждение в том, что «ни один народ в мире не одарен какою-либо способностью преимущественно перед другими»⁷. Идеи Лессинга оказывали большое воздействие, вдохновляя и последующие поколения немецких писателей. Сошлемся на восторженную оценку Гейне: «Со времен Лютера Германия не произвела более крупного и прекрасного человека, чем Готтольд-Эфраим Лессинг. <...> Он был живой критикой своего времени... Эта критика оставила следы в широчайших областях мысли и чувства, в религии, в науке, в искусстве»⁸. Недаром сам Гейне впоследствии писал вполне в духе автора «Натана Мудрого», что «национальное чувство — это только средство достичь той или другой цели, оно исчезнет, едва последняя будет достигнута, и у него нет той огромной будущности, что у идеи мирового гражданства, которая была провозглашена благороднейшими умами восемнадцатого столетия и раньше или позже добьется господства, конечно, навсегда»⁹.

Идея грандиозной человеческой общности, мирового гражданства станет типичной для многих ранних романтиков, определяя как их этические, так и эстетические представления.

Основоположник немецкой романтической теории Фр. Шлегель писал, что «поэзия наций, как и сами они, едина в своих истоках». К такому выводу он пришел, полагая, что чем больше углубляться в древнейшую поэзию отдельных наций, «тем больше выявляются черты, общие всем нациям»¹⁰. Готовность к глобальному охвату действительности как в пространственном, так и во временном модуле характерна в равной мере для всех европейских романтиков. Согласно Вакенродеру, например, «искусство вечно меняющихся формах <...> расцветает по всей земле» и Бог «ощущает *единый* его аромат». Вот почему, по его словам Богу «столь же мил готический храм, как и греческий, и грубая военная музыка дикарей столь же улаживает его слух, сколь изысканные хоры и церковные песнопения»¹¹. Отсюда страстный призыв «с радостью оглядывать все времена и все народы, и стараться находить общечеловеческое в их чувствах и в разнообразных творениях, в которые выливаются эти чувства»¹².

Универсалистские представления романтиков определяли их концепцию поэта как гражданина вселенной. Вордсворт писал, что «поэт связует с помощью чувства и знания огромную человеческую империю, охватывающую всю землю и все времена»¹³. О том же заявляет итальянский романтик Джованни Берше, провозглашая, что «поэты составляют особый класс, они граждане Вселенной, а не просто одной страны. <...> Литературная республика едина, и все поэты без национального различия являются ее гражданами. Пристрастие каждого к тому клочку земли, на котором он родился, к языку, которому он обучался с детских лет, не может помешать ни силе любви подлинного поэта ко всему человеческому роду, ни его страстному желанию своими произведениями принести радость и духовно воспитать все человечество. Эта *общечеловеческая любовь, направляющая все устремления поэтов*, вызывает в сознании всех людей благодарность и уважение к ним...» (курсив наш. — И. К., Л. С.)¹⁴.

Представление о свободе совершенного человека от исторических, социальных и национальных ограничений развивает Новалис. «Совершенный человек, — пишет он в «Антропологических фрагментах», — должен одновременно жить во многих местах и во многих людях. Он должен быть неизменно связан с широким кругом лиц и разнообразными событиями. Тогда только можно говорить об истинном, грандиозном духовном начале, которое делает человека *подлинным гражданином мира* и в каждое мгновение его жизни возбуждает его при помощи благодетельных ассоциаций, придает ему силы и светлое настроение благодаря осмысленной деятельно-

сти» (курсив наш. — *И. К., Л. С.*)¹⁵. Утопический образ идеального государства-«организма», создаваемый в цикле «Вера и любовь, или Король и королева», синтетичен по своей природе, это одновременно есть и монархия, и республика. Великое же призвание монарха Новалис усматривает в том, чтобы «видеть свое государство в кругу всех прочих государств, свой народ — в кругу всего человечества, а себя самого — во всем целом»¹⁶.

Из общечеловеческой установки проистекает и понимание органической общности национальных культур, определяющей исторически закономерную динамику их взаимодействия; генетическая общность делает не только возможным, но закономерным наследование и живой культурный обмен. «Нации, позднее вступившие в мировую историю и всеобщее развитие человечества, неизбежно воспринимают значительную часть своей духовной культуры как наследие от ранее образовавшихся наций». По мысли Фр. Шлегеля, это явление оказывается необходимым моментом в историческом развитии, в связи с чем немецкий романтик выступает с резкой критикой культурного изоляционизма: «Было бы бессмысленным, подобно идее замкнутого торгового государства, и в литературе ввести принцип замкнутой и изолированной национальной культуры. <...> Знания сами по себе — достояние всех наций; дух поэта или писателя-моралиста, желающего воздействовать на свой народ, возвышается и обогащается зрелищем высокой ступени и совершенства, достигнутых искусством и размышлением, духом и языком других народов»¹⁷.

Важнейшим достижением романтической теории применительно к категории общечеловеческого стали наблюдения над диалектикой национального и всеобщего. Принципиальное значение получил взгляд на национальное как на неотъемлемый элемент общей системы романтического миропонимания, предполагающего органичную вплетенность личности в жизнь и культуру своего народа и через них — в общечеловеческую. Романтиков особенно привлекали связи, взаимодействия национальных культур, их участие в общем процессе развития мировой культуры. Фр. Шлегель приходит к выводу о наличии двух стадий развития стиля художника: на первой стиль ограничен «своеобразной национальной манерой», на второй воплощает «всеобщую романтическую красоту». Он говорит о творениях Торквато Тассо, что «его прекрасный стиль свободен от всякой своеобразной национальной манеры», «стиль языка предстает у Тассо совершенно законченным, неограниченным национальными особенностями в его всеобщей романтической красоте» (Т. I, с. 479).

Романтическому мирозерцанию свойственно многомерное понимание самого содержания национальных уз. Придавая им большое значение как живой нити преемственной связи с наследием родной культурной традиции, романтики видели в них залог братского единения со своими соотечественниками в движении к единой национальной цели. Вместе с тем они видели и потенциальную опасность перерождения этих уз из связующих нитей в путы, в узилище изоляционистской ограниченности. Диалектичность эстетического сознания романтиков устанавливает сложное соотношение национальных уз и вселенской распаханности, космополитической открытости всему миру.

Эта диалектичность наиболее характерна для ранних романтиков. Она обнаруживает себя уже в самый ранний, так сказать, префранкский или околосаксонский период. Мартин Хайдеггер, справедливо отмечал, анализируя поэзию Гельдерлина, что он «в своей поэтической речи о “возвращении домой” озабочен тем, чтобы его “соотечественники” вернулись к существу “родины”». Он ищет последнюю никоим образом не в эгоизме своего народа. Он видит ее скорее в принадлежности к судьбе Запада. Но и Запад тут мыслится не регионально, не в отличии от Востока, не просто как Европа, а в свете мировой истории, как близость к истоку. <...> О “германском” говорится не миру, чтобы он припал к целительным германским началам, но говорится немцам, чтобы они через судьбоносную принадлежность к народам стали с ними участниками истории мира»¹⁸. Недаром немецкий философ метко называет Гельдерлина «слушавшим судьбу мира».

Проблема соотношения общечеловеческого и национального получила особенно детальное и очень гибкое рассмотрение в трудах Фр. Шлегеля. Диалектичность подходов отличает его капитальный труд «История древней и новой литературы», в котором автор стремится наметить как общие закономерности развития, так и своеобразие каждой национальной литературы. Мы находим у него глубокое обоснование необходимости общего взгляда на развитие литературы, «идеи целого», исходя из реальной сущности самого предмета, действительной близости, общих процессов развития, объединяющих различные европейские литературы: «Европейская литература образует связное целое, где все ветви тесно сплетены между собой, одно основывается на другом, объясняется и дополняется им. Это проходит через все века и народы вплоть до наших дней» (Т. II, с. 36). Целостность европейской литературы во многом обусловлена тем, что культура бережно хранит знания и понятия, завещанные древностью и являющиеся «общим достоянием всего

человечества, доверенным всем эпохам и нациям и священным для них...» (Т. II, с. 307). Вместе с тем культурный потенциал и подлинное развитие духа нации, по мнению Шлегеля, основывается как на общечеловеческих началах, так и на верности собственным национальным корням и истокам: «Произведения духа не могут иметь иной жизненной почвы и корениться нигде, кроме чувств и умонастроений, общих всем благородным, ищущим Бога людям, кроме любви к своему отечеству и национальных воспоминаний народа, на языке которого они создаются... (Т. II, с. 293).

«Масштаб духовной силы нации», степень ее исторического влияния, суждения о ней и высокая оценка потомков, по Шлегелю, определяются развитием ее «самосознания», выражающегося в творениях философов и поэтов. Высокой степенью самосознания обладала греческая нация, которая именно поэтому и начинается собой европейскую культуру (Т. II, с. 296). Подобная диалектичность эстетической позиции дает возможность Шлегелю найти гибкое решение проблемы усвоения и восприятия чужой культуры. Он выдвигает идею ложного и истинного подражания. В ложном подражании он видит «небрежение древними национальными сказаниями» и рабское следование чужим формам. Решительно отказываясь от подражания готовым формам и образцам как ложного и мертвого, Фр. Шлегель вводит понятие истинного подражания, когда «за чужой культурой не утрачивается и не предается забвению самобытное начало духа и языка, сказаний и образа мыслей народа...» (Т. II, с. 298).

В истории европейской культуры Фр. Шлегель улавливает процессы национального обособления и индивидуализации, считая их вполне закономерными, «ибо только человек *in concreto*, а не *in abstracto* может быть человеком» (Т. II, с. 47). Шлегель подчеркивает благотворность начавшегося в ряде европейских стран в XVIII веке возрождения «национального духа», национальной памяти, интереса к отечественной истории, любви к родному языку. Ценными и важными для всего духовного существования и развития нации являются «великие национальные воспоминания, теряющиеся большей частью в смутных временах ее происхождения, — воспоминания, сохранить и возвеличить которые составляет преимущественную задачу поэтического искусства» (Т. II, с. 295). Отсутствие подобной поэтической предьстории приведет к тому, что у национальной литературы «никогда не будет национального содержания и характера, самобытного жизненного духа» (Т. II, с. 305).

Говоря о пренебрежении к родному языку в средние века и подчеркивая пагубные последствия монополии мертвого латинского языка для развития национальной поэзии и культуры в целом,

Фр. Шлегель вместе с тем отказывался от односторонних, прямолинейных оценок и подходов, — последующие суждения немецкого романтика вносят существенные коррективы в его первоначальный тезис: «При всех тех вредных последствиях, какие имело общее употребление латинского языка в Средние века, не следует забывать, однако, что, прежде чем развились отдельные национальные языки, общий язык был совершенно необходим для всех народов Запада...» Латинский язык представляется Шлегелю «бесценным связующим звеном, которое соединило Новый мир и Средние века с Древностью» (Т. II, с. 306). При этом общенациональный смысл культурного опыта человечества видится ему именно в мировой общности духовного наследия и ответственности отдельных наций за его сохранение: «Все переданное наследие знаний и понятий древности справедливо считается общим достоянием всего человечества, доверенным всем эпохам и нациям и священным для них, и мы возлагали на них ответственность за его сохранение, требуя у них в этом отчета» (Т. II, с. 307). Итак, расцвет и оригинальность каждой национальной литературы, согласно Фр. Шлегелю, предполагают естественную вовлеченность в сферу общеевропейской и шире — мировой культуры, необходимость глубокого и тщательно изученного и усвоенного ранее образованных национальных культур, всемирную отзывчивость и восприимчивость.

Универсалистская всеохватность поэтического искусства в содержательном аспекте, по Фр. Шлегелю, проявляет себя и в принципиальной неотделимости внутреннего мира человека и мира природы: «описания и переживания природы нельзя, однако, отделять в поэзии от изображения человека... Если они обособляются, то великая целостная картина мира, предлагаемая нашему взору поэзией, дробится на части, гармония неизбежно распадается, и великое воздействие целого рассеивается по мелочам». На материале тесной связи древних эпических произведений различных наций Шлегель устанавливает черты сходства между ними и показывает различные пути возникновения этого сходства. Фактически он говорит о сходстве трех видов — стадийном («состояние всех народов в этот ранний, юношеский период развития во многом везде одно и то же»), генетическом («общее происхождение чудесного и символического элемента в этих (эпических. — *И. К., Л. С.*) созданиях») и контактном («Подлинно эпические сказания всех народов многообразно соприкасаются между собой и обнаруживают повсюду отзвуки взаимного родства...») (Т. II, с. 302).

Черты сходства культурных традиций различных народов не заслоняют в сознании романтиков специфических особенностей на-

циональных культур. Это справедливо как в отношении отдельных стран, так и культурных типов. Интересную, хотя и небесспорную попытку сопоставления условий развития культуры в европейских и азиатских странах предпринимает Фр. Шлегель. В раздробленной на множество мелких государств Европе он видит не только «многообразие разделений», но и связи, активный обмен идеями, стремление к «соединению и взаимной поддержке», которые, по его мнению, и являются внутренним импульсом к дальнейшему развитию и совершенствованию культуры. Азиатский же континент, «страна природного изобилия» и «колыбель ... высокой культуры, языка, религии, искусств и наук», в настоящее время представляет собой «великие нации и монархии, почти не имеющие связи с другими странами». Богатство азиатских стран порождает «самодостаточность, которая ограничивается сама собой» (Т. II, с. 45). Подобная замкнутость, как полагает Шлегель, таит в себе опасность: «закрытость» и «самодостаточность» чреваты «косностью». В результате Азия «погружается в сонный покой и становится добычей фанатичных воителей и жадных и коварных торговцев или же застывает под гнетом деспотической политики» (Т. II, с. 46).

Проблема взаимоотношений общечеловеческого и национального занимает много места в эстетических размышлениях Кольриджа, который наряду с йенскими романтиками может считаться основоположником теории европейского романтизма. Вхождение в общечеловеческое целое, в общий процесс развития мировой культуры для Кольриджа возможно только через развитие национальной жизни, через «родные связи». Английский романтик весьма резко возражал против «ложного космополитизма, который вопреки положительному смыслу, заключенному в названии, в действительности не подразумевает ничего, кроме безразличия к своей стране, отрицания любви к родине»¹⁹. Подобно Шлегелю, Кольридж развивает идею «национального самосознания», то есть «осознания национального своеобразия применительно к нации»²⁰, которое призвано помочь каждой нации сохранить свою духовную и культурную независимость. Для Кольриджа общее, «космополитическое» и индивидуальное, национальное отнюдь не являются полярными понятиями. «Правильно понятый космополитизм ... невозможен иначе, как при сохранении приоритета патриотизма»²¹. В суждениях Кольриджа выстраивается система связи: человек—нация—человечество. Эту систему отличает чрезвычайно сложное и диалектичное понимание прямых и обратных взаимосвязей и взаимодействий. Среди ее уровней оказываются, с одной стороны, «честь и совесть человека как представителя всего человечества», с другой — «ве-

личие нации», которое, в свою очередь, «неотъемлемо от славы отдельных граждан». При этом устанавливается зависимость между возвышением родины «в глазах цивилизованного мира» и тем, что она становится «дороже и ближе ее собственным гражданам», «более могущественной и более достойной уважения и любви»²². Таким образом диалектически развивается мысль о живой связи между патриотическим чувством любви к родине и универсалистски окрашенным чувством принадлежности ко всему человечеству. В результате характерной особенностью эстетики романтизма стало сближение национальных культур, обнаружение в них общечеловеческих начал, идей и устремлений, утверждение неповторимых, оригинальных способов их воплощения в искусстве разных народов. При этом национальное осмысляется романтиками и как преграда для достижения мирового гражданства, и вместе с тем как главное и необходимое условие его достижения. Только через развитие национального духа становится возможной гармония мировой литературы.

Установка на синтез, возникшая в раннем романтизме, существовала относительно недолго. Отчасти это объясняется уже тем, что на подобном глобальном уровне всеохватности трудно было удержаться. В дальнейшем синтез распадается на отдельные составляющие. Однако как идеал универсальность сохраняется. Это вечно желаемое начало, к которому романтизм устремляется, хотя и осознает невозможность его осуществления.

Некоторое «сужение» романтической мысли за счет замыкания ее в рамках устремленности к национальным корням и истокам немецкой культуры заметно в эстетике гейдельбергских романтиков, особенно братьев Гримм. Как известно, тягостное для Германии время завоевательных наполеоновских войн вызвало к жизни новое романтическое мироощущение. Глубокое разочарование и неверие в идею «мирового гражданства» и братства, а, с другой стороны, взрыв национально-освободительных и патриотических настроений приводили порой к характерному пересмотру раннеромантических идеалов, к отказу от универсализма. Очень показателен в этом отношении фрагмент из письма Якоба Гримма к Савиньи: «Вы одобряете универсализм нашего времени, и я тоже хвалил за это нашу эпоху, но только известно, какой крайней односторонностью оборачивается порой этот универсализм и сколько дельного гибнет при этом. Для меня подлинный универсализм — это универсализм пчелы: она каждый день вылетает из домика, но всегда возвращается домой...»²³. Раннеромантической всеохватности, распахнутости навстречу всему миру гейдельбергский романтизм противопоставлял

«возвращение домой», к первоистокам и конкретике, поэзию «родного угла». Отрыв от земли начинает казаться опасным, таящим в себе разрушительные тенденции. Аналогичные процессы развития романтической мысли можно обнаружить и в других национальных литературах, в том числе русской. На подобной позиции стояла часть романтиков-декабристов. В понимании некоторых из них (Кюхельбекера, Пестеля, отчасти Рылеева) — в отличие от Жуковского, молодого Пушкина, Веневитинова, В. Ф. Одоевского и др. — наблюдается известная абсолютизация народности и придание ей политического оттенка, тогда как проблема литературных связей и восприятия чужой культуры отступает на второй план. Этим во многом объясняется свойственное Кюхельбекеру и отчасти Рылеву активное неприятие взаимодействия с западноевропейским литературным процессом.

Известно заявление Кюхельбекера: «...да создастся для славы России поэзия истинно русская; да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первою державою во вселенной!»²⁴. В подобного рода утверждениях ощутим заметный акцент на государственном принципе, «державном начале» — подчинение гуманистического подходу этатистскому. В результате народное неминуемо (пусть даже невольно) редуцируется к государственному. Такая тенденция в суждениях Кюхельбекера могла быть продиктована пафосом борьбы романтика-декабриста с российским деспотизмом. Вместе с тем она свидетельствует о некотором пересмотре позиций раннего романтизма, связанном с ограничением романтического универсального мира. Однако подобные установки не отражают существа романтической эстетики. Глубоко прав Ал. В. Михайлов, подчеркивавший, что «у романтиков вопреки тому, как часто представляют себе положение вещей, — понятие национальной и народной культуры очень редко приобретало черты национальной ограниченности»²⁵. Было бы неверным говорить и об исчезновении или разрушении универсализма на поздних ступенях развития романтизма. В системе романтического миропонимания в гейдельбергский период происходит перестановка акцентов, нравственная и эстетическая переориентация, в связи с которой романтическая поэзия, как справедливо считает Н. И. Балашов, «становилась проще, национальнее, задушевнее, делалась доступной чувствам широкого круга людей»²⁶. При этом раннеромантические идеалы абсолютного и бесконечного сохраняют свое безусловное ценностное значение, но сосредотачиваются теперь в народном и национальном. То есть идея мирового целого сжимается до понятия национального, в то время как само это понятие в миросозерцании

гейдельбержцев чрезвычайно расширяется, универсализируется. В том, что для йенцев было частным и преходящим — в возделывании «земной нивы» — гейдельбергские романтики усматривают «печать вечности», «все истинное, непреходящее»²⁷.

Меняются местами и представления о свободе и «узах». Подлинную свободу, «бессознательную мудрость», «наблюдения огромного целого» гейдельбержцы видят в народной поэзии, противопоставляя ее «узости отдельности». Отсюда назначение отдельной личности по-прежнему определяется как приобщение к жизни всеобщей через слияние с национальным целым. По убеждению А. фон Арнима, для человека, «теснейшим и глубочайшим образом соприкасающегося с народом», открыта «мудрость веков», в духе романтического универсализма Арним обращается к своим современникам: «Пусть каждый задумается о своем месте в мире, и непременно окажется, что каждый необходим другому, что каждый существует в своих астральных связях и каждый — художник, которому есть что сообщить людям, ему одному свойственное во всей вселенной»²⁸. Своеобразно продолжая идеи Шеллинга и йенских романтиков, Арним делает центральным понятием своей эстетики идею «духовного единства», которое видится ему в общности древних корней культуры, в изначальной общности всех сословий, их живом взаимодействии во «всеобщности целей» движения к будущему, в вечном процессе движения жизни, в котором отдельный человек «формируется через всех и все»²⁹.

Таким образом, общечеловеческое оказывается все же достаточно дорогим романтикам следующего за йенцами поколения. Например, Генрих фон Клейст прямо указывает на величие общечеловеческого начала и силу эмоционального отклика на него: «...Как ничтожно то, к чему бывает приковано твое внимание, когда мы читаем Шекспира, по сравнению с тем великим, возвышенным, общечеловеческим, на что должно откликнуться и твое сердце, как того хотел великий поэт!»³⁰.

Традицию немецких романтиков усвоили мыслители последующих эпох. Так, Шопенгауэр практически вторит йенцам, заявляя в «Мире как воле и представлении», что «настоящий поэт в лирической поэзии отражает внутреннюю сущность всего человечества»³¹, а Томас Манн уже в XX столетии делает вывод из горького исторического опыта, сетуя по поводу того, что национальная идея, поглотив идею свободы, превратилась в идею националистическую³².

Национальное никогда не теряло обаяния для романтиков, но было лишь одной из граней эстетического идеала, органично связанной со всеми другими. Это отчетливо прослеживается и в мире рус-

ского романтизма. Программный характер имели слова Веневитинова в речи, произнесенной им 22 апреля 1824 г. на заседании кружка Любомудров: «Каждый человек есть необходимое звено в цепи человечества — судьба бросила его на свет с тем, чтобы он, подвигаясь сам вперед, также содействовал ходу всего человеческого рода и был полезным органом сего всемирного тела. Человек рожден не для самого себя, а для человечества, цель его — польза человечества. Круг его действий — собственно или порожденные отношения, отношения семейственные, отношения к известному кругу общества, к сословию, отношения к народу, к государству, к целой системе многих государств и, наконец, несбыточное по сие время явление, существовавшее только в отвлеченности, чистый космополитизм»³³. Приведенное высказывание позволяет убедиться, что подобно тому, как это имело место в английском романтизме (рассмотренные ранее воззрения Кольриджа), эстетическая мысль русского романтизма пришла к выработке идеи системно-иерархических взаимосвязей человека, общества и всего человечества. Причем, если английский романтик оперировал лишь триадой «человек — нация — человечество», выражая свою мысль, так сказать, на макроуровне, то Веневитинов развивает эту идею в гораздо более детализированном виде. Выстроенная им многоуровневая система отношений человека включает такие элементы, как его (1) родственные отношения на уровне семьи, (2) отношения на уровне социального сословия, (3) отношения ко всему народу на уровне страны, (4) отношения к системе государств, (5) отношения ко всему человечеству — «чистый космополитизм».

Для Любомудров проблематика отношений человека к своей нации и всему человечеству имела и ярко выраженный нравственный аспект. Национальное и общечеловеческое рассматривались и в свете самой общей проблематики добра и зла, и под углом зрения норм практической этики. В появившихся впервые в печати без малого двадцать лет спустя после процитированной речи Веневитинова «Психологических заметках» В. Одоевского сохраняется почти та же многоуровневость понимания взаимосвязей личности, национального и общечеловеческого, которая была свойственна Веневитинову. При этом В. Одоевский предельно заостряет нравственно-практическое звучание вопроса:

«...при всяком происшествии будем спрашивать самих себя, на что оно может быть полезно, но в следующем порядке: 1-е, человечеству,

2-е, родине,

3-е, кругу друзей или семейству,

4-е, самим себе.

Начинать эту прогрессию наизворот есть источник всех зол, которые окружают человека с колыбели»³⁴. Размышляя о проблеме добра и зла, Одоевский отвергает возможность оправдать даже малое зло, хотя бы оно совершалось во имя добра. Показательно, что утверждаемые им «долг христианина и внутреннее побуждение человека — делать добро» в конечном итоге основываются на следующем твердом убеждении: «Произведение человека ограничено; одно чувство в нем не ограничено провидением — это любовь к человечеству»³⁵. Таким образом, один из важнейших атрибутов универсалистского миропонимания — любовь ко всему человечеству — оказывается, согласно Одоевскому, краеугольным камнем здания добра.

В «Русских ночах», опубликованных в 1844 г. (в следующем году после «Психологических заметок»), В. Одоевский разворачивает стройную теорию соотношения и взаимодействия различных культурно-национальных традиций, составляющих мировое целое. И в ней сама любовь к человечеству оправдывается лишь в том случае, «когда эта любовь проистекает из горнего источника!»³⁶. Вместе с тем именно любовь к людям и связи между ними предстают высшими ценностями. Во вставном рассказе ночи четвертой «Последнее самоубийство» рисуется апокалиптическая картина исполнения мрачных пророчеств Мальтуса. Одоевский создает картину того, что «прежде составляло счастье и гордость человека» и теперь было отнято этим жутким свершением мальтузианских прогнозов: «разорвались все узы, соединявшие людей между собою», «любовь [сделалась. — И. К., Л. С.] преступлением» (С. 55). В страшном самоослеплении доведенные до отчаяния люди извратили самую суть своего существования и ополчились на самую жизнь. Апофеозом ужасающего развития этой антиутопии стало явление «мессии отчаяния». Подобно тому, как оно выступает зловещей пародией на приход новозаветного мессии, жутко пародийный смысл обретает и великая для романтиков космополитическая идея вселенского единения людей, когда снедаемое животным эгоизмом население земли, начинив все недра родной планеты порохом, все же объединилось во имя осуществления этого эсхатологического кошмара: «В уреченный, торжественный час люди исполнили, наконец, мечтанья древних философов об общей семье и общем согласии человечества, с дикою радостью взялись за руки; громовой упрек выражался в их взоре», после чего «блеснул огонь» и «треск распадавшегося шара потряс солнечную систему» (С. 58). Приведенный текст со всей очевидностью антитетичен романтическому идеалу вселенского братства. Показательно, что автор тем не менее проявляет особенную

заботу подчеркнуть данную антитетичность, делая это, быть может, даже с некоторой долей избыточности: рассказ, представленный как «горькая насмешка над нелепыми выкладками английского экономиста», названный (и это определение повторено в том же абзаце) «чудовищным созданием» — плодом «расстроенного ума», «болезни оскорбленной любви», слившейся с «болезнью неудовлетворенного разума», примером «растления всех сил ума» и забытого «инстинкта сердца», а также и как «образ страшного состояния души», на всякий случай еще сопровождается предостережением «не соблазниться некоторыми резкими выражениями бедного страдальца», а лишь «пожалеть о нем». Дистанцировавшись столь предельным образом от направления мысли героя, Одоевский приводит наконец рассказ несчастного юноши, после чего считает нужным еще раз напомнить читателю, что «предшедший отрывок» был создан сочинителем, когда тот пребывал в «неестественном состоянии души» (С. 57, 58).

Особенно важным для понимания взглядов Одоевского на соотношение национального и общечеловеческого является «Эпилог» «Русских ночей». Дух универсализма, пронизывающий его, обнаруживает себя не только на материале проблемы космополитического единения. Автор осуждает процесс крайней дифференциации научного знания, негативные последствия которой сильно тревожили русского романтика. По его мнению, «гибельная *специальность*» «обращает человека в камер-обскуру, вечно наведенную на один и тот же предмет», порождая два зла — «раздор и разрозненность в науке и жизни», в результате чего «общая живая связь наук потерялась» (С. 164, 168).

В. Одоевский пишет о «четырех основных элементах, общих всем человеческим организмам» — потребности «истины, любви, благоговения и силы, или власти», подчеркивая, что эти фундаментальные экзистенциальные элементы — «общечеловеческие» (С. 179). Философ размышляет над органичным сочетанием всех этих элементов и приходит к выводу, что, «когда не существует равновесия и гармонии между элементами», «организм страждет, ибо не выполнил полноты жизни». Подобное происходит, когда любой природный или социальный организм становится самодостаточен и утрачивает способность «понять возможности другого элементного соединения», «понять жизни другого». Самодовлеющее замыкание в собственных рамках (индивида или нации) порождает этноцентристские тенденции, губительно сказывающиеся на духовном развитии. В качестве иллюстрации Одоевский с иронией указывает на европоцентризм западной историографии: «западные писатели пишут историю человечества, но понимают под этим словом лишь то,

что вокруг них, забывая иногда о безделице: например о девятой части земного шара и о сотне миллионов людей...» (С. 180).

Важное значение имеют взгляды В. Одоевского на взаимоотношение восточного и западного миров. Известно, что само по себе соотношение и взаимодействие Востока и Запада в мировом культурно-историческом процессе неизменно составляло одну из магистральных проблем историографической и историософской мысли. Особую остроту и непреходящую актуальность (не только для ученых, но и в широком общественном мнении) эта проблема имеет в России, само географическое положение которой с достаточной регулярностью вызывает всплески живейшего интереса, а порой и весьма ожесточенной полемики — от споров западников и славянофилов до искушения «евразийским соблазном» или характерных для наших дней настоящих литературно-публицистических боев в разошедшихся по разные стороны идейных баррикад станах авторов и, разумеется, в значительной мере читательской аудитории. Тогда как эстетическое сознание романтиков умело с удивительной мудростью и широтой примирять полюса, не покидая своей принципиальной универсалистской (в данном случае читай: космополитической) позиции. Примеры диалектической гибкости в понимании этого вопроса оставили нам и русские любомудры. Достаточно перечитать последние страницы того же «Эпилога» «Русских ночей», чтобы убедиться в этом. Так, самый взыскательный читатель встретит на них одновременно и неизменную верность общей универсалистской установке, и органично уживающийся с ней самый пламенный русский патриотизм. С одной стороны, эти страницы могут произвести впечатление жесткой антизападнической позиции и прославления славянского мира. В самом деле, по словам Одоевского, «Запад, погруженный в мир своих стихий, тщательно разрабатывал его, забывая о существовании других миров». Запад утратил «равновесие» и породил «внутреннюю болезнь», которая «отразилась в смутах толпы и в темном, беспредметном недовольстве высших его деятелей». Он довел «чувство самосохранения» до «щепетливого эгоизма и враждебной предусмотрительности против ближнего», исказил потребность истины в «грубых требованиях осязания и мелочных подробностях», перенес в «мир науки и искусства» «не стихии души, но стихии тела».

Далее, не ослабляя своего эмоционального накала, инвектива против Запада под пером Одоевского плавно переводит перечень смертных грехов западной цивилизации в плоскость вскрытия причин столь горестного положения. Среди них прежде всего предстают утрата духовного начала, занятость «вещественными условиями

вещественной жизни», потерянными оказываются также «чувство любви, чувство единства», в результате «в материальном опьянении Запад прядает на кладбище мыслей своих великих мыслителей — и топчет в грязь тех из них, которые сильным и святым словом хотели бы заклясть его безумие» (С. 181). Этому анализу пороков западного общества, как видим, лишеного и тени пристрастного, прозападнического настроения, Одоевский предпослал столь же краткий и исчерпывающий перечень достоинств и недостатков «организма» российского — такого, каким он был ко времени Петра Великого. По определению автора, Петру «достался на долю организм чудный, достойный его духа». Однако великому преобразователю, вникнувшему «в строение этого чудного мира», открылось, что при наличии «сил исполинских» этому мощному организму «не доставало маятника», отчего «чувство силы — тянулось к совершенной беспечности, поглотившей племена азийские», «многосторонность духа» «не находила себе пищи и вяла в бездействии». Петр не предался отчаянию, но вдохновленный живущими в своем народе чувствами «любви и единства», «благоговения и веры» решил «лишь обуздать чрезмерное, возбудить заснувшее». Метод, которым, согласно Одоевскому, царь-преобразователь воспользовался для выравнивания сил в своей стране и врачевания ее недугов, весьма показателен: «И великий мудрец привил к своему народу те второстепенные западные стихии, которых ему не доставало: он умирил чувство разгульного мужества — строением; народный эгоизм, замкнутый в сфере своих поверий, — расширил зрелищем западной жизни; восприимчивости дал питательную науку» (С. 180–181).

Самое значительное то, что Одоевский, рассуждая о «прививке» западных стихий России, считал столь же благотворным для осуществления идеала мировой гармонии встречное вливание «славянского духа» западному миру: «Чтобы достигнуть полного гармонического развития основных, общечеловеческих стихий, — Западу, несмотря на величину его, не достало другого Петра, который бы привил ему свежие, могучие соки славянского Востока!» Русский романтик не заблуждается на счет того, что процесс интенсивного взаимообмена культурными традициями зачастую оказывается весьма не простым и встречает сильное противодействие; и все же он убежден, что объективно этот процесс необходим и внутренне оправдан: «Чует Запад приближение славянского духа, пугается его, как наши предки пугались Запада. Неохотно замкнутый организм принимает в себя чуждые ему стихии, хотя они бы должны были поддержать бытие его, — а между тем он тянется к ним невольно и бессознательно, как растение к солнцу» (С. 181). Знаменательно, что

последние строки «Русских ночей», провозглашая дорогую эстетическому сознанию романтиков идею утверждения в будущем все-ленской открытости культурным взаимовлияниям, апеллируют к авторитету еще одного корифея русской истории: «когда вы, подобно Ломоносову, будете черпать из всех чаш, забыв, которая своя, которая чужая; эта минута недалека». В целом раскрытие темы соотношения национального и общечеловеческого Одоевский завершает недвусмысленным призывом «своего не чуждаться, чужого не бояться» (С. 183).

Русской романтической эстетике, как мы только что убедились на примере В. Одоевского, было свойственно тонко сочетать открытость всему миру со здоровым чувством патриотизма и национальной гордости. Этому способствовало четкое различие патриотизма истинного и мнимого. Так, о «гнузностях» псевдопатриотизма говорил Вяземский: «Боже мой, до каких гнузностей может довести патриотизм, то есть патриотизм, который зарождается в некоторых головах, совершенно особенно устроенных. Признаюсь, я не большой и не безусловный приверженец и поклонник так называемой национальности». Вяземский определяет национальность как «чувство свободное, врожденное: мы любим родину свою, народ, которому принадлежим, который наш и нас считает своими, по тому же закону природы, по которому любим себя, а в себе любим и семью свою, родителей, братьев, сестер. Захотеть же вложить это чувство в систему, в учение, в закон — это то же, что задушить его. Не следует суживать воззрения свои, понятия, сочувствия. И те, и другие, чтобы отыскать место свое, требуют простора и воли. Литературная ли национальность, политическая ли, принятая в смысле слишком ограниченном, ни до чего хорошего довести не может»³⁷.

Своей причастностью к европейской традиции, вовлеченностью в мировую культуру гордится Н. Полевой. Самосознание человека, по его мнению, формируется, жадно впитывая в себя богатый духовный опыт всех веков и народов: «Какая утеха, <...> когда для беседы с нами отверзаются безмолвные гробницы и тени великих всех веков приходят беседовать с нами в наше уединение, даже на языках давно умолкнувших; когда в избытке чувств переполненная душа наша стремится передать другим то, чего не может удержать в самой себе, <...> передает своему времени, своим ближним мысль, идею, родившуюся на берегах Инда, Цефиза, Тибра, Гвадальквивира, Рейна, Авона, не погибшую в пыли веков, или тайны мудрости Индийца, Эллина, Германца, озарившей их для блага и счастья человечества...»³⁸. Еще определеннее выражено это воззрение Полевым в письме к А. А. Бестужеву 25 сентября 1831 г.: «Мысль, что

теперь в *России* могу причислять себя к людям, знакомым со всеми европейскими идеями, — мысль усладительная!»³⁹.

Подобную направленность мысли Н. Полевого, ориентированной на овладение ценностями европейского культурного развития, в полной мере разделяет И. Киреевский в пору создания журнала «Европеец». В начале октября 1831 г. он пишет Жуковскому: «Выписывая все лучшие неполитические журналы на трех языках, вникая в самые замечательные сочинения первых писателей теперешнего времени, я из своего кабинета сделал бы себе аудиторию европейского университета, и мой журнал, как записки прилежного студента, был бы полезен тем, кто сами не имеют времени или средств брать уроки из первых рук»⁴⁰.

Идеи о диалектической взаимосвязи общечеловеческого и национального в развитии каждого народа, как отмечал Н. А. Гуляев, по сути дела разделяла вся романтическая критика⁴¹. Недаром на страницах «Московского телеграфа» все в том же 1831 г. констатировалось: «Сущность романтизма состоит именно в том, что <...> уничтожая всякую подражательность исключительному образцу, он требует развития самобытного, народного, чтобы тот или другой народ самобытно ввести в историю человечества, развивая его народные стихии»⁴².

Универсалистская установка эстетического сознания романтизма своими корнями уходит во многом к идеалам христианского мирозерцания. Это давно отмечалось в литературоведческой и культурологической традиции. Так, П. Н. Сакулин, говоря о том, что Фр. Шлегель видел задачу своего века в замене «философии натуральной» философией христианской, находил, что подобные идеи Фр. Шлегеля, а также и философское направление Шеллинга как нельзя более гармонировали с общеевропейским настроением того времени⁴³. В получившей известность на Западе в тридцатые годы нашего века и переизданной на пороге пятидесятых годов обзорной работе Э. Бернбаума приводится немало суждений, указывающих на стремление некоторых романтиков и исследователей романтизма проводить параллели между романтической эстетикой и наследием древних христианских авторов⁴⁴. Ранее мы пытались отметить те культурно-исторические факторы, которые позволяют ставить вопрос о близости в ряде отношений эстетических воззрений романтизма всеобъемлющему универсализму христианской мысли⁴⁵. Роль христианства в утверждении общечеловеческих ценностей подчеркивали и сами романтики. Так, Фр. Шлегель пишет, что «древняя и новая система яснее всего разделяются там, где на место национальных религий вступила универсальная»⁴⁶, а Шатобриан в своем

«Гении христианства» указывает на человеколюбие, целомудрие и милосердие как на «всеобщие добродетели», которые принесло с собой христианство⁴⁷.

Многотысячелетний опыт духовных исканий человечества выработал в качестве одного из ведущих взгляд на *единство человеческого рода*, обусловленное как его происхождением⁴⁸, так и длительной практикой исторического развития. Как известно, у представления о всемирном братстве людей, о сокровищнице мировой культуры как совокупном результате творческих достижений всех народов есть не только сторонники, но и ярые противники. Тем более важным для торжества подлинно гуманистического воззрения предстаёт освещение борьбы религиозно-философской и эстетической мысли и художественного творчества за утверждение общечеловеческих идеалов и ценностей. Огромный вклад в этом направлении был внесён художественно-эстетической системой романтизма, не исчерпавшего своего креативного начала в конце XVIII — первой трети XIX столетия, но сохраняющего поныне значение источника творческих идей в самых разнообразных сферах духовного созидания.

Помнить и учитывать это по-видимому особенно важно сегодня, когда накал общественных страстей способен придавать небывалую актуальность и остроту спорам о диалектике национального и общечеловеческого, грозя перевести их из стилистики академических дискуссий в стилистику уличных столкновений. Вопреки расхожему до недавнего времени представлению об оторванности романтических идеалов от жизни, их эфирной надмирности и отрешённости от земных забот, романтизм и его наследие, быть может, как никогда должны быть востребованы сейчас во имя вечных и прекрасных ценностей человеческого бытия, во имя спасения самой культуры.

Примечания

¹ Тураев С. В. Гёте и формирование концепции мировой литературы. М., 1989. С. 85.

² Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 111.

³ Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960. С. 337.

⁴ Аникст А. А. Художественный универсализм Гёте // Гётевские чтения — 1984. М., 1986. С. 23.

⁵ Шахов А. А. Гёте и его время. СПб., 1891. С. 122.

⁶ См.: Фридлендер Г. М. Лессинг как эстетик и теоретик искусства // Лессинг и современность. М., 1981. С. 35.

⁷ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 296–297.

⁸ Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. VII. М.; Л., 1936. С. 92, 93.

- ⁹ Там же. Т. VIII. М.; Л., 1949. С. 317.
- ¹⁰ Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. II. М., 1983. С. 115. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте.
- ¹¹ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 56.
- ¹² Там же. С. 58.
- ¹³ Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 270.
- ¹⁴ Романтизм глазами итальянских писателей. М., 1984. С. 28.
- ¹⁵ Цит. по: Лосев А. Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. М., 1966. С. 77.
- ¹⁶ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 56.
- ¹⁷ Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. II. С. 298.
- ¹⁸ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 206.
- ¹⁹ Кольридж С. Т. Избранные труды. М., 1987. С. 302.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 303.
- ²² Там же. С. 187.
- ²³ Эстетика немецких романтиков. С. 419.
- ²⁴ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. II. М., 1974. С. 575.
- ²⁵ Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. С. 25–26.
- ²⁶ Балашов Н. И. Гейдельбергские романтики // История немецкой литературы: В 5 т. Т. 3. М., 1966. С. 152.
- ²⁷ Arnims Werke. Bd. 1. Leipzig und Wien, 1925. S. 113, 115.
- ²⁸ Эстетика немецких романтиков. С. 405.
- ²⁹ См. об этом: Анищук Т. В. Идеино-эстетические основы поэтической программы гейдельбергских романтиков и роль лирического начала в ее воплощении // Лирическое начало и его функции в художественном произведении. Владимир, 1989. С. 32–34.
- ³⁰ История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. III. М., 1967. С. 326.
- ³¹ Там же. С. 355.
- ³² См.: Манн Т. Германия и немцы // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 314. См. об этом: Павлова Н. С. Типология немецкого романа: 1900–1945. М., 1982. С. 256.
- ³³ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. II. С. 609.
- ³⁴ Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 299.
- ³⁵ Там же. С. 298.
- ³⁶ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 53. Далее ссылки на это издание даны в тексте.

- ³⁷ История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. IV. Полутом 1. М., 1969. С. 96.
- ³⁸ Полевой Н. Мечты и жизнь. М., 1988. С. 288.
- ³⁹ Полевой Н. Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 507.
- ⁴⁰ Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832. М., 1989. С. 417–418.
- ⁴¹ См.: Гуляев Н. А. Теория литературы. М., 1977. С. 232.
- ⁴² Московский телеграф. 1831. Т. 37. С. 566.
- ⁴³ См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. Т. 1, ч. 1. М., 1913. С. 333.
- ⁴⁴ См.: Bernbaum E. Guide through the Romantic Movement. 2nd ed. New York, 1949. P. 303, 309.
- ⁴⁵ См. подробнее: Семенов Л. Е. Христианство и романтизм: об этапах развития представлений о личности в европейской мысли // Человек и культурно-историческая традиция. Тверь, 1991. С. 66–75; Карташова И. В., Семенов Л. Е. Романтизм и христианство // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 103–110.
- ⁴⁶ Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. С. 81.
- ⁴⁷ Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 202–203.
- ⁴⁸ Научные достижения нашего времени все более убеждают в преувеличенности распространенных взглядов о противоречии исторических и естественнонаучных (антропологических, биологических, геологических и др.) представлений об истории мироздания и антропогенезе аналогичным представлениям, выраженным в священных текстах мировых религий. По-видимому, речь следует вести о внутренней близости религиозной и научной картин мира, каждая из которых лишь использует специфичные для нее понятийно-категориальный аппарат и логику описания. (См. об этом: Тростников В. Научна ли «научная картина мира»? // Новый мир. 1989. № 12. С. 257–263; Философско-религиозные истоки науки. М., 1997; Полкинхорн Дж. Вера глазами физика: богословские заметки мыслителя «снизу-вверх». М., 1998; Келлер В. Библия как история. М., 1998.) Во всяком случае стоит прислушаться к мнению математика, физика, философа и методолога науки А. Н. Уайтхеда, пришедшего в своей книге «Наука и современный мир» к выводу, что «религия есть проявление одного из типов фундаментального опыта человечества; что религиозная мысль развивается, стремясь ко все большей точности выражения и освобождаясь от случайных для нее представлений; что взаимодействие между религией и наукой является мощным фактором, способствующим этому развитию» (Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии. М., 1990. С. 252.). Не об этом ли писал В. Одоевский в своих «Психологических заметках»: «Минуты магического соединения науки, искусства и религии в жизни народов бывают всегда ознаменованы появлением великих произведений поэзии...» (Одоевский В. Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1. С. 290.)

ШЕЛЛИ И БРАУНИНГ:

противодействие времени

Власть времени всегда ощущалась людьми как одна из самых неумолимых. Его законам подчинен весь материальный мир и человек как часть его. Все возникает, разрушается и неизбежно умирает. На эту тему существует немало мифов, стихов, философских и богословских рассуждений. Это один из сквозных и ведущих мотивов в литературе всех эпох и не в последнюю очередь романтической.

Попытка противостоять тирании времени — одно из фундаментальных усилий человеческого гения, хотя отнюдь не всегда оно принимает вид открытого бунта. Способы хотя бы ненадолго, а в некоторых случаях и навсегда высвободиться из-под этой власти изыскивались самые разные. Так, вне времени помещаются все бессмертные существа, прежде всего боги. Человек, имеющий бессмертную душу, также делается причастным вневременной природе, хотя в своей земной жизни часто пренебрегает этим даром. Однако тот, кто достигнет высокого уровня в совершенствовании своих духовных качеств или создаст некое совершенное творение, способное приблизить его к богам, может уже и в этом мире ощутить свою принадлежность или близость к бессмертным, прозревая минувшее или предвидя грядущее. Подобная встреча с вечностью может осуществляться в разных условиях и разных формах, однако в силу известной взаимосвязи вещей очень часто это вовлекает и пространственные отношения. Для обитателя божества больше подходят небеса или горы, чем грешная земля, и именно на эти высоты часто восходит избранник. Возвышенные места и в самом деле больше годятся для мистических переживаний, даже если речь идет просто о восторге перед величием мироздания, а не об общении со сверхъестественным. При виде заснеженных вершин, откуда значительное кажется ничтожным и куда не долетают звуки суетного мира, даже не наделенный особым даром человек испытает чувство благоговения. Даже он почувствует, как время ослабило свою власть над ним.

В литературе романтизма проблема свободы от времени становится особо животрепещущей. Объясняется это тем, что она теснейшим образом связана с проблемой свободы вообще и свободы художника в частности. Как известно, романтики были по сути первыми, кто по-настоящему поколебал устои традиционной эстетики. Каждый из них наряду с утверждением личного мировоззрения стоял теперь перед необходимостью насаждения и собственной художественной системы. Вопрос об эстетическом осмыслении категорий времени и пространства не мог поэтому оставаться в стороне. Он занимает у романтиков одно из ведущих мест. Насколько при этом оказалась затронута традиционная иерархия пространственно-временных отношений? В какой мере разные художники видят возможность освобождения из-под власти земных измерений и какие способы для этого они предлагают? В каких отношениях находятся свобода от времени и свобода вообще? В попытке дать ответы на эти вопросы мы обратимся к двум поэтам, представляющим соответственно зрелый и поздний периоды романтизма, — Перси Биши Шелли (1799–1822) и Роберту Браунингу (1812–1889). Попробуем проследить, различаются ли у них подходы к интересующей нас проблеме, и какова в каждом случае роль традиционных и новаторских, общепринятых и индивидуальных представлений¹.

I

Первое из опубликованных стихотворных произведений Шелли — «Королева Маб» — не относится к наиболее сильным и оригинальным в художественном отношении, однако именно в нем в довольно полной и сравнительно немногословной форме высказаны философские и политические идеи поэта, притом средствами, во многом определяющими художественные установки его последующего творчества. Не в последнюю очередь это касается и присутствующей там характерной романтической топики, к анализу которой мы и обратимся.

Внешний сюжет этого произведения сводится к тому, что мифическая королева фей (имя которой — Маб — Шелли, по всей видимости, заимствовал из «Ромео и Джульетты» Шекспира), является во сне к девушке по имени Ианте. Фея призывает дух спящей отделиться от тела и совершить на колеснице, запряженной крылатыми конями, путешествие к ее запредельным владениям. Там юной героине будет предложено своими глазами увидеть прошлое, настоящее и будущее человечества, ибо во власти королевы явить ей и то, и другое, и третье:

«Тайны неизмеримого прошлого / в неизбывной совести людей, / у этого сурового, не ищущего лести летописца, я нахожу: / Будущее, возникающее из причин / В каждом событии, я вывожу...»². (Здесь и далее перевод автора статьи.)

То, что Шелли пытается с детерминистской точки зрения рационализировать процесс провидения прошлого и будущего, не должно нас смущать. Хотя в случае с прошлым источник знания королевы Маб — «совесть людей», а в случае с будущим — выведение причинно-следственной связи, чуть ли не научный прогноз, это все отнюдь не отменяет сверхъестественного характера предлагаемого путешествия, а также законов мира, познать которые призывается героиня.

После того как Ианте изъявляет свое согласие взойти вместе с феями на колесницу, они начинают удаляться прочь от земли, которая постепенно становится все меньше и меньше, пока, наконец, совсем не исчезает из виду. Однако, как вскоре становится ясно, это ничуть не помешает наблюдать за происходящим и происходившим там, ибо действие поэмы перешло в особый хронотоп, который в дальнейшем мы для краткости будем именовать «хронотопом высоты». Законы «материи, пространства и времени» здесь не властны. Изменчивость физического мира выглядит отсюда как составная часть неизменного порядка вещей во вселенной.

«Казалось, дух стоял / Высоко на одинокой вершине; / Внизу бушевал поток веков, / Глубина безграничной вселенной / Вверху, а кругом / Неизменная гармония природы».

Что же, однако, предстоит увидеть Ианте с этих высот? Картины, предстающие ее взору, независимо от того, относятся ли они к прошлому, настоящему или будущему, почти всегда можно подразделить на две категории. К первой относятся те, что утверждают власть времени над всем сущим. Один из неизменно повторяющихся видов, открывающихся из запредельных высот, — развалины самых разных архитектурных построек. В развалинах лежат древние города, дворцы ушедших в небытие некогда грозных правителей, храмы канувших в лету некогда могущественных религий. В будущем подобная же участь ждет кажущиеся ныне вечными египетские пирамиды. Материальная культура, по мысли Шелли, — это не средство противодействия разрушительной силе времени. Тщетны стремления обессмертить себя в творениях из камня, увековечить память о своей политической или духовной власти. Камень, как и все материальное, подвержен разрушению. Остающиеся на месте величественных построек руины — это лишь насмешка над тщетой человеческих усилий победить время.

Кроме того, памятники культуры прошлого и настоящего обречены на гибель не только по физическим, но и моральным причинам. Древние города, дворцы и храмы создавались, с точки зрения Шелли, лишь по прихоти эгоистичных властителей и мракобесов, стремящихся оставить после себя след на земле ценой рабского труда тысяч и тысяч безымянных строителей, бессмысленно загубивших свои жизни ради удовлетворения пустого тщеславия власть имущих. Созданные подобным образом сооружения просто обречены на уничтожение, как обречена, по мысли поэта, и создавшая их система, в основе которой лежит общественное неравенство. Разрушение архитектурных построек — это запоздалое возмездие за эгоизм и презрение к угнетенным.

В мире людей господствуют те же отношения, что и в мире камня, вся разница лишь в ускоренной периодичности. Подавляющее большинство людей рождается, живет и умирает, бесцельно отдавая свои жизни на служение своим поработителям. Что касается последних, то у них тоже так же нет сил изменить существующий порядок вещей, ибо мучащее их изнутри чувство стыда и раскаяния, день за днем и ночь за ночью отравляя им существование, все же не в состоянии пересилить их неимоверную спесь и гордость, мешающую сознаться в своей неправоте. Подобный порядок представляется незыблемым, а время — единственным полноправным правителем:

«Время-завоеватель ... /— Этот седой великан, который в одинокой гордости / Так долго правил миром, что народы падали / Под его беззвучной поступью».

Однако человеческое общество — это составная часть универсального и идеального миропорядка. Каким же образом возможно существование стольких несправедливостей и несовершенств, изменить которые никто как будто не властен? Чтобы произошел перелом к лучшему, а нарушенная гармония была восстановлена, необходима, по мысли Шелли, постепенная подготовка почвы для прогрессивных преобразований. Его доктрина о медленном перерастании смерти в жизнь и зла в добро подробно изложена в пятом разделе поэмы. Там говорится, что поколения, сменяя друг друга и одно за другим обретая могилу, все же не уходят бесследно, а несут в себе каждый зародыш «неуничтожимого изменения, обновляющего мир». Неслучайно V раздел поэмы начинается с пространного сравнения с опадающими и перегнивающими листьями, удобряющими тем самым почву для нового леса, который появится на том же месте после гибели старого. Сравнение переходит в метафору, когда говорится, что и людские пороки таким же образом «обречены на гибель» в силу естественных причин, а «из земли произрастут доб-

лесть, радость, любовь и справедливость». В результате предначертанное сбудется, дисгармония между человеческим и вселенским исчезнет. Развитие достигнет своей высшей точки, всякие изменения прекратятся, и все войдет в вечное вневременное существование. С властью «седого великана» будет покончено.

«Как прекрасно будет выглядеть земля! / Чистейших душ чистая обитель, / Созвучная с планетными сферами; / Когда человек, сроднившись с неизменной природой, / Предпримет дело возрождения...»

Позицию Шелли в этом вопросе можно таким образом охарактеризовать как органистический детерминизм, для которого победа добра над злом так же естественна, как и смена холодного времени года теплым. Однако подобный апокатастасис — дело отдаленного будущего. Поэтому Шелли в дополнение ко всеобщему вводит еще и идею личного спасения, которого можно достичь и в условиях современности. Собственно говоря, это всего лишь другая сторона все того же учения о единстве человека с космосом, поданная в индивидуальном ключе. Таков второй из основных сюжетов картин, открывающихся взору Ианте из владений королевы фей — *индивидуальное противостояние несовершенной действительности*. Идеальной личностью, согласно Шелли, является тот, кто привержен всеобщему благу, справедливости и счастью, чье сердце «бьется в унисон» с его разумом и волей, устремлениями к единой цели. Только эти качества способны по-настоящему обессмертить индивида, поставив его вне власти времени:

«Время было царем земли: все расступалось / Перед ним кроме твердой и добродетельной воли, / Священного сродства души и разума, / Которая презирала ярость и готовила его падение».

Однако следствием появления такого человека в нынешнее время является не просветительская гармония личного и общественного, а разлад с окружающим, часто ведущий к гибели героя. Причиной тому — противоречие существующих социальных и универсальных законов. Так возникает специфически романтический образ бунтаря-одиночки. Противостояние власти времени у Шелли почти всегда удивительным образом совмещается с оппозицией политической и духовной власти, которое с поистине романтическим размахом он доводит до отрицания законности власти монархов и самого Бога. В этой связи в поэме в очень интересном свете подается образ вечного жиды Агасфера. Считая его чистым порождением народной фантазии, Шелли одновременно делает его живущим в сознании людей образом бессмертного борца за правду — прототипом будущего идеального жителя земли. Власть времени над Агасфером отменена «в законном порядке» — высочайшим повелением

лицемерного и жестокого бога Иисуса Христа. Последний сделал это в качестве кары за дерзость и неповиновение, однако несправедливое наказание оборачивается к вящей славе понесшего его. «Мирный, спокойный и неуязвимый» стоит он «над пустыней лет», «смеясь над ужасным проклятием бессильного тирана» (VII), причем в качестве последнего с одинаковым успехом могут выступать и христианский Бог и само Время. Человек будущего, в согласии с идеальным общественным устройством, предстает у Шелли существом, достигшим всех мыслимых высот и совершенств. Подобное состояние исключает возможность не только какого-либо развития, но и существования в реальном времени.

«Его ... мысли, что возникают / В уничтожающей время бесконечности, наделяют / Защищенной в себе вечностью, которая презирает / Неумолимую седину старости, / И человек, когда-то проскальзывавший по призрачной сцене / Быстро, как незапоминающееся видение, стоит / Бессмертный на земле...»

Увидев все, что ей полагалось увидеть, и пережив все восторги откровения, Ианте пускается в обратный путь, по окончании которого душа воссоединяется с бранным телом. Встав ото сна, героиня видит бдевшего у ее ложа возлюбленного, с которым теперь, помня о заветах и наставлениях полученных во всевышних, рука об руку она будет идти по жизни, неся в душе огонь любви и самопожертвования.

Итак, из анализа «Королевы Маб» становится ясным, что Шелли известны, по меньшей мере, два пути освобождения от всевластной силы времени, тесно связанных между собой. Первый, более традиционный, состоит в мистическом путешествии в области, где не действуют законы земного мира. Путешествие это почти всегда имеет замкнутый маршрут, начинаясь в определенном месте, перемещаясь затем в особое пространство, а после вновь возвращаясь к исходной точке. Условно его схему можно обозначить как «здесь-там-здесь» или «теперь-тогда-теперь», причем средним звеном этой триады может выступать очень широкий набор понятий. В разобранным примере это были запредельные владения королевы фей, но в этой же функции могут выступать и любые другие особо отмеченные места. Чаще всего это горы. Так, уже едва взглянув на Монблан (стихотворение «Mont Blanc», 1816) и на мгновение перенесясь на его вершину, автор словно произвольно вслед за тем задумывается о тождестве сна и смерти — состояний, связанных с выходом за пределы материального, — этими же рассуждениями начинается и «Королева Маб». Другой пример: находясь среди гор,

с которых открывается вид Венеции («Lines Written Among the Euganean Hills», 1818), поэт видит и величественное прошлое этого города, и его жалкое настоящее, и его окончательное разрушение в будущем. Для обозначения хронотопа высоты не всегда требуются даже горы. Так в «Джулиане и Мадалло» о вступлении героев в особое пространство сигнализирует «строение без окон ... с открытой башней наверху», где башня метонимически обозначает высоту. Все подобные путешествия непременно связаны с некоей мистической инициацией, в крайнем случае с приобретением некоего особого знания. При этом приостановление действия законов пространства и времени — неважно чем мотивированное — выступает как непереносимая предпосылка и обязательное условие этого сакраментального акта.

Другой способ выхода из обычных земных измерений можно охарактеризовать как активное противодействие. Нетрудно понять, что он тесно связан с первым. В самом деле, тот, кто получил мистическое откровение об истинных законах бытия или о наилучшем устройстве общества, как правило, становится на путь утверждения справедливости. Награда за это — выведение подобного индивида из-под власти времени и прямое подчинение его высшим вселенским законам, предполагающим неизменность и совершенство. Такой герой как бы превосхищает собой будущее идеальное состояние всего человечества, достижение которого есть окончательное и всеобщее преодоление законов развития и изменчивости, с одной стороны, и движения по порочному кругу рождений и смертей, с другой. Следовательно, высшей формой такого противодействия всегда будет его перерастание из индивидуального в коллективное, как это описывается в «Лаоне и Китне» («Восстании Ислама») или в «Розалинде и Елене». Оно не ведет к достижению идеального общественного состояния, но, по крайней мере, ненадолго одновременно переносит значительное число людей в некое подобие совершенства, причем обычный ход вещей опять-таки на некоторое время приостанавливается и совершается инициация целой этнической или религиозной общности.

В своем убеждении о необходимости приведения законов общества в соответствие с законами природы Шелли выступает в целом как просветитель. Его герои апеллируют не к социальным, а непосредственно к космическим законам, следование которым, по мнению поэта, единственно способно привести человечество к счастью, в то время как существующие общественные нормы находятся с ними в противоречии. Только тот, кто способен подняться выше своей земной природы, преодолев власть пространства и времени, может

получить истинное представление о том, как ему следует жить, и указать другим дорогу к освобождению. Специфически романтическим является тот пафос конфликтности и трагизма, который сопровождает выступление подобных личностей. В «Королеве Маб» последние представлены образом вечного бунтаря Агасфера или бегло обрисованным портретом сжигаемого на костре атеиста.

Не вдаваясь в подробную критику философских и эстетических воззрений Шелли, заметим только, что в созданной им художественной системе, несмотря на ярко выраженный освободительный пафос, в сущности мало места остается личной свободе не в политическом, а в экзистенциальном смысле. Ниспровергая одних узурпаторов — царей, Время, Бога, — поэт на их место возводит других — Необходимость (которая в «Королеве Маб» названа «матерью мира»), Дух природы, мировой закон и т. п. В оковах сурового детерминизма годвинианского толка индивидуальная воля ограничивается только сознательным принятием универсальных законов, налагаемых на нее вне зависимости от ее желаний. Поэтому романтический образ сильной личности, находящейся в оппозиции окружающему, не получает у Шелли той грандиозности, с которой мы сталкиваемся в произведениях Байрона. Даже его Прометей выглядит бледным и бесконфликтным рядом с байроновским Каином. Герой Шелли не стоит перед извечной необходимостью морального выбора, следовательно, не может быть по-настоящему свободным. Вверяя свою судьбу высшим силам, он фактически слагает с себя ответственность за свои поступки. Противоречивое творчество Шелли и его собственная трагическая биография красноречиво свидетельствуют о том, на какой рискованный путь встает тот, кто высвободил свой дух из пут времени.

II

Страстное увлечение поэзией Шелли в молодые годы — одна из ярких страниц в биографии Роберта Браунинга. Говорят даже, что после знакомства с «Королевой Маб» юный поэт на некоторое время сделался атеистом и вегетарианцем, хотя впоследствии вернулся в лоно неконформистской церкви, в которой был изначально воспитан. Шеллианскими образами и мотивами навеяно и первое из опубликованных его произведений — поэма «Полина» («Pauline» 1833). То что, однако, произошло дальше, справедливо принято рассматривать как резкое отталкивание викторианского поэта от эстетики его знаменитого предшественника и выработку своих собственных, весьма оригинальных художественных принципов. В са-

мом деле, зрелый Браунинг обнаруживает очень мало сходства с поэзией Шелли как на тематическом, так и на жанровом уровне. Общественной проблематике первого противостоит повышенное внимание к личностным и этическим ценностям у второго, а господствующему лиризму — отчетливо проявленное драматическое начало. Несмотря на то, что Браунинг отнюдь не утрачивал интереса к социальным и политическим вопросам, в его стихах довольно редко звучат мотивы конфликта индивида и коллектива, властителя и подданного. Если они и возникают, то подаются в совершенно ином ракурсе, чем это сделал бы поэт эпохи зрелого романтизма.

Стихотворение «Instans Tyrannus», опубликованное в сборнике 1855 года «Мужчины и женщины» («Men and Women»), пожалуй, единственное во всем творчестве Браунинга, где центральной сделана тема тираноборчества. Однако уже само название предупреждает читателя, что автор предпочитает здесь ориентироваться не на романтиков, а на Горация, а именно, берет за основу его оду (III, 3), где излагается стоический идеал мудреца, невосприимчивого к жизненным невзгодам, досаждающим прочим смертным. Далее при чтении произведения выясняется, что написано оно не от лица самого тираноборца или стороннего наблюдателя, как это можно было ожидать от романтического художника, а от имени самого «грозного тирана». Перед нами не лирический, а драматический монолог — жанр, основополагающий для художественной системы Браунинга, основной принцип которой состоит в том, что авторская оценка никогда не выражается открыто. Правда, персонаж, от лица которого создано стихотворение, не отличается столь свойственной многим другим браунинговским героям склонностью к рефлексии. Налагая на нелюбезного ему подданного одну за другой карательные меры, тиран, в сущности, повинует все тому же безотчетному инстинкту угнетения, столь свойственному многочисленным «анархам и жрецам» Шелли. Стремясь сделать жизнь своей жертвы невыносимой, он едва ли отдает себе отчет, что может тем самым завладеть лишь ее телом, но не душой. Под стать тому выглядит и образ самого угнетаемого. Увиденный глазами тирана, он как бы лишается всякого героизма и даже привлекательности, при этом нельзя сказать, чтобы чувство некоторого раздражения и отвращения не передавалось читателю. «Забившийся в нору» стоический мудрец безропотно сносит поочередно обрушивающиеся на него милости и казни, выглядя куда более проблематично и вызывая, безусловно, меньше сострадания, чем гордый романтический борец-одиночка. И хотя в финале стихотворения на его защиту ополчается само небо и мировые стихии, это может рассматриваться лишь как вынужден-

ная мера высших сил по отношению к человеку, не желающему отстаивать свою свободу активно. Вопрос, ставит ли Браунинг экзистенциальную свободу выше политической, для данного произведения остается открытым ввиду уже отмеченного драматического его характера. Интересующая нас проблема времени здесь также никак не затрагивается.

Разительное несходство на жанрово-тематическом уровне еще однако не означает, что не существует никакого подобия на более глубинном — топологическом. Попробуем разобраться, как ведут себя время и пространство у Браунинга при перемещении его героев в отмеченные особыми признаками места.

Возьмем одно из сравнительно ранних стихотворений поэта — «Англичанин в Италии» (*The Englishman in Italy*), впервые увидевшее свет в 1845 году. Действие этого произведения начинается на равнине — в итальянской деревушке неподалеку от Сорренто, где герой-англичанин, от лица которого ведется монолог, обращается к итальянской девочке по имени Форту (то есть *Fortunata* — «счастливая») — его молчаливой слушательнице. Перед нами поначалу предстают картины окружающей их природы, подробности труда и быта. Взгляд героя отличается пристальностью, описания — детальностью.

*«Пора пойти дождю! / Ибо ваша жаркая долгая сухая осень / Покрыла коричневой сетью / Белую кожицу каждой виноградины в гроздьях, / Отмеченных, как хохолок перепела, / Эти бусины, которые так много значат для вас, / Чьи маковки, в белую крапинку / На коричневом фоне, словно спина большого паука, / Как я рассказывал вам прошлым вечером, / Ваша мать откусывает вместо ужина».*³

Именно благодаря подобным описаниям, довольно часто встречающимся у Браунинга, его поэзию иногда характеризуют как «реалистическую». В самом деле, строгая географическая и историческая локализация многих его произведений резко отличает его от большинства романтиков с более обычным для них пренебрежением к выписыванию «фона» и сосредоточением основного внимания на чувствах и переживаниях героя. Не будем однако спешить с выводами. Прежде всего не следует забывать, что Италия — это все же экзотичная местность для англичанина. Кроме того, каким бы конкретным ни было описание, важно знать, какую функцию несет оно в общей структуре произведения. Последуем поэтому за героями дальше.

Рассказчик переходит к воспоминанию о совершенной накануне прогулке в горы. И здесь нас подстерегает нечто неожиданное: чем выше забираются герои, тем все более необычные свойства начина-

ет приобретать пространство. Прежде всего наблюдается интересное смещение (и смешение) статического и динамического аспектов. Неподвижные предметы наделяются характерной одушевленностью, а часто и волевым началом. Так, леса, стоящие по обе стороны тропинки, по которой скачет герой, «с трудом поспедали» за ним, затем, по мере того, как он взбирался все выше, «удивлялись» и, наконец, «оставили» его. Движущийся и недвижимый, активный и пассивный объекты меняются местами, как если бы перемещались «леса», а не сам путешественник. «Расщелины в скалах и груды камней», которым уступают место леса, также оживают. Они представляются «сломанными зубами некоего чудовища, вползшего туда снизу из океана, чтобы умереть». Вместе с «вечно умирающим розмарином» они также взламывают грань между подвижностью и неподвижностью, в данном случае — жизнью и смертью.

Но вот главная цель путешествия — вершина Кальвано — достигнута. И здесь неожиданно выясняется, что истинной целью путешествия героя является хорошо знакомое нам стремление оказаться в ы ш е в л а с т и в р е м е н и, которая столь настойчиво довлела над ним на равнине. Здесь на горе настоящее, прошлое и будущее словно сливаются в одном моменте. Более того, здесь достигается и то знаменитое единение внутреннего и внешнего мира, человека и космоса, бывшее предметом вождления всех романтиков. Вот в каких словах описывает путник свои ощущения:

«И бездна самого Бога / Была надо мной, а вокруг меня горы, / А внизу — море, / А внутри мое сердце, чтобы засвидетельствовать то, что было и что будет. / О, небеса и устрашающий кристалл! / Нет препятствия, мешающего / Вашему глазу видеть жизнь будущего / В голубых пустынях».

О подобном единении свидетельствует и «сцена», разыгрываемая далее между героем и горами, о которых говорится, что они в своем «бесконечном движении ... движутся вместе с вами», что «постоянно показывается какая-то новая их голова и грудь, чтобы рассмотреть пришельца» и, если резко обернуться, вы успеете это заметить и «застать их врасплох, прежде чем они успеют скрыться из ваших глаз». Общение с неживыми предметами достигает здесь апофеоза.

Затем герой переводит взгляд на море и видит острова сирен, «точно такими же», как они представлялись взору проплывавшего мимо них много веков назад Улиссу. Грань между прошлым и настоящим вновь стерта. Герой рисует в воображении, как он вместе со своей нынешней собеседницей совершит прогулку на эти острова. Покружив на лодке вокруг них, они затем отправятся исследовать

один из островов, и вот что они там обнаружат (знак вопроса после первого предложения — продолжение риторического вопроса, с которым герой обращается к Форту):

«На самом большом [из них] — странная квадратная черная башенка, / Без всякой двери, / Только лазейка, дающая проход юрким ящерам; / Потом, стой там и услышь / Тихое пение птиц, повествующее нам о том, / Что есть жизнь, столь ясно? / Тайну, которую они пели Улиссу, / Когда много веков назад / Он услышал и узнал тайну жизни, / [Которую] я теперь слышу и знаю».

Здесь не только исчезает различие между девятнадцатым веком и веком гомеровским — здесь достигается тождественность героя стихотворения и самого Улисса. В безвременье стоит он на том же месте, что и герой «Одиссеи», слышит то же пение и посвящается в те же высшие тайны, что и его славный предшественник. Но одновременно вместе с Улиссом здесь присутствует и Шелли, которому наконец дано получить ответ на вопрос «Что есть жизнь?», которым так трагически обрывается его знаменитая поэма «The Triumph of Life». Обратим внимание на то, что и тут имеется указатель на ориентацию «по вертикали» — башня, образ которой почти неизменно служит у Браунинга знаком высоты, символизирующей в свою очередь приподнятость, «вознесенность» над окружающим миром. Стихотворение заканчивается резким возвращением «на землю», описанием цыгана-кузнеца, приготовлений к празднику, наконец, до сведения читателя доводятся последние новости из Англии — дебаты об отмене законов о зерне. Поэт снова вводит нас в мир конкретности и злободневности, который он сам только изредка покидает. Мистическое путешествие по замкнутому маршруту окончено.

Итак, несмотря на ощутимые различия в подходе к изображаемому материалу, в основе рассмотренного нами стихотворения Браунинга лежит вполне романтическая топика с ее четким противопоставлением «здешнего» и «нездешнего» миров. В первом из них человека сковывают законы времени и пространства, приостанавливающие, однако, свое действие и позволяющие духу свободно воспарить во втором. «Англичанин в Италии» с его обостренным вниманием к окружающему только усиливает этот контраст, не оставляя сомнений в художественном методе автора. Не является специфически браунинговским и встретившееся нам характерное одушевление ландшафта. Оно систематически возникает при описании гор у романтиков, например, у Байрона или Скотта. Оно случается и у Шелли, хотя, быть может, и не в столь ярко выраженной форме. В «Королеве Маб» это не так заметно ввиду предельной фантастичности того царства, где пребывает заглавная героиня, однако это бо-

лее бросается в глаза, если герой проникает в особое пространство, не расположенное в столь запредельных высотах. Примером тому может служить «Аластор». Та таинственная безлюдная местность, в которую попадает герой, предоставив свой челн воле волн и течений, также обнаруживает определенные признаки одушевленности. Пещеры там «разевают свои пасти», а ущелья «раскрывают свои каменные челюсти»; деревья «простирают свои руки» и «хватаются своими корнями за неуступчивую почву». Добавим к этому, что, судя по нескольким эпизодам поэмы, окружающий ландшафт явно «следит» за движением ладьи, в которую помещен Поэт, твердо ведя ее к предустановленной цели. Иногда природа даже некоторым образом вмешивается в движение судна, до поры до времени спасая героя от гибели. Например, когда он чуть было не попадает в водоворот, в последний момент благоприятное течение выносит его в спокойную воду. Можно вспомнить и «волны, издающие звук, похожий на наслаждение» в «Джулиане и Маддало». Повторяем, у Шелли подобная персонификация неодушевленных предметов не так очевидна, но объясняется это не в последнюю очередь тем, что его пейзаж по-романтически более условен, чем у Браунинга, и в большей степени привязан к настроениям героя.

III

Подобно описанному в «Королеве Маб», путешествие героя не обязательно должно представлять собой физическое перемещение. Оно может быть и чисто духовным или, что более обычно, свершаться в воображении поэта или героя; оно может, наконец, совмещать оба способа «передвижения». Ярким примером подобного у Браунинга может служить стихотворение «У камина» («By the Fireside», 1855).

Начинается оно с того, что его герой, престарелый отец семейства, заявляет, что прекрасно знает, чем он будет заниматься, когда наступят скучные ноябрьские вечера, а именно, сидеть у огня с томом греческой прозы. Это, однако, потребует ему не столько для того, чтобы предаться классическим штудиям, сколько с тем, чтобы осуществить уже хорошо известную нам цель — очутиться в безвременьи.

Углубившись в чтение классика, герой получает возможность свободно перемещаться во времени и пространстве. Выглядит это следующим образом.

«Я и в самом деле буду при своем деле, друзья мои: / Чтение греческой книги уже воздвигает по обеим сторонам / Тянущуюся вперед

стену из веток, которая быстро расширяется / В аллею с видом, открывающимся вдаль и вширь, / И я выхожу там, где она кончается».

«С внешней стороны она выглядит как ваш орешник: / Но внутренний свод быстро расширяется / И на смену ему приходит нечто необыкновенное, / И мы, наконец, спускаемся в Италию / И юность — по зеленым ступеням».

С этого момента будущее время перестает употребляться в стихотворении. Хотя речь продолжает идти все о том же предполагаемом занятии в осенние вечера, герой и его собеседник, личность которого мы узнаем не раньше, чем дойдем до середины стихотворения, будут находиться в измерении, где грань между прошлым, настоящим и будущим принципиально отсутствует. Посмотрим как это практически осуществляется.

После туманного намека, данного в строках 26–30, становится ясно, что герой перенесся в Италию не один, так как говорит, что «идет туда, куда его ведут, зная хорошо руку ведущего». О том, кто этот «ведущий» можно, повторяем, пока только строить догадки. Следующие четырнадцать строф целиком посвящены описанию местности, в которую столь чудесным образом они перенеслись. Уже в самом начале становится ясной ее принадлежность к особому типу романтического ландшафта.

«Посмотри на разрушенную часовню снова / На полпути вверх в альпийском ущелье! Что это, башня, я тебя прямо спрашиваю, / Или мельница, или это кузница напрасно нарушает одиночество?»

Рисуемая поэтом картина, как всегда у Браунинга, отличается конкретностью и пристальностью наблюдений. Подробно описаны встречающиеся по пути растения: лишайники, своим узором имитирующие крылья бабочки; желтые горные цветы и колючие шары каштанов — «три в одном», которые деревья «ливнями бросают на дорогу»; пожелтевший лист ползучего растения, напоминающий геральдический знак, и т.д. Затем тщательно выписывается находящаяся здесь же древняя церквушка и попутно делаются предположения о том, где могут находиться жилища немногочисленных обитателей этого уголка — углежогов, заготовщиков конопли, лесников, птицеловов. Наконец, всему изложенному подводится черта, когда говорится, что место это «молчаливо и настороженно». Так появляется уже знакомая нам персонификация, которой в дальнейшем по ходу действия стихотворения предстоит сыграть заметную роль.

На этом длинное описание прерывается, сменяясь обращением к Леоноре — жене героя — которая, оказывается, все это время сидела с ним в комнате, также читая при свете огня. К ней он обращает-

ся с просьбой помочь «пройти этот путь вспять». Так постепенно выясняется, что столь тщательно выписанная «аллея» служит не только местом действия, но и символом жизненного пути. Сочетание реалистического и символического в одном предмете — одна из характерных примет поэтики зрелого Браунинга, заслуживающая особого исследования. Одновременно обнаруживается и одно новое условие победы над временем, которого не было в стихотворении 1845 года, — идеальная взаимная любовь. Именно в этой местности, как выясняется, было положено начало духовному сближению героя и героини. Поэт сравнивает его со слиянием двух облаков, в результате которого возник единый поток, который теперь, все больше набирая силу, «катится вперед, как бы ему ни препятствовали скалы» (129–130). Составляя такое духовное целое, влюбленные преодолевают тяготеющую над прочими смертными власть времени и перемен.

«Подумай, если наша единая душа понимает / Великое Слово, творящее все новое, / Когда земля рушится, а небеса надвигаются, / Как может изменение затронуть меня и тебя / В нерукотворном доме?»

Такому союзу в вечности соответствует преодоление земных измерений уже в этом мире. Поэтому герой приглашает свою жену снова совершить путешествие к самому началу их совместного пути.

Описание возобновляется там, где оно было прервано. Вернее, теперь оно кратко пересказывается с той поправкой, что все места, о которых шла речь, герои в свое время посетили и теперь снова навещают вместе. Из одинокой такая «прогулка» теперь превращается в прогулку под знаком единения.

Вскоре, однако, повествование принимает иной оборот. Поэт заговаривает о приближении «единого и бесконечного мига», когда, по-видимому, между героями произошло решающее объяснение, положившее начало их взаимной любви. Следует описание многочисленных психологических трудностей, препятствовавших этому, и все это облекается в яркие метафорические одежды под стать окружающей обстановке и времени (напомним, что воображаемое или вспоминаемое действие происходит в ноябре). Так, сердце героя сравнивается с деревом, уже обронившим все листья, но панически боящимся сбросить последний. Решиться на это — значит полностью «обнажить» свое сердце, добиться полной искренности и самоотдачи. Метафора реализуется, когда затем говорится, что этот лист должен сорваться с места и, кружа, отыскать лицо героини — и пусть тогда ее сердце делается отныне местом его пребывания. Это произошло, по мнению героя, именно в тот момент, когда только и

могло произойти. Одной минутой позже — и все было бы потеряно. Но предначертанное свершилось, и герой считает, что здесь не обошлось без вмешательства сторонних сил.

«Леса сделали это; это были они; / Мы ощутили на миг игру [высших] сил; / Они соединили нас раз и навсегда, / Их дело было сделано — / Мы могли уйти или остаться, / Они вернулись в свое прежнее состояние».

Окружающая природа на миг делается не только одушевленной, но и активной, в критический момент совершая судьбоносный акт в жизни героев. Именно в этот момент влюбленные навсегда преодолели власть времени и теперь, сидя вместе у камина, они могут снова и снова воссоздавать тот или иной фрагмент прожитой вместе жизни, «разрывая, — по словам поэта, — четки, превращать их в жемчужный дождь, а затем собирать оброненное» (150). Действие стихотворения, как и подобает произведениям с такой композицией, возвращается обратно к камину, причем описание Леоноры, задумчиво сидящей возле огня, повторяется почти дословно. Магический круг замыкается окончательно, когда герой снова говорит, что все рассказанное — это лишь то, что он как-нибудь собирается предпринять, когда наступит осень. Все это для него вполне осуществимо, несмотря на то, что и сам он переживает «ноябрь жизни».

Итак, данное произведение в целом повторяет уже известную нам структуру мистического путешествия во времени и пространстве. Особенность рассмотренного примера в появлении нового аспекта борьбы со временем, когда его власть преодолевается вдвоем и при содействии сочувствующей природы. Собственно говоря, этот мотив не нов, он прекрасно известен и Шелли. Так, во вступительной части «Аластора», в обращении к матери-природе, поэт замечает, что чувствовал, как та делилась с ним своими вечными тайнами именно в те моменты, когда он в ночной тиши «смешивал благоговейные речи и вопрошающие взгляды со своей невиннейшей любовью». Достижение единения в любви и получение откровения от высших сил, таким образом, представлены здесь как сопутствующие процессы. Особенности разработки этой темы у Браунинга являются значительная усложненность хронологических пластов («прошлое в будущем»); большая конкретизация и детализация описаний, в данном случае, необычайно усиливающая эффект воссоздаваемого в памяти пейзажа и одновременно символа; наконец более сильная, даже чем у Шелли, соотнесенность с проблемой свободы. Ведь речь здесь можно вести не только о беспрепятственном перемещении в пространстве и во времени. Соединившись однажды в вечности, влюбленные так же вольны в выборе своей судьбы, как и недавно

возникший ручей, который свободно течет, не взирая на возникающие на его пути препятствия.

IV

На основании разобранных примеров может создаться впечатление, что оппозиция «здесь-там» («верх-низ», «дом-горы/лес») непременно знаменует противоположение вечного преходящему, великого мелкому, непреложного суетному. Можно также сделать вывод, что посещение особой местности всегда оборачивается для героя благом. Это действительно верно для многих произведений Браунинга, но есть и другая тенденция. Чтобы составить себе о ней представление, обратимся к его сборнику 1864 года — *Dramatis Personae* — и рассмотрим стихотворение под названием «Dis aliter visum; or, le Bugon de nos jours» (1864). Оно среди прочего примечательно тем, что здесь интересующая нас иерархия «вертикальных» отношений дана в довольно сжатом, но почти исчерпывающем виде. Заслуживает внимания и то, что данное произведение определенным образом перекликается с только что рассмотренным нами стихотворением «У камина». Здесь также имеет место и прогулка вдвоем на лоне природы и описание древней постройки, перед которой вместе оказались влюбленные. Но если тогда встреча двух сердец состоялась, теперь этого не происходит.

Данный драматический монолог произносится в светской гостиной, где героиня, от лица которой он написан, случайно встречает героя, заставляя его вспомнить другую их встречу — десять лет назад — при совсем других обстоятельствах. Так начинается путешествие в прошлое, которому, как водится у Браунинга, предстоит закончиться там же, где оно началось. Однако это не единственная «рамка», в которую заключено действие стихотворения. Перенесясь на десятилетие назад во времени, героям теперь предстоит совершить замкнутое путешествие в пространстве, а именно, снизу вверх и обратно. Тогда, оказавшись один на один на скалистом берегу, они решили вдвоем прогуляться вверх по горной тропе. По мере восхождения герой, бросая взгляды то на плещущее внизу море, то на свою спутницу, которую он видел второй раз в жизни, принялся рассуждать о ее достоинствах примерно таким образом (все это мы, разумеется, узнаем со слов героини, но ее собеседник молчит, значит соглашается): она молодѣ, хороша собой, довольно серьезно увлекается всякими искусствами, читает стихи, «и ей кажется, что она их понимает»; но точно так же, — продолжает он свои размышления, — мы любим купаться в море в безопасном месте вблизи берега. То ли дело чайка, отважно носящаяся по бушующим волнам

в поисках добычи, — вот кто любит море по-настоящему! Тем самым герой довольно прозрачно намекает на себя. До сих пор его рассуждения отдают вполне заурядным байронизмом и не отличаются оригинальностью.

Однако путь героев лежит дальше наверх; море остается далеко внизу, они на вершине, где обнаруживают старую пустующую церковь мрачного вида. Эти уже знакомые нам приметы. Герой с высоты горной вершины провидит свою будущую жизнь. Перед ним женщина, которую он мог бы полюбить и которая могла бы ответить ему взаимностью. Но время приостанавливает свою власть, и герой оказывается в состоянии прозреть свою будущую жизнь с героиней. Выясняется, что подлинной стихией его обитания является отнюдь не бурное море, а современный Париж, где у него многочисленные любовные похождения, которые в порядке вещей, так как он личность знаменитая, ему уготовано место в Академии, когда «подагра и слава» усадят его «в сороковое свободное Кресло». Большие города романтическим топосом не являются, поэтому мысли героя теряют свою романтичность. «Как! — восклицает он. — Променять всю свою ученость, школу, плоды многолетних трудов на букетик цветов, когда по обеим сторонам их целые поля?» Сердце героя остывает, любовь уходит, едва вспыхнув. Восхождение на вершину и провидение будущего послужило не сближению, а разобщению двух, возможно, родственных натур.

«Dis aliter visum» можно рассматривать как своего рода негативный вариант стихотворения «У камина». Браунинг пытается здесь, по-видимому, представить, что произошло бы при сходных обстоятельствах, сделал герой иной выбор, что вполне согласуется и с рассуждениями героини, пытающейся по возвращении из воображаемой прогулки объяснить герою сущность совершенной им некогда ошибки. Несмотря на свои основательные познания он, по ее мнению, отказался от любви только потому, что в отличие от его искусства любовь представляла для него меньшую ценность в силу своей несовершенности. Однако само искусство, по мнению героини и, видимо, самого Браунинга, является лишь средством ненадолго погрузиться в стихию безвременья, чтобы затем испытать тем большее разочарование при возвращении к реальности обыденной жизни. Более того, подобное «готовое» совершенство омертвляюще действует на человеческую природу, ибо «что полно, то не может более возрастать», т.е. лишает стимула к собственному развитию. В противоположность этому истинная любовь способна осуществить «прорыв времени», т.е. способствовать победе над изменчивостью материального мира и стать залогом будущего совершенства, окончательное достижение которого, по мысли поэта, возможно не в

этом мире, а лишь «в вечности». Коллизия героя данного стихотворения — это необходимость выбора между искусством и жизнью, между созерцанием и действием, но одновременно и между возвышенным идеалом и суровой действительностью. Свобода от власти времени отнюдь не избавляет от личной ответственности за принимаемые решения и от необходимости морального выбора. Тем самым акцент отчетливо смещается с идеи внешней (преобладавшей у Шелли) к идее внутренней свободы.

Рассмотренное стихотворение не единственный пример отхода от однозначной трактовки понятия высоты. Уже в «Мужчинах и женщинах» встречаются примеры расшатывания системы романтических «координат». Иногда Браунинг в порядке эксперимента решается даже на их сознательную инверсию, пусть и поданную в несколько комическом ключе. Таково стихотворение «На вилле в горах — внизу в городе» (*Up at a Villa — down in the City, 1855*), имеющее подзаголовок «О разнице между ними глазами знатного итальянца» (*As distinguished by an Italian person of quality*). Его герой слишком стеснен в средствах, чтобы позволить себе жить в городе. Он вынужден почти безвылазно проводить все свое время на вилле в горах, внушающих ему бесконечное отвращение. Между тем, описание окружающей его местности вполне наделено всеми свойствами того особого пространства-времени, которое столь часто ассоциируется у Браунинга с высотой, — оно только перетолковано здесь с противоположным знаком. Уже в самом начале видны характерные для этого признаки снятия оппозиции «статика — динамика», «жизнь — смерть», выражающегося в нейтрализованных обездвиженностью персонификациях. Так, сама вилла кажется герою «рогом быка, воткнутому в вершину горы», голой, «как лысый череп», подобно тому как камни, попадавшие на пути англичанину в Италии, казались ему зубами неведомого монстра. Цветок тюльпана представляется итальянскому дворянину «пузырем из крови», кипарис мерещится ему «вытянутым тощим пальцем смерти». Смена времен года в горах почти не чувствуется, виды не меняются, события не происходят — время остановилось. Но подобное «безвременье» ничуть не воодушевляет, а только тяготит героя. Перед его мысленным взором проносятся ностальгические картины городской жизни с ее мелкими и быстро сменяющимися развлечениями и сплетнями, выписанными со столь свойственной поэту наблюдательностью. Метафизическая свобода от времени оказывается в данном примере ничем по сравнению с физической свободой передвижения, напрямую зависящей от содержания кошелька. При этом трудно сказать, насколько сам Браунинг, отличавшийся не очень типичной для поэта общительностью и жизнерадостностью,

не разделяет чувств своего героя, которого нужда загнала в романтический топос помимо его воли.

Приведенное стихотворение не единственный пример подобного смещения ориентиров. О том, как амбивалентно порою может быть понятие высоты, свидетельствует, например, то, как функционирует непосредственно связанный с ним образ башни. Мы помним, что, стоя рядом с «башней Улисса», герой ощущал себя вне времени перед лицом открывшихся ему тайн бытия, но всякая ли башня в произведениях Браунинга сулит такие же победы?

В образной символике эллинистического мудреца и стихотворца Клеона (Cleop, 1855) башня возникает как аллегория внутреннего совершенствования. Процесс духовного роста уподоблен ее строительству. Взобравшись наверх, философ может раньше других «взглянуть в сторону востока» и наслаждаться созерцательным покоем. Это также средство внушить себе уважение со стороны толпы. В то же время, по мнению Клеона, это не дает никаких преимуществ над прочими смертными, так как наблюдать жизнь с высоты не значит обладать ее радостями. Более того, уединившись в башне, в строительстве которой он провел весь свой век, мудрец только окончательно отчуждает себя от мира, который он может лицезреть теперь с тайно гнетущим чувством недоступности видимого. По сравнению с чернью, он только еще более несчастен, так как знает свое истинное положение. Стремление на «высоту», таким образом, — это безотчетная потребность любого мыслящего существа, но достижение этой цели приносит скорее страдание, чем удовлетворение. Примечательно и то, что, в отличие от англичанина в Италии, Клеон не верит в возможность полноценного общения с прошлым. Напротив, мнимое бессмертие художника в его творениях — лишь злая насмешка над ним, на самом деле непробудно спящим в своей могиле. Трагичность положения здесь в том, что путь наверх представлен здесь необратимым, строго поступательным, без возможности находиться и «на вилле», и «в городе» попеременно, хотя причины здесь совсем другого, метафизического порядка. Это движение «в один конец», а не традиционное мистическое путешествие по замкнутому маршруту с неизменным возвращением «на землю». Метафизическая свобода и здесь поставлена в обратную зависимость от физической.

Иную картину наблюдаем в стихотворении «Любовь среди развалин» (Love among the Ruins, 1855). Описываемая здесь башня — это остатки сооружения, с которого цари некогда могущественной, но давно канувшей в небытие державы любовались своими владениями. У ее подножья когда-то в жестокой борьбе состязались колесницы, отсюда в завоевательные походы посылались бесчислен-

ные рати. Теперь здесь только развалины, среди которых пасутся овцы. Здесь же при закате солнца герою предстоит встреча:

«[Знаю], что девушка со страстными глазами и желтыми волосами / Ждет меня здесь / В башенке, откуда возницы получали вдохновение, / Преследуя свою цель, / Когда царь смотрел, где она сейчас смотрит, бездыханно, безмолвно, / Пока я не приду».

Фраза построена таким образом, что характеристики «бездыханно, безмолвно» могут в равной степени быть отнесены и к царю, затаив дыхание следящему за соревнованием возниц, и к девушке, с нетерпением ожидающей своего возлюбленного. Здесь, подобно «Англичанину в Италии», восхождение на башню приводит к тому, что прошлое сливается с настоящим, доходя до полного их неразличения. Однако этого-то как раз и не хотят герой с героиней. Воскрешенная из небытия цивилизация с ее «безумством, шумом и грехом» — ничто по сравнению с их чистой любовью. Отсюда их стремление выйти из порочного круга вечного возвращения — «вековых оборотов земли». Но «закрывать» прошлое не так-то просто. Ведь нынешнее счастье героев стало возможным благодаря гибели великого царства, на развалинах которого произрастает теперь их идиллическое чувство. Былое не может не довлеть над ними, хотя они того или нет. Отсюда «бездыханность» и «немота», отсюда кровь, которая одновременно и «замерзает», и «горит». Единение настоящего с прошлым и здесь не только вдохновляет, но и тяготит героев.

Примечания

¹ См. об этом: Langbaum Robert. Browning and Question of Myth // Browning Robert: A Collection of Critical Essays. L., 1992; Клименко Е. И. Творчество Роберта Броунинга. Л., 1967.

² Shelley P. V. The Complete poetical Works in Four Volumes. Oxford, 1972. «Queen Mab». PP. 321—342. Далее ссылки из поэмы даются по этому изданию.

³ Browning R. A selected by W. E. Williams. Penguin Books. 1954. The Englishman in Italy, 79—88.

ОППОЗИЦИЯ «УЗНИК — СТРАННИК» В ПОЭЗИИ АЛЬФРЕДА ДЕ ВИНЬИ

В антитезе «узник — странник» можно уловить воплощение целого комплекса связанных в единый узел «вечных» вопросов. С одной стороны, это несвобода, вынужденная пассивность, зависимость от чужой воли или силы, скованность мысли, ограниченность или вовсе отсутствие возможностей самоутверждения и связанные со всем этим уныние, отчаяние или мизантропическая настроенность; с другой — независимость и самостоятельность, свободомыслие, стремление к познанию мира и обретению своего места в нем, активные усилия в разных сферах жизни, в том числе и в творчестве, чувство открытой перспективы и оптимистическое мировидение. Трактовка этих вопросов в литературе романтизма определяется, естественно, спецификой романтического миропонимания, а в художественном воплощении всегда проявляется индивидуальная творческая манера автора. В этом отношении поэзия А. де Виньи дает богатый материал для аналитического наблюдения.

Мотивы, органично укладывающиеся в русло, обозначенное оппозицией «узник — странник», можно проследить практически на протяжении всего творчества Виньи, начиная с его ранних поэм «Моисей» (1822) и «Элоа, или сестра ангелов» (1823), благодаря которым имя Виньи впервые внятно прозвучало и было услышано его современниками. Обе поэмы позднее были включены автором в сборник «Стихотворения на античные и новые сюжеты» («Poèmes antiques et modernes», 1826), в раздел «Мистическая книга».

Моисей — странник и узник одновременно. Обе эти идеи в поэме Виньи развиваются по канве библейского мифа с привнесением авторского вымысла. Странствия героя — это не только его индивидуальная судьба: Моисей, исполняя божественную волю, ведет свой народ к земле обетованной. Однако свою миссию он с какого-то момента ощущает и как неволю, так как избранничество оборачивается для него отторженностью от людей и мучительным чувст-

вом одиночества. Вводя в поэму эту очень важную для себя мысль, Виньи, по существу, выходит за рамки канонического сюжета: библейский мотив недовольства народа, ропщущего на Моисея из-за тягот, которые приходится претерпевать в пути, у Виньи трансформируется в идею трагического одиночества героя. Виньи и не стремится повторить библейский образ. В одном из писем 1838 года он признается, что использовал имя пророка лишь как своего рода «маску», или символ человека, утомленного избранничеством и вечным одиночеством.

Моисей Виньи для самого себя мечтает не столько о земле обетованной, сколько о месте, где он может спокойно умереть (ему уже сто лет) и значит, стать как все, одним из смертных. Тем самым он надеется разорвать узы одиночества и отчужденности от людей. Однако его устремления остаются тщетными, пока он не выполнил свою миссию божьего избранника. Он, которого Бог сделал «мудрейшим среди мудрых» («sage parmi les sages»), воспринимает свое избранничество как тяжелую ношу и почти как кару за какой-то неведомый грех:

Что я вам сделал такого, что вы избрали меня?

В своей роли посредника между Богом и смертными он обрел могущество и власть. Идея власти, пространно развиваемая в монологе Моисея, обращенном к Богу, отчетливо вписывается в рамки антитезы «могущество — одиночество». Могущество героя так велико, что вызывает зависть ангелов на небе, природные стихии повинуются ему, а люди, побуждаемые восхищением и страхом, покорно следуют за ним. Идея одиночества как контраргумент обозначена абсолютно лаконично, здесь выразительность обеспечивается лишь четырехкратным «puissant et solitaire» («могуч и одинок»), завершающим каждый из пассажей монолога:

Значит, я всю жизнь буду могучим и одиноким¹?

Увы! Господи, я могуч и одинок².

По вашей воле я состарился могучим и одиноким³.

О Господи! Я прожил могучим и одиноким⁴.

Концепция божественного избранничества как тяжелых уз, налагаемых на героя и тем самым заключающих его в темнице одиночества, становится у Виньи одним из средств выражения религиозного скептицизма. В раннем творчестве поэта этот скептицизм акцентируется на идее безжалостного Бога, жестокосердие которого граничит с равнодушием к человеку. Ведь если он так суров к своему избраннику, чего же ждать от него в отношении простых смертных! Позднее, в поэме «Масличная гора» (1839–1862), эта идея будет

еще более заострена: даже своего сына Иисуса в самый тяжелый для него момент Бог лишает поддержки, предоставляя ему до дна испить горькую чашу судьбы — стать жертвой предательства и умереть в муках на кресте. Характерно, что мотиву страданий узника божественной воли в обоих случаях сопутствует идея: муки героя оправданы высокой целью, под знаком которой развивается его судьба. Для Моисея это достижение земли обетованной и приобщение своего народа к божественным заповедям, для Христа — поиски новых нравственных принципов, законов морали, которым должны следовать люди.

С понятием «узы», и «странствия» у Виньи сложным образом связаны идеи неволи и свободы. При этом соотносительность образов «узник» — «неволя», с одной стороны, и «странник» — «свобода», с другой, не носит жестко эмблематического характера. Странствия могут быть несвободными, вынужденными, навязанными какими-то внешними обстоятельствами или высшими силами, превосходящими волю человека. Мера свободы в таком случае определяется степенью осознания героем той цели, ради которой он обречен на невольные странствия. Так, Моисей, хотя и тяготится одиночеством, все-таки признает свое избранничество, так как видит его смысл в спасении своего народа. И если люди воспринимают его как «чужого» (*étranger*), то это лишь по причине неведения, присущего толпе.

Итак, в «Моисее» идея неволи и странничества слиты в некое мистическое единство, предопределенное божественной волей.

Мотив странничества, сопутствующий образу божественного избранника, присутствует и в других ранних произведениях Виньи, например, в мистерии «Элоа, или сестра ангелов». В самом начале этой поэмы описываются странствия Христа с учениками. Гонимые отовсюду, они идут неспешно, останавливаясь время от времени на обочине дороги или в каком-либо селении. Каждый шаг на этом пути и каждая встреча — это акты «мирного завоевания» (*paisible conquête*), мирного покорения человеческих душ, спасенных из «пустыни безверия» (*le désert où l'on exilait Dieu*). У Виньи упоминаются некоторые из символических евангельских эпизодов (об исцелении слепых, глухих и прокаженных, о наставлении блудницы на путь истинный, о воскрешении Лазаря), а также притчи: о благодетельном самаритянине, о заблудшей овце, о добром пастыре и наемнике.

В образе странствующего Христа у Виньи, с одной стороны, отражаются библейские «реалии», а с другой — и это наиболее значимо — воплощена идея подвижничества и мученической жизни Христа и последователей его учения. В отличие от Моисея Христос не страдает от одиночества, хотя он более чем избранник, он — сын

Бога. Вместе с тем, в отличие от Бога-отца, вечно пребывающего в высших сферах мироздания, он богочеловек, и в силу этого «погружен» в жизнь простых людей. Свое место он видит рядом со смертными, и не в каком-то одном конкретном месте, а всюду и со всеми, поэтому и не остается надолго ни в одном доме или селении, и едва ли не везде его краткое пребывание отмечено чудесными явлениями. Смысл его странствий не только и не столько в бегстве от врагов и гонителей, сколько в том, чтобы быть с людьми, со всеми.

Христос не является центральным персонажем мистерии, ему посвящен лишь небольшой фрагмент: начало первой песни, где рассказывается о происхождении «сестры ангелов» Элоа. Но мотив странствия, возникающий с самого начала поэмы, получает далее развитие в новом ключе по канве сюжета об изгнании с небес ангела Люцифера. Он, «лучезарный», носитель света, т.е. выразитель божественной воли, любви и самого принципа жизни, был прекраснее всех, но теперь утратил способность понимать язык небес («... il ne peut plus parler le langage des Cieux» — разучился говорить на языке небес), различать добро и зло, от него все отвернулись, и никто даже не смеет произнести его имя, он стал «беззащитным изгнанником» («exilé sans défense»), отверженным. Характерно, что именно с мотивом изгнания здесь связана идея странствия.

Странствия в прямом или переносном смысле слова — это атрибут человеческой жизни. Даже если они не имеют четко осознанной цели, их результат рано или поздно становится явным. Странник, человек ищущий, так или иначе переживает этапы и повороты своего пути и в определенный момент ощущает перемену в самом себе и в своем отношении к миру. Не случайно образ дороги стал в литературе символом становления личности, познания мира и самопознания. В мистерии «Элоа», где персонажи — небожители, а не земные люди, мотив странствия исполнен иного смысла. В нем отсутствует или очень слабо выражена идея целенаправленного движения, завершающегося определенными последствиями, изменением состояния. Описывая небесные сферы, витания ангелов, перемещения светил, планет, метеоров, Виньи подразумевает не линейное продвижение вперед, а движение по кругу («vol circulaire et léger» — легкий круговой полет). Небожители, за исключением Люцифера, неукоснительно повинувшись воле Бога, пребывают в пределах заоблачных сфер и многократно, бесконечно описывают один и тот же путь. Их круговращение, сопровождаемое «чудесными звуками» («chant surnaturel»), символизирует вечность вселенной и совершенство установленного в ней миропорядка. Только путь Люцифера не укладывается в предустановленную колею. Его падение в мораль-

ном плане (слабость перед искушением гордыней, дерзость ангела, возомнившего себя равным Богу) и в физическом (низвержение в бездну) нарушает царившую на небе гармонию круговращения. Дерзкий ангел уже не витает послушно в пределах, очерченных для небожителей, но совершает полеты по своей воле — туда, где он надеется встретить Элоа, весть о которой дошла до него. В поисках Элоа падший ангел странствует среди сияющих звезд, радуги или лунного света, на разных планетах или в пространстве, где звучат «золотые струны небесной лиры» и где еще не рассеялся «аромат полета» Элоа. Он вновь и вновь возвращается на землю, облетая ее от белоснежных ледников до того места, где Элоа появилась на свет. Эти странствия непокорного ангела выражают только его волю и его стремление соединиться с Элоа, которая в его душе заняла место Бога: «...le son de ton vol m'émute, me fit trembler / Comme un prêtre qui sent que son Dieu va parler».⁵ (...звук твоего полета поверг меня в волнение и дрожь, как будто я священник, который предчувствует, что сейчас его Бог заговорит.)

С образом Люцифера в традиционную христианскую космогонию Виньи привносит идею странствия в «человеческом» смысле: герой устремляется к избранной им самим цели, только его свободная воля служит импульсом к движению и к любым переменам в направлении полета. Собственно, странствия Люцифера начались не с момента низвержения его в бездну, а раньше, с первого проявления его самостоятельности по отношению к Богу, самостоятельности, так дорого ему стоившей и в то же время так много возможностей открывшей.

Таким образом, уже в «Элоа» у Виньи отчетливо намечена идея самостоятельности божьего создания по отношению к создателю. Позднее этот мотив будет акцентирован на идее свободной воли человека и бесконечных усилий человека ради совершенствования мира, созданного Богом. Для Виньи принципиально значимо это привнесение человеческого начала в миропорядок, установленный Богом. В легенде об Элоа, придуманной самим поэтом, не все происходит по воле Бога. Самим своим появлением на свет ангел-женщина, «сестра ангелов», обязана не суровому Богу-отцу, а Христу — богочеловеку (она родилась из слезы Христа, когда он оплакивал Лазаря, т.е. из слезы любви и сострадания), от него она унаследовала и способность к самопожертвованию. Сострадательная любовь Христа к Лазарю и к людям вообще — это проявление человечности, которое Виньи противопоставляет жестокосердию (или равнодушию? — вопрос всегда остается для него открытым) создателя.

Впоследствии размышления на эту тему приведут Виньи к замыслу драматической поэмы «Бог», ключевая мысль которой выражена в «Дневнике Поэта» («Journal d'un poète») таким образом: «... человек может быть выше божества в том смысле, что он способен пожертвовать своей жизнью ради идеи, тогда как божество на это неспособно»⁶. И хотя он говорит, что удобнее воплотить эту мысль посредством сюжета из античности, сама по себе она шире: речь идет не только о каком-то языческом божестве, а о Боге вообще.

Элоа у Виньи становится еще одним воплощением сострадательной любви и готовности принести себя в жертву ради другого. Оказавшись в неведомом для нее мире небожителей, она лишь открывает его для себя, здесь она — совершенно необычное, удивительное явление в миропорядке, установленном Богом. Поэтому на ее пути замедляют или даже останавливают свое движение планеты, от взмаха ее крыл примиряются соперники, обретают свободу пленники, преступники возвращаются в лоно закона, затихают страсти и высыхают слезы (если только это не слезы радости), влюбленные преодолевают разлуку, и их союз скрепляется у алтаря, бессонница перестает терзать своих жертв — одним словом, все несчастья и горести отступают.

Элоа и Люцифер наделены чертами, характерными и для небесных созданий, и для земных людей. С последними их роднит прежде всего стремление к свободе, к выбору своего индивидуального пути, к странствию вне орбиты божественного предопределения. Отсюда — неотъемлемо сопутствующий им мотив свободного полета, дерзкой по отношению к Богу самостоятельности. Вместе с тем, судьба этих персонажей отмечена печатью трагедии: их, преступивших божественную волю, неминуемо настигнет кара. В райских сферах, где власть Бога безгранична, этим непокорным существам нет места, поэтому и для Элоа, дерзнувшей спасти отвергнутого Богом, эта попытка обернется низвержением в ад.

В конце поэмы Элоа предстает как жертва Сатаны, который, подобно Богу, считает ее выбор грехопадением (crime). При этом он чувствует себя «как никогда печальным», потому что не он одержал победу над Элоа, а она по своей воле последовала за ним. Тем не менее, в заключительных строках поэмы есть намек на то, что Элоа обманулась в своем выборе. Лишь из последней реплики своего избранника, которого она звала Прекрасным добрым ангелом, она узнает, что это Сатана. Финал поэмы предвещает трагическое развитие дальнейшей судьбы Элоа. Согласно неосуществленному замыслу Виньи, за первой мистерией должна была последовать вторая — «Элоа в аду».

Таким образом, для небожителей возможности свободного полета жестко ограничены, им предустановлена судьба узников божественной воли. Более самостоятелен в своих странствиях человек, и его земная участь все более привлекает внимание Виньи. Вначале это человек вообще, образ, персонифицирующий самые абстрактные идеи о личности. Таковы, например, Сара и Эммануил из поэмы «Потоп» (1823), написанной, как и «Элоа», в жанре мистерии. Однако здесь и в других произведениях на библейские сюжеты («Дочь Иевфая», «Неверная жена», «Купание») еще отсутствует мотив странствия как выражение идеи жизненного пути человека, его поисков, выбора, его обретений и утрат. Едва уловим он и в элегии «Симета» (1815) из цикла «Гомеровская древность», также включенного в сборник «Стихотворения на древние и новые сюжеты». Однако примечательно то, что в этом, одном из самых ранних стихотворений Виньи, впервые появляется образ корабля в море и идея свободно выбранного жизненного пути, хотя вся событийная коллизия ограничена рамками сюжета о неверной возлюбленной, которая отправляется искать свое счастье на острове Лесбос. В этом стихотворении пока еще практически невозможно найти какие бы то ни было намеки, предвещающие символику образов корабля и моря, характерную для более позднего творчества поэта. Но уже очень скоро, в поэме «Тюрьма» (1821), образ моря приобретает иносказательный смысл: он становится метафорическим выражением идеи свободы и антитезой неволе, темнице, тюрьме, в стенах которой заточен и страдает человек.

«Тюрьма» включена в раздел «Новые времена» («Livre moderne») сборника «Стихотворения на древние и новые сюжеты». Ее сюжет восходит к легенде о Железной Маске — таинственном узнике, который в силу каких-то причин, оставшихся непроясненными и для современников, и для последующих поколений, вынужден был провести всю свою жизнь в заточении и к тому же по принуждению тюремщиков никогда не снимал маски, чтобы никто не видел его лица. Писатели эпохи романтизма не обошли вниманием эту мрачную будоражащую воображение историю Железной Маски, особенно сложившуюся в XVIII в. версию о том, что этот несчастный узник был братом-двойником короля Людовика XIV (королем якобы стал тот из близнецов, который появился на свет первым). Так, В. Гюго взял ее в качестве сюжетной основы драмы, оставшейся, впрочем, неоконченной, т.к. автор узнал о выходе в свет романа А. Дюма «Виконт де Бражелон» (1848), в котором использовался тот же сюжет.

Раньше Гюго и Дюма легенда о Железной Маске привлекла внимание Виньи, который мог почерпнуть ее из опубликованных в

конце XVIII в. «Мемуаров маршала Ришелье» или из сочинения Вольтера «Век Людовика XIV». В поэме «Тюрьма» множество штрихов отсылают к версии о двойнике короля: к заключенному обращаются почтительно «принц», сам он о себе говорит: «Я королем быть мог»; воспоминания священника о слухах, которые ходили в монастыре — это, по существу, воспроизведение с некоторыми вариациями подробностей легенды о Железной Маске. Однако смысл поэмы Виньи вовсе не сводится к выяснению личности таинственного Узника или обстоятельств его горестной судьбы. Над этим уровнем конкретных и частных вопросов поэт поднимается в сферу размышлений о всяком человеке в неволе, главный интерес для него представляет узник как таковой, человек, обреченный не знать свободы. Темница, тюрьма, узилище — символы его жизни, уже прошедшей: в поэме он предстает умирающим стариком, к которому приходит священник, чтобы исполнить обряд последнего причастия.

Характерно, что священник обещает Узнику свободу лишь в «обители мертвецов», т.к. и собственная судьба подсказывает ему, что земная жизнь человека — это всегда неволя, на которую он обречен множеством обстоятельств. Представлению о жизни как о темнице соответствуют воспоминания священника о монастыре, в стенах которого он провел сорок лет, и о власянице, и о «стальном панцире», стеснявшем его грудь. Призывая умирающего Узника к покаянию, старый монах невольно сопоставляет его жизнь со своей, сходство поражает его, и он не может сдерживать рыданий. Но совершенно ошеломленным он чувствует себя в тот момент, когда, склонившись над умирающим, он вместо человеческого лица видит маску, которая ничего не выражает — ни примет возраста, ни мук агонии, ни просто характерных черт индивидуального облика, только глаза светятся в прорезях маски, и это — горячечный свет страдания, которого была исполнена жизнь этого человека.

И стариком умру, хоть не жил никогда.

(Перев. Ю. Корнеева?)

Такой итог подводит своей судьбе Узник.

Неволя, с точки зрения Виньи, — это противоестественное для человека состояние, т.к. она лишает его самых простых и необходимых вещей. Так, герой поэмы вырос, не зная в детстве материнской ласки и даже не слыша голоса матери; у него никогда не было ни одного близкого человека, ему неведомы не только любовь, но вообще любые знаки человеческой доброты или дружеского участия. Ему не на что надеяться и некому верить, он сомневается и в существовании Бога: «Коль впрямь он есть, за что я так страдал?» Уве-

щевания исповедника, призывающего его положиться на доброту и великодушие Бога, он называет «легкомысленными советами» (*conseils frivoles*), потому что в итоге своей жизни он убедился, что Бог не спешит защитить безгрешного страдальца. Вырванный из естественного для человека потока жизни, отторгнутый от людей, Узник давно потерял счет своим годам и дням, у него нет прошлого, воспоминания о котором могли бы утешить, в будущем его ждет только смерть, и время для него стало равноценно бесконечному страданию. Ненависть к тем, кто обрек его на заточение, потеснила в его душе все добрые человеческие чувства, и сознание героя погружается в «глубокий мрак».

При всей исключительности судьбы таинственного Узника, которого легенда наделила именем Железная Маска, Виньи видит в его трагической истории знак человеческой участи вообще. Эта мысль выражена устами священника, который в свою очередь ссылается на Бога:

А ведь Господь речет: «Печальями пресыщен
И краткодневен тот, кто женщиной рожден»⁸.

На эти слова поэмы сам Виньи в издании 1822 года дал отсылку к «Книге Иова», в которой читаем: «Человек, рожденный женою, краткодневен и пресыщен печальями» (Иов, XIV, 1).

В 1820–1830-е гг. Виньи многократно будет возвращаться к идее печального земного удела человека, соотнося его с уделом узника. Более того, темница, тюрьма станут в его представлении символом человеческой жизни, всецело зависимой от воли жестокосердного Бога, которому в концепции поэта отводится роль тюремщика. Так, в набросках к роману «Стелло» он пишет: «В этой тюрьме, называемой жизнью, из которой мы один за другим отправляемся на смерть, не следует рассчитывать на какую-либо прогулку или цветок. Случись самый маленький букетик или даже листочек, радующие глаз и душу, мы благодарим силу, позволившую нам встретить их на нашем пути. Правда, вам неизвестно, почему вы в тюрьме и за что наказаны, но нет оснований сомневаться относительно того, в чем состоит наказание: это страдание в неволе и затем смерть. Думайте не о судьбе или о процессе, тут все останется непостижимым, но лишь о том, чтобы возблагодарить неведомого тюремщика, который нередко позволяет вам радости, достойные неба»⁹.

Мотив мира-тюрьмы в «Дневнике Поэта» возникает вновь и вновь¹⁰, причем, в разных тональностях — от печально-элегической до саркастической, и объектом язвительного сарказма становится создатель уродливого мира: «Как добр Бог, этот достойный покло-

нения тюремщик, который щедро усеял цветами наш тюремный двор! Кое-кто даже боится освобождения (невероятно!), так они стали дорожить тюрьмой! Какое дивное и утешительное милосердие, благодаря которому наказание для нас смягчается. Ибо никто из нас не сомневается, что мы наказаны — неизвестно за что»¹¹.

Многократно возвращаясь к излюбленному образу, мысль поэта в то же время постоянно развивается, приобретая новые акценты. Идея неодолимо господствующей над человеком единовластной силы, которая понимается как божественная воля или как судьба, вытесняется идеей противостояния в двух планах или уровнях — индивидуальном и надличностном.

В противостоянии судьбе человек едва ли может рассчитывать на победу. Эта мысль угадывается, например, в стихотворении «Порт» (1824). Корабль, удерживаемый якорем в порту, казалось бы, недвижим. Но с каждой набегающей волной, которая затем возвращается в море, он готов последовать за этой вечной странницей. Корабль-пленник в порту и волна-странница в стихотворении Виньи — лишь элемент развернутого иносказания о человеке, тщетно ищущем средства избежать судьбы: «... car il n'est point d'asile/contre l'onde et contre le sort»¹² (... ибо нигде не скрыться от волны и от судьбы).

Судьба неодолима, и все-таки, если человек отваживается на сопротивление ей, это возвышает его в глазах поэта¹³. Но в мире существует надличностное, над-индивидуальное противостояние неких противоположных полюсов, в пределах которых развивается все, в том числе и жизнь каждого отдельного индивида. Некая высшая сила, роковая предопределенность удерживает человека у одного из этих полюсов в состоянии неволи, тогда как все его помыслы устремлены к противоположному — к свободе. В поэме «Тюрьма» эта мысль воплощена в антитетических образах: «темница» и «море».

В предсмертной вспышке надежды Узник воображает себя свободным, вне стен темницы, его взору предстают видения бескрайнего морского простора, корабля в море, пловца, наслаждающегося прохладой волн, его лицо, свободное от маски, этого ненавистного атрибута заточения в неволе, овеивает ветер и ласкают солнечные лучи. Но трагическая реальность не может быть опровергнута, побеждена грезой, и смысловая функция фрагмента, в котором воспроизводится видение умирающего узника, заключается в ином: воображаемыми картинками создается второй элемент оппозиции «prison (тюрьма — неволя) — mer (море — свобода)»:

Моя тюрьма открылась. О! как море огромно!¹⁴ —

этот стих, выстроенный лишь с незначительными формальными (синтаксическими и ритмическими) отклонениями от классических правил антитезы, высвечивается в апогее развития поэтической мысли Виньи.

С образами моря, корабля, пловца устойчиво связана идея движения, перемещения в пространстве. У Виньи она трансформируется вначале в мотив бегства и попытки скрыться от погони (беглец высаживается с корабля, на берегу его преследует стража), а затем — в более общую и достаточно абстрактную идею вечного странствия:

Пусть только разрешит нам с той, что мне желанна,
В горах себе найти скитальческий приют¹⁵.

(Точный перевод: «Как я был бы рад, если бы мог, вместе с моей подругой, долгие годы бродить среди гор, никогда не прекращая наше свободное странствие!»)

Не приходится сомневаться в том, что идея вынужденного странствия и неприкаянности ассоциируется у Виньи с библейской легендой о Каине, который после совершенного им братоубийства был осужден на вечные скитания: «Ты будешь изгнанником и скитальцем на земле», — сказал ему Бог (Бытие, IV, I, 9). Изгнанию с небес еще раньше Каина подвергся Люцифер, сюжет о котором тоже в поле внимания Виньи («Элоа»). Однако с героем «Тюрьмы» и Каин, и Люцифер сопоставимы не по сходству, а по контрасту, ибо несчастный узник, скрывающий лицо под железной маской, не совершил никакого зла. Напротив, он, один из братьев, принесен в жертву ради старшего брата. Он «приговорен с рожденья» и страдает безвинно. В этой коллизии ощутима полемика Виньи с Жозефом де Местром, апологетом самых суровых христианских постулатов, в частности, идеи о первородном грехе и о страдании праведников. Виньи сочувствует невинной жертве и не видит оправдания тюремщикам. О прощении им он говорит только устами таинственного Узника, который в последней отчаянной надежде обрести свободу обещает своим врагам:

И преступленье вам, хоть велико оно, —
Лишь отпустите нас! — мной будет прощено¹⁶.

Мотив скитаний неприкаянного грешника у Виньи переосмыляется в идею хотя и вынужденных, но в то же время желанных странствий, т.е. выбора, predetermined обстоятельствами суровой судьбы. Этот выбор — единственное, что остается человеку в жизни, устроенной по законам несвободы и духовного одиночества. Не случайно герой видит себя в мечтах странствующим вдвоем с подругой (compagne) — с женщиной, пожелавшей последовать за

ним без страха перед железной маской, которая стала зловещим атрибутом его жизни и символом его судьбы. В этом сюжетном повороте можно увидеть аналогию с историей Элоа — аналогию, которая еще неоднократно повторится в более поздних произведениях Виньи: в поэме «Дом пастуха» (1844) это Ева, к которой поэт обращает свои стихи именно потому, что видит в ней родственную душу, способную разделить с ним свободные странствия; в поэме «Ванда» (1847) это жена декабриста, не оставившая его в сибирской ссылке.

Главным итогом развития поэтической мысли Виньи в поэме «Тюрьма» можно считать переход от антитезы «тюрьма — море» к оппозиции «узник — путник», с акцентированием внимания на образе путника, путешественника, который любому другому образу жизни предпочитает странствия, позволяющие ему приобщиться к реальности в самых разнообразных ее проявлениях. «Путник» (*voyageur*) — человек свободный и открытый миру. И если в «Тюрьме» этот образ едва намечен, то в ряде последующих поэм Виньи он оформится как выражение магистральной философско-поэтической мысли автора. При этом явственно расширяется диапазон ассоциативных связей между понятиями, тяготеющими к противоположным полюсам изначальной оппозиции:

неволя, тюрьма, жизнь в заточении — свободные странствия; узник — путник; пленник судьбы — человек, не мыслящий жизни без свободы;

бездействие невинного страдальца — динамичные поиски выхода, активность; покорность высшей воле — стремление утвердить свою самостоятельность; безнадежность, уныние — сила духа и воля к жизни;

безвыходная, застывшая ситуация — выход из тесного круга предопределенности, открытая перспектива; замкнутое пространство индивидуального бытия — слияние личности с миром.

В философско-символической поэме «Париж» (1831) появляется необычный, достаточно условный и лишенный всякой конкретности образ Путника (*Voyageur* — с большой буквы). Поднявшись на высокую Башню вместе с Поэтом, он наблюдает бурную жизнь Парижа. С «величественной вершины» (*imposante cime*) взорам мыслящих созерцателей открывается широкая и многоплановая панорама столицы Франции. Для простого, безыскусного «телесного» зрения это — «бездна», т.е. бесконечная в своем многообразии и непостижимая реальность. Духовному взору «аристократов мысли» — Поэта и Путника — предстает видение (*gêve*) человеческой жизни и истории, исполненное сущностного смысла. В поэме «Париж» Виньи

выражает свою концепцию человеческого бытия, исторического движения и духовной эволюции общества. Существенно, что своего рода «рупором» для него становится, наряду с таким персонажем, как Поэт, и символический Путник.

Путник — образ, максимально абстрагированный от всех личностных, психологических, социальных и каких бы то ни было других примет. Он — одно из воплощений излюбленной авторской идеи об «аристократах духа», которую Виньи противопоставляет как традиционному понятию «аристократия крови» (наследственное дворянство), так и «аристократии богатства» (т.е. нуворишам 1820–1830-х гг.). Благодаря своим духовным интересам и интеллектуальному «ясновидению» Путник, как и Поэт, возвышается над массой тривиально мыслящих людей. А неопределенность его «пути» и отсутствие каких-либо штрихов, проясняющих индивидуальный, национальный или социальный облик этого персонажа, его связи с людьми или даже простейшие житейские обстоятельства (где он живет, откуда и куда держит путь и т.п.) — все это деперсонализирует его, усиливая тем самым предельно обобщенный характер образа — надличностного, вневременного и свободного от локальной привязанности. Путник — это образ-знак, символ, выражающий некое высокое интеллектуальное начало или стремление «аристократа духа» подняться над человеческим муравейником, свободно парить в пространстве и времени. Поэт, прощаясь со своим духовным собратом, просит его неустанно и всюду внушать людям ту драматическую истину, что очевидна для них, «аристократов мысли»:

... Отныне погружен надолго мир во тьму.¹⁷

Восприятие своего времени как «тьмы» было характерно и для Виньи, и для многих его соотечественников 1830-х гг. Вместе с тем, в процитированной строке, завершающей поэму, нельзя не отметить и такой штрих: тьма окутала мир надолго (*pour longtemps*), но не навсегда. Это значит, что горизонт перед Путником когда-то озарится светом. Драматизм авторского мировосприятия не исключает надежды, и перспектива будущего в его сознании остается открытой.

В последующих произведениях Виньи мысль поэта развивается именно в сторону светлой перспективы, а мотив путника получит новые и новые воплощения, постепенно и окончательно вытесняя прежние образы героя-узника судьбы или заложника каких-то враждебных и неодолимых сил. Особенно показательны в этом отношении поэмы из философского цикла «Судьбы» («*Destinées*»): «Дом пастуха» (1844) и «Бутылка в море» (1853).

Уже в начальных строках поэмы «Дом Пастуха» возникает ставшая традиционной у Виньи антитеза: неволя — свободные странствия. Идея неволи варьируется в целом ряде образов, эпитетов, риторических фигур:

«...ton coeur, gémissant du poids de notre vie» (твое сердце, стонущее под гнетом жизни); «esclavage humain» (человеческое рабство); «cites serviles» (раблепные города); «l'horizon effacé» (бесцветный, мрачный горизонт).

Особенно выразительны развернутые метафоры: раненый орел, влачащий бессильное крыло; закованный в цепи раб с клеймом на плече — гребец на галере. Лирический герой поэмы мечтает вырваться из мрачного мира несвободы на лоно природы, на простор полей или в леса. Это «обширное и свободное, как море, пристанище» для человека, отважившегося бежать из плена тесного и деспотичного города. Характерно, что море здесь, как прежде в поэме «Тюрьма», символизирует свободу. С морем сравниваются поля и леса — все это большие естественные пространства, вместе составляющие «царство природы», неподвластное диктату цивилизации.

Средоточием свободы и антитезой неволе человеческого бытия в представлении лирического героя и в поэтической мысли Виньи теперь предстает природа в целом. «Marche à travers les champs une fleur à la main»¹⁸ (Иди через поля с цветком в руке), — зовет лирический герой свою подругу Еву, которая может разделить с ним свободные странствия в мире природы.

Мотив совместного пути героя и его избранницы характерен для Виньи в 1830-е гг. Так, например, он варьируется в стихотворении 1831 года «Корабль»: море здесь — метафора абсолютной свободы человека, покидающего землю, где остаются «невольники» («Pour l'esclave on fit la terre» — букв.: земля создана для рабов). В безграничных морских просторах герой чувствует себя независимым ни от кого властелином (властелином своей жизни и судьбы, ему мнится, что он повелевает и ветром, и морем, в каждом всплеске волн ему слышится слово «свобода», а в союзники себе он приемлет лишь случай): «Personne avec nous, personne que le hasard!»¹⁹ (С нами только случай, только случай!)

Спутница героя, как и образ самого путника в «Доме Пастуха» — условные, абстрактные образы. Ими создается своего рода двойная и достаточно отвлеченная персонификация идеи вольного странствия, цель которого — в том, чтобы не только избежать несвободы цивилизованного мира, но и обрести в итоге странствия некий достойный человека идеал жизни.

В лирическом герое поэмы «Дом Пастуха» можно в определенной мере узнать Путника-мыслителя из поэмы «Париж». Только теперь, продолжая свой путь, он устремляется из Парижа, очага цивилизации — в мир природы. При этом возможности «естественной» жизни представляются ему иллюзорными, а сама идея благосклонной к человеку, «доброй» природы подвергается сомнению. Красоты природы, живописные или величественные пейзажи — это лишь внешний покров, маскирующий тайну: действительно ли некие духовные узы связывают человека со стихийными силами естественного мира? Или представление об одухотворенной природе ложно? Герой, задающийся подобными вопросами, совершает поистине интеллектуальное странствие в мире «вечных» вопросов.

Поэма написана от первого лица — от лица лирического героя, в котором автор и персонаж сливаются в некое единство, тогда как в поэме «Париж» автор присутствовал отдельно от двух условных персонажей — Поэта и Путника, хотя по существу оба они были рупорами авторского голоса. В «Доме Пастуха» поэтическая мысль фокусируется в образе интеллектуального искателя, странствующего рыцаря идеи. Сама же идея путешествия-искания развивается не столько в физическом, материальном смысле, сколько в аспекте метафизическом, философском. И даже способ путешествия обозначен не в его реально-конкретном варианте, а в условном и иносказательном. Этот способ заявлен уже в заглавии: «Дом Пастуха», а в тексте поэмы несколько варьируется и уточняется как «дом на колесах» (*maison roulante*). Французские исследователи указывают на возможный книжный источник образа «дом пастуха», который мог быть заимствован Виньи из эпоса Ф. Р. Шатобриана «Мученики». Эта мысль высказывается, в частности: П. Ж. Кастексом²⁰. Действительно, в одном эпизоде «Мучеников» упоминается «передвижная хижина пастуха» (*la hutte roulante*): «Мы могли бы теперь перемещать нашу хижину из одной глуши в другую, и наше жилище было бы привязано к месту не более, чем наша жизнь»²¹. Однако даже если Виньи и получил какой-то импульс от Шатобриана, похожие на первый взгляд образы, встречающиеся у обоих писателей, существенно разнятся: у Шатобриана он в силу своей предельной конкретности «вписывается» лишь в отдельный эпизод, тогда как у Виньи Дом Пастуха символичен и концентрирует в себе важнейшие смысловые мотивы произведения в целом. Показательно и то, что вместо слов *hutte*, *cabane* (хижина, шалаш, лачуга), используемых Шатобрианом, у Виньи появляется слово с более общим смыслом: *maison* (дом, жилище), что освобождает символический образ от

конкретности, ограничивающей широту смысла. В контексте поэмы Виньи важно самое общее понятие: дом как любое жилище, прибежище путника, здесь значимо не соответствие какому-то реальному типу сооружения, а деталь, с помощью которой акцентируется поэтическая идея, воплощенная в образе необычного «дома»: он на колесах. Речь идет о пристанище, которое постоянно перемещается, т.к. позволяет путнику находиться где угодно, поочередно везде. Такой путник становится в некотором смысле вездесущим: его местопребывание — мир природы вообще. «Nous suivrons du hasard la course vagabonde»²² (Мы отдадимся прихотливой воле судьбы), — обещает Пастух своей потенциальной спутнице. В последней строфе поэмы особенно ошутим планетарный масштаб представленной в ней ситуации: «Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre / Sur la terre ingrate où les morts ont passé»²³ (Так мы и пойдем, и только наша тень останется на этой бесплодной земле, по которой прошли мертвые). Понятно, что речь здесь идет не о бытовом эпизоде, каким была бы тривиальная прогулка на фоне живописного пейзажа, а о жизненном пути человека, о благотворной для него духовной близости с любимой женщиной и о таинственной связи их общей судьбы с участью многих поколений, которые, согласно закону жизни, в итоге своего пути возвращаются в стихийный физический мир природы.

Дом на колесах, прибежище странника-мыслителя — это образ, соотносимый с романтическим понятием «универсума» — всего мира, в любой точке которого искатель «вечных» истин и поэт находит вдохновение. Поэзия в «Доме Пастуха» предстает как единый символ творческой и интеллектуальной деятельности человека. Поэзия — «жемчужина мысли» (*perle de la pensée*), «неленная любовь истинных мудрецов» (*des vrais penseurs impérissable amour*), «чистый алмаз» (*diamant pur*), «несравненный алмаз» (*diamant sans rival*).

Пути, которыми идет неспешный разум,
Сияньем озари, слепительный алмаз,
И чтобы виден был ты всей вселенной разом,
Да укрепит тебя Пастух, ведущий нас,
На кровле своего всем отпертого Дома²⁴.

Пастух и его спутница — персонажи символические, как и их Дом на колесах. В образе Пастуха «играют» все смысловые оттенки слова «berger» — пастух, пастырь и даже его синонимы, например, «guide» — проводник, направляющий. В поэтическом языке XIX века слово «berger» могло означать «возлюбленный», отсюда

выражение «l'étoile du berger» (звезда любви, т.е. Венера). Производным от «berger» словом «bergeries» издавна называли пасторальную поэзию (например, «Les bergeries» («Пастушеские песни» Ракана, 1625). Все эти смысловые грани понятия «berger» делают образ центрального персонажа поэмы чрезвычайно емким, причем, в совокупности семантических нюансов заглавия «Дом Пастуха» наиболее соответствующим сущностному содержанию поэмы оказывается значение, близкое к одной из смысловых ипостасей русского слова «пастырь» — духовный наставник, ведущий за собой тех, кто приобщен к его духовному миру, кто разделяет его веру, его идеалы. Тогда его Дом на колесах — это символ содружества всех ведомых пастырем, и еще шире — символ единения людей, чья жизнь исполнена исканий.

Три лейтмотива поэмы — природа, любовь, поэзия — восходят к традициям пасторального жанра, но осмыслены, конечно, по-новому: в духе романтизма и в соответствии с индивидуальным мировидением автора поэмы. В символическом названии «Дом Пастуха» эти мотивы слиты в некое единство.

В подзаголовке поэма Виньи называется «Письмом к Еве». Кто же эта Ева, к которой обращены мысли поэта, спутница странствующего рыцаря мысли или та, которая потенциально могла бы стать ему?

Анализ всей совокупности фрагментов о Еве из «Дневника Поэта» дает основание заключить, что Ева — это собирательный образ, вмещающий черты не одной женщины, а многих, включая тех, с которыми поэт не был знаком, но надеялся встретиться в своем стремлении обрести духовную опору в окружающем мире. К этой неизвестной, скорее воображаемой Еве и обращена поэма «Дом Пастуха».

Eva, qui donc es-tu? Sais-tu bien ta nature?
Sais-tu quel est ici ton but et ton devoir²⁵?

«Так кто же ты, Ева? Известна ли тебе твоя природа? знаешь ли ты, какова твоя цель в этом мире и в чем твой долг?» — так начинается тирада, обращенная к Еве и составляющая III часть поэмы. Поэт зовет свою Еву, чтобы не остаться одному в этом мире, где все враждебно человеку, даже природа:

Не оставляй меня наедине с Природой,
Я с ней знаком, и мне она внушает страх²⁶.

Главное в образе Евы — не его реальная биографическая основа, а его «ключевой» смысл: описанное в поэме путешествие в

«домике на колесах» — это символ пути, по которому поэт идет вместе с духовно близкой ему женщиной. Бог наделил людей способностью любить друг друга, чтобы каждый имел возможность «видеть себя в зеркале другой души» (*pour qu'il se regarde dans le miroir d'une autre âme*)²⁷, считает Виньи. Его лирический герой разочарован во всем, даже идеал близости с природой он воспринимает как иллюзорный, и из всех дорог жизненных странствий спасительными ему представляются лишь высокая одухотворенная любовь, самопознание и творчество.

Таким образом, в поэме «Дом Пастуха» оппозиция «узник — путник» снимается. Образ «жизнь — тюрьма» уходит из поэтического сознания автора, который теперь полностью сосредоточен на идее «жизнь — странствие». Воплощением этой идеи становится символический путник — рыцарь мысли, т.е. человек, увлеченный интеллектуальными поисками ответа на экзистенциальные вопросы. В одном из писем (21 сентября 1843 года) поэт признается: «Все мои путешествия совершаются в моей голове»²⁸. Это означает прежде всего, что в силу жизненных обстоятельств мечты о путешествиях в дальние страны остаются несбыточными. Но признание поэта имеет и другой смысл: воображаемое «путешествие в голове», которое противопоставляется реальному, — это и есть выражение идеи интеллектуального странствия, т.е. жизненного пути, понимаемого прежде всего как духовные искания человека. О символическом домике на колесах, этом кочевом обиталище странствующего рыцаря мысли, Виньи вспомнит и в поэме «Прорицатели» (1862): «*maison errante et solitaire*» (одинокий бродячий дом)²⁹. Сама же поэма начинается с обращения к «дочери Океана», т.е. снова к Еве. Здесь, так же, как и в поэме «Дом Пастуха», явственно слышен отзвук того лейтмотива, который был задан еще в 1821 году в поэме «Тюрьма»: вместе «с той, что мне желанна, в горах себе найти скитальческий приют».

Перекликающиеся как эхо образы из поэм «Тюрьма» и «Прорицатели» создают своего рода обрамление длительного, более чем сорокалетнего периода творчества Виньи, в течение которого идея интеллектуального странствия была постоянным атрибутом поэтической мысли автора.

Лейтмотив вечного странника-искателя воплощен и в поэме Виньи «Бутылка в море» (1853). Характерно, что в этой поэме уже отсутствует образ подруги путешественника. Герой поэмы — мореплаватель-ученый всю свою жизнь (хотя и недолгую — он умирает молодым) проводит вдали от близких (если они у него и есть, об

этом умалчивается), от общества, от родины. Далеко от берегов Франции, в морях Южного полушария, он изучает звездное небо, направление и силу морских течений, расположение опасных для кораблей рифов; он проводит день за днем наедине с картами, приборами и своим дневником, в который заносит все наблюдения и открытия, чтобы они послужили будущим мореплавателям. Герой всецело поглощен этим своим делом. И даже когда корабль, потерпевший крушение, неотвратимо погружается в пучину, «труженик мысли» думает лишь о том, чтобы успеть дописать дневник и запечатать, по обычаю моряков, свое послание в сосуд — в надежде, что когда-то люди смогут воспользоваться его знаниями первооткрывателя. Герой бросает бутылку в море в последний момент перед тем, как волны смыкаются над его головой. Герой гибнет, но трагическая нота поэмы отнюдь не доминирует в ней, так как путь этого человека не завершается с его смертью.

И он пускает вплавь бутылку, знак привета
Грядущим дням, уже наставшим для него³⁰.

Его «грядущие дни», его будущее — это путь его духовного заветования своим соотечественникам. Сосуд же, в который заключен дневник первооткрывателя, становится своего рода посланником, который должен приобщить людей к научным открытиям «труженика мысли» (*penseur laborieux*). Символичны скитания в море этого сосуда, содержащего удивительный «эликсир — клад опыта и знания». Бутылке, этой «хрупкой страннице», обросшей за месяцы скитаний в открытом море водорослями и ракушками, угрожает много опасностей, но в конце концов морские течения приводят ее к французскому берегу, и сосуд попадает вначале в сети рыбака, а затем в руки ученого, способного понять и оценить значимость послания «героя знания» (*héros du savoir*) людям.

Божественный нектар для выпренных умов,
Науки, смелости и мысли сочетанье...³¹

Таким образом, странствия первооткрывателя представлены у Виньи как научный поиск, результаты которого герой знания завещает людям.

В поэме Виньи можно услышать своеобразную реплику стихотворению В. Гюго «*Océano pox*» (1836) из сборника «*Лучи и тени*» (1840). У Гюго — скорбные стихи, посвященные судьбе бесчисленных мореплавателей, не вернувшихся на берег: никому не ведомой останется их жизнь и их смерть в морской бездне, и в памяти даже

самых близких они останутся лишь ненадолго. По существу, Гюго остается в рамках традиционного элегического мотива: смерть и забвение — печальный удел странников морских просторов. У Виньи же в самом сюжете акцентированы моменты, переводящие его звучание в иной, более высокий регистр философской поэмы. К наиболее значимым из этих моментов относится прежде всего то, что касается конкретных целей морского путешествия; с этими целями связаны психологические и нравственные характеристики персонажей. Особенно важно то, что у Виньи практически снимается тема недолговечной памяти, забвения. Эта тема отступает перед идеей о взаимосвязанности и преемственности индивидуальных целенаправленных усилий в общем потоке жизни человечества: знания первооткрывателя как бы наследует, благодаря находке простого рыбака, другой ученый, который сделает их всеобщим достоянием. Метафорический образ, едва намеченный в стихотворении Гюго: жизнь отдельной личности — страница в жизни человечества, у Виньи преисполнен символического смысла. Дневник первооткрывателя — символ самоотверженных исканий героя знания, о котором рассказано в поэме Виньи. В более широком смысле это и символ одухотворенной активности всякого «труженика мысли», который в качестве послания людям отправляет спасительные для них плоды своей творческой мысли. «Книга — это брошенный в открытое море сосуд». В этих словах из «Дневника Поэта», датированных 1842 г., можно уловить исходную идею поэмы «Бутылка в море» — исходную в плане истории замысла и в то же время итоговую, с достаточной определенностью воплотившуюся в поэме спустя более чем десятилетия.

Характерно, что персонажи поэм «Тюрьма», «Париж», «Дом Пастуха» и «Бутылка в море» не имеют индивидуальных имен (и Ева — имя символическое уже в силу его библейского происхождения). Персонажи вводятся не именами собственными, а словами, выражающими суть героя: Узник (или Умиравший), Путник, Поэт, Пастух (Пастырь); в последней поэме герой назван Капитаном, безусловно, в расширенном смысле слова: не просто моряк, возглавляющий корабельную команду, но человек, который осмысленно и целенаправленно определяет направление и смысл путешествия и способен увлечь за собой других. Это — личность высших возможностей, выполняющая высокую миссию: открывать и пролагать новые пути для людей. Это герой, духовно возвышающийся над массой простых людей, «аристократ духа».

Таким образом, изначальная оппозиция «узник — странник» развивается на протяжении практически всего творчества Виньи, претерпевая при этом существенную трансформацию: из плана мифологического (библейского) она переносится в план «человеческий», а к 1850-м гг. она сублимируется в аспекте духовных и интеллектуальных исканий, доступных лишь для человека, который преодолел в себе «узника», обрел внутреннюю свободу и устремлен к сокровищам знания, высокой нравственной и творческой активности. Странствие становится метафорой духовных исканий романтического героя.

Примечания

¹ Vigny A. de. *Poésies complètes*. Introduction et notes par Aug. Dorchain. Paris: Gamier Frères, 1962. С. 8.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 9.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Там же. С. 28.

⁶ Vigny A. de. «*Journal d'un Poète*» // Vigny A. de. *Oeuvres complètes*, II. Présentées et commentées par F. Baldensperger. Paris: Gallimard, 1948, 1206.

⁷ Виньи А. де. *Избранное* / Сост. и предисл. А. В. Карельского. Перевод Ю. Корнеева. М.: Искусство, 1987. С. 468.

⁸ Там же. С. 470.

⁹ Vigny A. de. «*Journal d'un Poète*». P. 945.

¹⁰ Там же. С. 949, 993, 1003.

¹¹ Там же. С. 949.

¹² Vigny A. de. *Poésies complètes*. P. 257.

¹³ Vigny A. de. «*Journal d'un Poète*». P. 890.

¹⁴ Vigny A. de. *Poésies complètes*. P. 85.

¹⁵ Виньи А. де. *Избранное*. С. 471.

¹⁶ Там же. С. 471.

¹⁷ Vigny A. de. *Poésies complètes*. P. 488.

¹⁸ Там же. С. 143.

¹⁹ Там же. С. 248.

²⁰ Castex P.G. «*Les Destinées*» d'Alfred de Vigny. Paris, 1964. С. 147.

²¹ Там же. С. 147.

²² Vigny A. de. *Poésies complètes*. P. 144.

²³ Там же. С. 152.

- ²⁴ Виньи А. де. Избранное. С. 503.
²⁵ Vigny A. de. Poésies complètes. P. 149.
²⁶ Виньи А. де. Избранное. С. 505.
²⁷ Vigny A. de. Poésies complètes. P. 149.
²⁸ Там же. С. 308.
²⁹ Там же. С. 153.
³⁰ Виньи А. де. Избранное. С. 511.
³¹ Там же. С. 513.

«КТО ЛЮБИТ СВОЮ КЕЛЬЮ, НАЙДЕТ В НЕЙ МИР»:

*тема неволи и одиночества в творчестве
Ксавье де Местра*

Ксавье де Местр (1763–1852), уроженец Савойи, области, входившей в состав Сардинского королевства и занятой в 1792 г. войсками революционной Франции, после вступления России в 1799 г. в войну против Наполеона состоял при штабе Суворова (во время его Итальянского похода) и в 1800 г. перешел на русскую службу. В 1805 г. он был назначен директором Музея Адмиралтейства, участвовал в кампаниях против Наполеона, в войне с горцами на Кавказе (1810–1812), женился в 1813 г. на Софье Ивановне Загряжской (тетке по матери будущей жены Пушкина) и долгие годы прожил в России (за исключением 1826–1838 гг., когда он находился в Италии), где и умер (на даче Н. Н. Ланской, вдовы А. С. Пушкина, в Стрельне)¹.

Писавший на французском языке, Ксавье де Местр оставил сравнительно небольшое литературное наследие, которое состоит в основном из нескольких повестей. Всех их объединяет одна характерная особенность: это неизменно присутствующая тема плена, темницы, неволи² в сочетании с темой Провидения — сплав, имеющий религиозную, преимущественно католическую окраску.

Первое произведение Ксавье де Местра, принесшее ему литературную известность, «Путешествие вокруг моей комнаты» (написанное в начале 1790-х г. и опубликованное в 1795 г.), представляет собой апологию закрытого, изолированного пространства, восходящую к «Прогулкам одинокого мечтателя» Ж.-Ж. Руссо (1782). Руссо вспоминает свое пребывание на острове Сен-Пьер (в Швейцарии) в период начавшихся преследований автора «Эмиля» и «Общественного договора»: когда его собрались изгнать оттуда, он просил превратить остров Сен-Пьер в место пожизненного заключения. «Мне позволили провести на этом острове только два месяца, — пишет Руссо, — но я провел бы там два года, два столетия, целую вечность, ни на минуту не соскучившись <...> и мне часто приходило в



Ксавье де Местр. Автопортрет. Около 1790 г.

голову, что в Бастилии и даже в темнице, где ни один предмет не был бы доступен моему зрению, я мог бы все еще приятно мечтать»¹. Исходя из руссоистской, рационалистически-уравновешенной оценки уединенных мечтаний, Ксавье де Местр вписывает их в иной, более напряженный контекст.

Комната, в которой герой «Путешествия...» находится под домашним арестом (Ксавье де Местр действительно провел сорок два дня в «заключении» в своем доме в Турине за участие в дуэли), предстает как область свободы, «прелестный край, таящий в себе все блага и все богатства мира»⁴, а мир вне ее стен — как царство несвободы, тюрьма: «Не владеет ли человеком вечное и никогда не удовлетворенное желание преумножить свое могущество, свои способности, находиться там, где его нет, оживлять прошлое и жить будущим? Он хочет командовать армиями, председательствовать в академиях, хочет, чтобы им восхищались красавицы; и если все это у него есть, тогда он начинает сожалеть о полях и покое, и завидует пастухам в хижине... Он не сможет найти счастье. Четверть часа пу-

тешества со мной укажет ему путь к этому счастью. Иди сюда, бедняк! Сделай усилие и разрушь свою темницу...» (39). В традициях парадоксалистского стиля Стерна автор сравнивает свое путешествие вокруг комнаты с плаванием знаменитых мореходов, восхождением на Монблан и к кратеру Этны и описывает ее, используя географические ориентиры: «Моя комната расположена на широте 48 градусов...»; «После моего кресла, двигаясь к северу, находим мою кровать...» (34).

Такое столкновение малосоотносимых вещей и понятий вносит в последовательную, на первый взгляд, апологию затворничества элемент иронии и зыбкости. Безмятежное состояние затворника не может длиться вечно: повесть завершается обретением свободы, или, по выражению автора, прежних «оков», которые несет внешний мир: «Итак, с сегодняшнего дня я свободен, вернее я вновь в оковах» (78). Но и само состояние «узника» при всей его самодостаточности не лишено внутренней противоречивости: успокоительное, умиротворяющее действие домашней обстановки, окружающих предметов, таких, как стол, камин, кресло, прихотливо сочетается с беспокойством, которое рождает беспорядочные воспоминания, обрывочные мысли («pensées décousues», 41), переливы настроения, навязчивое наплывание одних и тех же образов (герой находится, в частности, в плену не сводящей с него глаз красавицы, изображенной на портрете, и связанного с нею прошлого). Внешний мир постоянно врывается в комнату героя, им невольно овладевают грустные мысли об одиночестве, он вспоминает толпу друзей и возлюбленных, забывших даже его имя, своего умершего друга, о котором теперь помнит он один. Ему не безразлично, что за стенами его комнаты бушует карнавал, «время утех и безумств» (62), о котором напоминает и найденная в одном из ящиков бюро сухая роза. Мысль о танцах и развлечениях заставляет его вспомнить о том, что так же «плясали в Париже пять лет назад» (60), когда грянула Французская революция. Но что больше всего препятствует достижению равновесия, это восходящее к «Исповеди» Блаженного Августина с ее акцентом на борьбе плоти и духа ощущение собственной раздвоенности, невозможность примирить душу и «Другого», то есть тело. Если душа предается воображаемым полетам, то «Другой» никак в них не участвует и вообще старается убедить героя в том, что «одиночество похоже на смерть» (78).

Отсутствие упорядоченности проявляется в самой структуре повести, в которой чередуются главы разной величины, порой состоящие всего из нескольких строк (одну главу вообще составляют строки многоточий и среди них только одно слово — «tertre», «холм»: на

холме герой некогда увидел прекрасную девушку, и данный рисунок главы передает его зачарованность этим видением). Избыток игры выдает желание преодолеть некое далекое от умиротворения состояние — неосознанную тревогу, которую вызывают властное притяжение закрытого пространства как места полной духовной раскрепощенности («Необъятная вселенная, вечность подчиняются мне», 78) и ощущение тех разверстых бездн, того полного отрыва от реальности, что таят в себе мир воображения, необузданная мечтательность. Автор признается в сочувствии Сатане (каким он изображен в поэме Мильтона «Потерянный рай»), низвергнутому в ад, место, двери которого плотно закрылись; и путь, проделанный падшим ангелом, представляется не менее увлекательным, чем путешествие вокруг комнаты. Оба «путешествия» роднит то, что они становятся проявлением индивидуального произвола, связанного с попыткой утвердить новый «миропорядок», который оказывается хаосом беспредметных порывов и нереализованных желаний.

Мечтательность достигает своего апогея в повести «Ночное путешествие вокруг моей комнаты» (начатой в конце 1790-х г., законченной около 1813 г. и опубликованной в 1825 г.), «откровенно романтической»⁵, чему способствует, в частности, ночной колорит. Стоя на последней ступени лестницы у окна, расположенного под потолком, а затем сидя верхом на этом окне, герой воображает себя летящим по вселенной, обозревающим все поднебесье, и в конечном итоге, привлеченный чудесным видением (на балконе внизу появляется прекрасная незнакомка⁶), чуть не расстается с жизнью, готовый свалиться со своего «крылатого коня». Герой совсем один в своем жилище: с ним нет больше ни слуги, ни собачки, составлявших ему компанию в «Путешествии вокруг моей комнаты». Он безраздельно полагается на волю Божественного Провидения (здесь Кс. де Местр вполне солидарен со своим братом Жозефом, автором книги «Санкт-Петербургские вечера, или Беседы о земной власти Провидения», 1821), которое направляет человека «неведомыми способами» (114), но это не вносит тишины в его душу. При всей шутиливой атмосфере, которая пронизывает повесть, внутреннее напряжение между восторженным восхвалением затворничества и одиночества, созерцанием великолепного звездного неба, рождающего уверенность в бессмертии души, и обуревающими героя чувственными порывами, грустными мыслями о беге времени и иллюзорности всех надежд и стремлений, между страстной тягой к уединению и ощущением невеселых последствий этой страсти в том состоянии, в котором находится герой, достигает в ней своего рода пароксизма.

«Смутное беспокойство» (88) превращается в захлестнувший героя «океан сожалений, желаний и треволнений» (120): «Порыв ветра неожиданно распахнул окно, загасил свечу и резко захлопнул дверь. Мрачность моих мыслей возросла с темнотой. Все мои прошлые радости, все мои нынешние муки слились в моем сердце и наполнили его сожалениями и горечью...» (95); «Увы! Я висел на шестом этаже между небом и землей, окруженный океаном сожалений, желаний и треволнений, и только слабый луч надежды связывал меня теперь с существованием: воображаемая опора, хрупкость которой была мне так хорошо известна» (120). Вера в Провидение теплится как бы по краям сознания, поддерживается с очевидным рациональным усилием, отчасти шутя (на следующий день герой выходит из города через северные ворота, так как ночью он воспринял мерцание Полярной звезды как провиденциальный призыв), в то время как внутреннее пламя желаний сжигает «путника».

В отличие от этих двух «путешествий» в остальных повестях Кс. де Местра лишение свободы предстает по видимости как нечто бедственное, от чего герои стремятся избавиться. Это повести «Прокаженный из города Аоста» (1811), «Кавказские пленники» (1825), «Юная сибирячка» (1825), «История пленного француза» (не окончена, оп. в 1877 г.). Герои этих произведений — простые люди, потерявшие свободу в силу печальных обстоятельств, и их страдания вызывают глубокое сочувствие автора.

Первая из этих повестей имеет автобиографическую основу — встреча Кс. де Местра с прокаженным имела место в действительности в 1797 г. в г. Аоста (на северо-западе Италии). Остальные повести написаны на сюжеты из русской жизни, которую автор хорошо знал. Религиозный мотив мира как темницы определяет основную проблематику повестей: отношение человека к своему уделу, то есть, в конечном итоге, к воле Провидения.

Тяготы заключения, испытываемые героями повестей де Местра, их нечеловеческие муки описаны с большой драматической силой. В жизни Прокаженного наступает момент, когда он готов сжечь свою темницу и погибнуть в пламени пожара — столь безысходным становится его отчаяние после смерти сестры, единственного близкого существа, разделявшего с ним одиночество. Русский офицер и его денщик, находясь в плену у чеченцев на грани жизни и смерти, идут, чтобы вырваться на свободу, на страшное преступление — убийство не только их стражника, но его жены и маленького сына. Прасковья, героиня повести «Юная сибирячка», не в силах выносить страдания сосланного отца и отправляется пешком из окрестностей Тобольска в Петербург просить помилования у царя.

Пойманный русскими крестьянами француз («История пленного француза») подвергнут истязаниям и желает только одного — умереть как можно скорее.

Между тем настойчивый возврат одной и той же темы говорит о ее особой притягательности для автора. При бесспорном сочувствии своим героям он словно заморожен их состоянием несвободы, в котором есть нечто безусловное, неизбывное. Добившись освобождения своих родителей, сама получившая возможность жить в столице под покровительством высоких особ, Прасковья выбирает еще большее уединение: принимает постриг и, став монахиней, поселяется в стоящей особняком келье, напоминающей ту избу, в которой она жила в Сибири со своими ссыльными родителями. Ее отец и мать остаются жить во Владимире, где их одиночество только возрастает: они расстаются с любимой дочерью, и эта разлука становится вечной, так как Прасковья вскоре умирает в своей келье. «Что нам дала эта столь желанная свобода? — говорит мать Прасковьи. — Все труды, все успехи нашей дорогой дочери привели лишь к тому, что она навеки вырвана из наших объятий. Отчего мы больше не в Сибири вместе с ней!» (225). «Кавказские пленники» после убийства мальчика, который относился к ним с сочувствием и старался облегчить их страдания, навсегда остаются узниками своей совести. Хотя у этой повести счастливый конец — оба беглеца добиваются до своих, офицер в конце женится, а денщик произведен в унтер-офицеры, финальная безоблачная картина свадьбы выглядит искусственной на фоне той сцены убийства, в которой офицер заклинал своего денщика не убивать маленького Махмета, но вынужден был переступить через это злодеяние. Французский солдат, спасенный от смерти местной помещицей и ее дочерью, меняет один плен на другой, найдя приют в их доме, но продолжая оставаться несвободным и оказавшись «под угрозой» новых уз: в повести намечен любовный сюжет.

В наибольшей степени эта замороженность неволей и одиночеством выражена в повести «Прокаженный из города Аоста», которую сам Кс. де Местр считал лучшим из всего им написанного. Прокаженный, живущий в стоящей на окраине города заброшенной башне, окруженной небольшим садом, полностью отделен от людей, он может видеть их только издали и, даже общаясь в саду со своей сестрой, страдающей той же болезнью, остается скрытым изгородью. Одиночество — источник его страданий: он признается, что не смог достичь того «самоотречения, которого достигали некоторые анахореты» (134). Чувственный мир сохраняет над ним свою власть. В саду он выращивает самые редкие, изысканные сорта

роз, в том числе розы без шипов — своего рода символ того беспрепятственного обладания земной красотой, что так томит его своей невозможностью: он не притрагивается к цветам, чтобы не осквернить их. С высоты башни он видит всю цветущую долину и приветствует деревья, скалы, ледники как своих «спутников жизни» (133). Но сильнее всего его притягивает человеческое общество, вид влюбленной пары рождает в его сердце «адские муки» (144), это зрелище для него невыносимо.

Власть земного мира оставалась источником мучительных размышлений для Кс. де Местра. «Как страшно, неужели человеческое сердце может любить только то, что составляет мир людей?» («Chose effrayante, le coeur humain ne pourrait-il aimer que les choses humaines?»), — спрашивает он около 1819 г.⁷, погруженный в чтение религиозной литературы (он упоминает «Жизнь св. Франциска Сальского», молитвы), регулярно причащаясь и выполняя прочие предписания церкви.

Жизнь Прокаженного «проходит в непрерывных борениях» (134), его томят «химерические желания» и «фантастический образ мира» (134). Этот мотив борьбы плоти и духа звучит, в частности, в сочинении «О подражании Христу», приписывавшемся Фоме Кемпийскому, настольной книге католиков, которую читает Прокаженный. Католическая окраска повести стала даже причиной недовольства «в высоких сферах» и некоторых колебаний со стороны русской цензуры (повесть была впервые опубликована в Петербурге)⁸. Прокаженный — знаковая фигура в католицизме: встреча с ним стала причиной обращения св. Франциска Ассизского, о чем он пишет в начале своего «Завещания»: «Поскольку я пребывал во грехах, мне казалось слишком горьким видеть прокаженных, и сам Господь привел меня к ним, и я был к ним милосерден; а когда я удалился от них, то, что мне казалось горьким, было мне обращено в сладость душевную и телесную, а потом через некоторое время я оставил мир»⁹. «Проказа, — пишет современный итальянский богослов А. Сикари, — принесенная с востока крестоносцами, считалась страшным знаменем Божьим. Прокаженных называли “больными Бога благого” или “людьми, запечатленными проказой по воле Божьей”. <...> Прокаженный был знаменем самой трагической участи, которая может постичь человека... <...> таинственным символом бренности человеческого существования, символом неизбежной смерти и воскресения»¹⁰. Прокаженный в повести Кс. де Местра пытается достичь той полной покорности плоти духу, к которой призывает автор книги «О подражании Христу»: «Не тому ли всего труднее борьба, кто старается победить себя самого?» (Кн. 1, гл. 3, 3. Здесь и далее пер. *К. П. Победоносцева*); «Иногда нужно принудить себя на-

сильно и мужественно противиться влечению чувства, и не обращать внимания на то, чего хочет плоть и чего не хочет; но больше располагать все к тому, чтобы плоть и против воли своей покорена была духу» (Кн. 3, гл. 11, 3); «Поднимется ропот от плоти, но ревностью духа плоть будет обуздана» (Кн. 3, гл. 12, 5); «...да не превозможет... бедная плоть еще не совсем покорная духу: — с нею мне вести брань, доколе продлится дыхание мое в здешней жизни» (Кн. 3, гл. 20, 3).

Однако борьба не приносит Прокаженному мира, «ропот плоти» приводит его на край бездны, толкает на то, что расценивается им как преступление: он хочет лишиться себя жизни. Дойдя до предела отчаяния, герой постигает спасительную силу не борьбы, ибо он потерпел в ней поражение, но любви. Намереваясь поджечь свое жилище, он заходит в комнату умершей сестры и неожиданно ощущает ее присутствие, столь явственное, что испытывает «священный трепет» (142). «Я вскоре уйду, — читает он в ее прощальном письме, — но я не покину тебя... ничто не сможет нас разлучить» (143). Она обещает всегда быть рядом с ним в его невзгодах. Прокаженному открывается проницаемость грани между жизнью и смертью, очевидность духовного присутствия умершей сестры, которое он ощущает в оставленных ее вещах: Библии и лежащем между страниц книги крестике на шнурке. В этом одиноком жилище присутствует все преодолевающий, абсолютный духовный смысл, та полнота существования, когда оно перетекает за свои рамки и сливается с вечностью. В душе Прокаженного водворяются умиление и тишина.

«Кто любит свою келью, — говорит он Воину (рассказ построен как их диалог), — найдет в ней мир. Этому учит нас “Подражание Иисусу Христу”. Я начинаю чувствовать истинность этих утешительных слов» (132). Прокаженный резюмирует следующие строки из 20 главы («О любви к уединению и молчанию») 1 книги «Подражания»: «В келье найдешь сладость, когда постоянно в ней пребываешь... Когда в начале своего обращения полюбишь и сумеешь охранять ее, после станет она для тебя другом возлюбленным и желанным утешением. <...> Затвори за собою дверь свою и призови к себе Иисуса, возлюбленного твоего. С ним пребывай в келии: кроме нее нигде не найдешь такого мира».

Воин (в образе которого можно узнать самого автора, изгнанника, вынужденного навсегда покинуть свою родину и собирающегося отправиться в далекую, чужую страну) чувствует свое родство с Прокаженным: он часто бывает одинок посреди общества, в печалях его утешают «природа и неодушевленные предметы» (133). «Вечное одиночество», которое он «с трудом может вообразить» (132),

страшит его и в то же время притягивает как некая константа человеческого существования. Глубинная, неразрывная связь Прокаженного с людьми, которые его изолировали, состоит в этом общем для всех одиночестве. В положении героя повести Кс. де Местра может оказаться любой человек, даже одаренный внешне всеми благами жизни. Эпизод с созерцанием влюбленной пары восходит, как отметил М. Мерсье¹¹, к роману Ю. Крюденер «Валери» (1803), герой которого, молодой, красивый Густав, так же прячась в кустах, наблюдает за парой прогуливающихся счастливых влюбленных: измученный своей неразделенной, невозможной любовью, он столь же одинок и чужд человеческому обществу, что и Прокаженный, и зрелище счастья для него столь же мучительно. Включив сходную сцену в свою повесть, Кс. де Местр подспудно отменяет исключительность положения своего героя. Прокаженный олицетворяет удел человеческий, который ниспосылается Провидением и постигается в конечном итоге как нечто отвечающее глубинным устремлениям человеческого духа. На предложение Воина стать тем другом, о котором Прокаженный мечтал всю жизнь, тот отвечает: «У меня не должно быть иного общества, кроме меня самого, иного друга, кроме Бога; мы вновь встретимся в нем» (145).

Воин с усилием расстается со своим собеседником. За порогом сада он как будто сам оказывается изгнанным и отвергнутым. В последней фразе повести — «Прокаженный затворил ворота и задвинул засов» — звучит не столько жалость к «узнику», сколько сожаление о некоей утрате.

По мере того как человек постигает согласие воли Провидения с собственной волей, несвобода и одиночество перестают быть источником душевной борьбы. Элемент такой борьбы полностью отсутствует в повести «Юная сибирячка». О том, что она «набросана», как и повести «Кавказские пленники» и «История пленного француза», де Местр сообщал в январе 1819 г.¹² По свидетельству племянника Кс. де Местра, писатель знал «девушку, пришедшую из глубины Сибири в Санкт-Петербург просить милости для своего отца, каковую она и получила. Но ей помогала и поддерживала ее никакая иная любовь, кроме любви к Богу и ее родителям»¹³.

Впервые рассказ о Прасковье опубликовал в начале 1805 г. петербургский журнал «Северный вестник», в котором говорилось: «Из 5 номера сего 1805 году С. П. бургских ведомостей известно, что между прочими представленными в списке от Комиссии, для пересмотра дел уголовных учреждений, к удовольствию Всемилоостивейшего прощения, осчастливлен свободой сосланный несколько лет тому назад отставной прапорщик Григорий Луполов: но, может быть, публика не

знает, кто подал ему спасительную руку, и какую доброту сердца показала при сем его случае дочь Парасковья. <...> первые ее слезы текли в жестокой неволе о участи отца своего; — едва начала понимать себя, первое желание родилось в ней, спасти даровавшего ей жизнь или облегчить его жребий»¹⁴. Далее рассказывалось, как девушка в течение года шла от Ишимского округа Тобольской губернии до Петербурга, пустившись в дорогу «в одном простом холодном и бедном платье, имея при себе только десять копеек»¹⁵. В сентябре 1805 г. тот же журнал напечатал патетическое рассуждение о дочерней любви под названием «Неустрашимая русская путешественница, девица», из которого следовал вывод, что «и у нас есть герои»¹⁶.

Возможно, Кс. де Местр был знаком и с публикацией в журнале «Сионский вестник» 1806 г. (№ 1), в которой подчеркивалась роль божественного Промысла в истории Прасковьи: «Действия Промысла поныне продолжают и тайно, и явно. <...> История девицы Луполовой, известная обеим столицам, случившаяся в глазах наших, достаточна б была послужить в том примером. <...> Предмет наш не прославление девицы Луполовой, не прославление кого-нибудь, а единого всещедрого Промысла»¹⁷. В этой публикации приводятся сведения, которые частично отразились в повести Кс. де Местра: попытка ограбления девушки, преодоление ею пути по реке в «барке»¹⁸. В то же время писатель делает свою героиню русской, хотя в «Сионском вестнике» ее отец был назван «венгерцем», а мать — «малоросской»¹⁹. Религиозный акцент публикации «Сионского вестника» объяснялся позицией его издателя — А. Ф. Лабзина, мистика, остававшегося в лоне православия, но тяготевшего к конфессиональному синкретизму на основе единого религиозного чувства, что облегчало восприятие «русской веры» католиком Кс. де Местром. Весьма существенным в этом отношении было и то обстоятельство, что его русская жена осталась православной, и ее переход в католичество, по свидетельству самого писателя, был невозможен²⁰.

Православие юной сибирячки предстает как религия покорности высшей воле. Прасковья борется только с внешними препятствиями, изначально приняв решение после завершения своего подвига затвориться в монастыре. О ее монашестве также сообщал «Сионский вестник» в № 3 того же 1806 г.: «В дополнение помещенной в первом месяце краткой истории девицы Луполовой скажем ныне, что в конце января она приехала из Москвы в Нижний Новгород и поселилась там в любезном ей Крестовоздвиженском монастыре. Издатель получил как от нее, так и от почтенной Игуменьи того монастыря известие, что она приехала туда с намерением вступить в число сестр»²¹.

Прасковья полагается на волю Провидения не в силу рассуждения, но потому, что это вливает в ее душу чувство счастья, и она просит Бога только о том, чтобы Он не лишил ее этого чувства, которое «она ощущала, но не могла определить» (183). Прасковья уверена в том, что Бог может и «железного человека», то есть статую Петра Великого, заставить помочь ей: «наклониться и взять ее прошение» (211–212). Действительно, протянутая рука Петра указывает ей на восстановленный мост через Неву, на тот путь, который должен привести ее в дом высоких покровителей на Васильевском острове. Здесь перед нами пример изображения «медного всадника» как покорного исполнителя Божьей воли и слуги «маленького человека», ибо тот одушевлен простодушной верой, в которой автор видит источник все преодолевающей силы.

В начале повести напоминая о том, что на этот сюжет уже была написана книга (имеется в виду сочинение г-жи Коттен «Елизавета, или Сосланные в Сибирь», 1806), Кс. де Местр говорит о неуместности любовной интриги в этом романе: его героиней движет только вера. Русская религиозность в изображении Кс. де Местра — не плод воспитания или образования, но некое спонтанное, простодушное чувство. «Прасковья была обязана только самой себе теми чувствами, что ее одушевляли» (185). Отец ее скорее равнодушен к религии («придавал мало значения молитвам», 185), мать более склонна к благочестию (де Местр отмечает таким образом «женственность» русской религиозности), которое у нее сочетается с народной суеверностью: «она избегала предпринимать что-либо в понедельник и не любила, когда соль просыпалась из солонки. Порой она брала Библию и, открыв ее наудачу, искала в первой же попавшейся на глаза фразе что-либо подобное ее состоянию, стараясь увидеть в строках Библии доброе предзнаменование. Этот способ гадания очень распространен в России...» (188). Ссылный обрусевший немец, олицетворение неверия, подшучивая над набожной «юной сибирячкой», дает ей шутивное и в то же время точное прозвание: «святая Параскева». Она же делает этого вольнодумца одним из своих помощников. В то же время де Местр не замыкает свою героиню в национальные рамки, но придает ей некоторые черты, знакомые по европейской литературе. Так, стыдливость Прасковьи, ее отказ переодеться после того, как лодка, в которой она плыла, перевернулась, что имело пагубные последствия для ее здоровья, явно роднит ее с героиней повести Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виржини», которая не захотела снять с себя одежду во время кораблекрушения и предпочла погибнуть. Следует отметить, что со-

гласно истории, рассказанной в «Сионском вестнике», «барка», на которой плыла Прасковья, не перевернулась²². Кроме того, название повести отсылает к известной элегии А. Шенье «Юная Тарентинка», печатавшейся во французских журналах еще до выхода в свет (в августе 1819 г.) первого собрания сочинений поэта²³.

Целомудрие, которым дышит облик Прасковьи, усилено в повести благодаря не только отсутствию любовной интриги, но и в результате того, что автор долго уклоняется от изображения ее портрета: описание внешности «юной сибирячки» появляется только в самом конце, когда она уже совершила свой подвиг и приняла постриг, и портрет несет отпечаток этих духовных свершений: «...черный покров, обтягивавший ее лицо, подчеркивал его красивый овал. У нее были черные глаза, открытый лоб, и ее взор и даже улыбка изображали меланхолическое спокойствие» (226). Упоминание о «черном покрове» представляется прямым свидетельством возможного знакомства с публикацией в «Сионском вестнике», в которой говорилось, что она совершала свой путь «в черном истасканном платке на голове»²⁴.

В испытаниях Прасковье помогает молитва, она часто крестится — де Местр подчеркивает это проявление набожности, особенно бросавшееся в глаза иностранцам в России (героиня несколько раз осеняет себя крестным знаменем даже перед тем, как нести домой корзину с выстиранным бельем) — и умирает, сложив пальцы для крестного знамения: слово «крест» («en faisant le signe de la croix») — последнее в повести: это «иги», которое «благо», ибо возложено добровольно, по велению сердца.

Писатель дает изображение русского характера, отчасти отмеченное стереотипностью западного восприятия и в то же время приближенное к русской литературной традиции. В результате признание обреченности человека на неволю и одиночество обрело ту просветленность, которой не было в его более ранних повестях.

Сдержанность и простота сближают «Юную сибирячку» с французской классицистической литературой (Франция была «подлинной литературной родиной»²⁵ Кс. де Местра, и он вообще считал эту страну «своей»²⁶). В то же время, уклонение от психологической сложности, неуместной в картине простодушной веры, придает повести Кс. де Местра черты простонародного сказа, в котором соблюдается та же иерархия ценностей, что и в аристократической литературной модели: Бог и Царь воспринимаются как безусловное благо и «вместилище» правды. Взгляд *другого*, католика-аристократа, представителя французской культуры, способствовал выработке

того образа России с его религиозной доминантой, который в первую очередь утвердился в самой России.

Хотя Ксавье де Местр занимает маргинальное положение в литературе романтизма, в его творчестве с особым постоянством воплощена своего рода навязчивая идея романтиков, послужившая источником одной из самых клишированных романтических тем. «*La primavera veduta da una prigione*» — один из расхожих романтических сюжетов, предложенных импровизатору в повести Пушкина «Египетские ночи». Именно на этот сюжет, близкий Кс. де Местру, написано и его стихотворение «Узник и мотылек», переведенное В. А. Жуковским («Узник к мотыльку, влетевшему к нему в темницу», 1813). Тема затворничества, плена присутствует также в коротких, неоконченных набросках Кс. де Местра, опубликованных в 1877 г. под названием «Ураган» и «Бегство» (речь в них идет об отшельнике, живущем в обсерватории, и пленном татарском хане)²⁷. Ему принадлежит также фрагмент (опубликованный уже в наше время, в 1984 г.) под названием «Глава о скобках», в которой сам синтаксис выражает идею заключения: польза скобок, вносящих «изобилие и ясность» (219), доказывается благодаря тому, что в скобки заключено большинство слов.

Тяга к затворничеству выразилась и в картине де Местра «Пейзаж с отшельником» (после 1805 г.), находящейся в Музее изящных искусств в Шанбери, на которой маленькая фигура отшельника и его хижина изображены на фоне пустынного скалистого пейзажа²⁸.

«Темница» как олицетворение духовной свободы и того абсолютного одиночества, что представлялось некоей последней истинной человеческого существования, притягивала и вместе с тем отталкивала романтиков. На небольшом пространстве своих литературных произведений Ксавье де Местр дал как творчески-игровую, специфически-романтическую, так и религиозную трактовку темы неволи и одиночества, ставшей у него неким лейтмотивом бытия и тесно связанной с темой духовного самоопределения личности. Он в значительной мере выразил тот комплекс идей, который был характерен для разработки этой темы в литературе романтизма.

Примечания

¹ Биографические сведения о Кс. де Местре собраны в диссертации А. Бертье (Berthier A. *Etude biographique et littéraire*. Grenoble, 1918) и в книге: Buttet Ch. de. *Aperçu de la vie de Xavier de Maistre d'après sa correspondance, des notes et des souvenirs de famille*. Grenoble, 1919.

² См.: Cazzola P. Coïncidences et influences de l'oeuvre de Xavier de Maistre sur celle de A. S. Pouchkine, V. A. Joukovsky et L. N. Tolstoï // *Revue des études maistriennes*. № 3. Paris, 1977. P. 163.

³ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 612, 618.

⁴ Maistre X. de. *Nouvelles*. Genève, 1984. P. 78. Далее цифры в скобках указывают страницы этого издания, перевод мой. — *Е. Г.*

⁵ Lovie J. Introduction // Maistre X. de. *Nouvelles*. Op. cit. P. 10.

⁶ Она поет романс голосом, не уступающим голосу некоей «Зенеиды» (99) — имя, оставшееся в современном цитируемом издании повестей Кс. де Местра без комментария. Между тем, очевидно, что имеется в виду княгиня Зинаида Александровна Волконская, с которой Кс. де Местр общался в Петербурге, в частности, в доме ее тетки Н. М. Строгановой: их произведения украшают один и тот же альбом. См.: Из материалов «Строгановской академии». Неопубликованные произведения Ксавье де Местра и Зинаиды Волконской. Публикация М. Азадовского // *Литературное наследство*. Т. 33–34. М., 1939. С. 195–214.

⁷ Klein F. *Lettres de Xavier de Maistre à sa famille*. P. 1109 (письмо Н. де Местру от 15 ноября 1819 ? г.).

⁸ См.: Lovie J. Introduction. Op. cit. P. 13.

⁹ Цит. по: Сикари А. *Портреты святых*. Милан, 1991. С. 30.

¹⁰ Там же. С. 31.

¹¹ См.: Mercier M. *Valérie: origine et destinée d'un roman*. Lille, 1974. P. 424–425.

¹² См.: Klein F. *Lettres inédites de X. de Maistre à sa famille // Correspondant*. Paris, 25 décembre 1902. P. 1106.

¹³ Письмо барона Л. де Винье к барону де Маресту от 27 июня 1823 г. // *Maistre Xavier de. Chapitre inédit d'histoire littéraire et bibliographique*. Genève, 1895. P. 35.

¹⁴ Истинный анекдот // *Северный вестник*. 1805. № 1. С. 75–76. Кс. де Местр начал учить русский язык в 1799 г., в 1801 — жаловался на его трудность (см.: Klein F. *Lettres inédites de X. de Maistre à sa famille // Correspondant*. Paris, 10 décembre 1902. P. 903, 907). В 1839 г. он цитировал А. С. Пушкина по-русски: «Je passe mon temps à lire, à rêver en regardant tomber la neige и жду, придет ли мой конец» (Письмо князю Д. И. Долгорукому от 17 декабря 1839 г. // *Российский государственный архив литературы и искусства*. Ф. 177. Оп. 1. Ед. хр. 208. Л. 23).

¹⁵ Истинный анекдот. С. 78.

¹⁶ *Северный вестник*. 1805. № 9. С. 350.

¹⁷ Новейший пример действия милосердаго Промысла // *Сионский вестник*. 1806. № 1. С. 95, 97.

¹⁸ См.: Там же. С. 99–100, 102–103.

¹⁹ Там же. С. 110.

²⁰ См.: Письмо брату Н. де Местру от 15 ноября 1819 г. // Klein F. *Lettres inédites de X. de Maistre à sa famille*. Paris, 25 décembre 1902. P. 1110.

²¹ Сионский вестник. 1806. № 3. С. 123.

²² См.: Новейший пример действия милосердаго Промысла. С. 102–103.

²³ См.: Шенья А. Сочинения. 1819. М., 1995. С. 509.

²⁴ Новейший пример действия милосердаго Промысла. С. 97.

²⁵ Sainte-Beuve Ch.-Aug. *Notice sur le comte Xavier de Maistre* // Maistre X. de. *Oeuvres complètes*. P., s.d. P. II.

²⁶ См.: Réaume E. *Etude sur Xavier de Maistre* // Maistre X. de. *Oeuvres inédites*. P., 1877. T. 1. P. XLI.

²⁷ См.: Maistre X. de. *Oeuvres inédites*. T. 1. P. XLI.

²⁸ За возможность познакомиться с репродукциями этой и других картин Кс. де Местра благодарю К. А. Чекалова.

УИЛЬЯМ БЛЕЙК. ПЕСНЬ СВОБОДЫ

*Пролог, или Основание. «Тириэль»
и «Книга Тэль»:*

мытарства земной души. Круг Первый

Уильям Блейк — один из немногих авторов, в чьем творчестве, как и во всей жизни, идея Свободы сыграла роль ведущей Музы. Музы требовательной, неотступной, подчас жестокой — вновь и вновь пытавшей поэта самыми «проклятыми» вопросами: возможно ли существование свободы за церковной оградой? в тюрьме? в Лондоне? во Франции? в Америке? в ореховой скорлупе? в раю? внутри грубой телесной оболочки с пятью узкими прорезями, напоминающими бойницы? есть ли ей место в неведении страстей? внутри строгих циклов, определяющих жизнь природы? достижима ли свобода на всех континентах одновременно? Рассуждать о подобных вещах поэзия конца XVIII столетия могла лишь в содружестве с историей и философией. Взаимосвязанный интерес к прошлому и будущему наций, рас, человечества в целом подсказывал особую форму поэмы, которую Блейк по-библейски окрестил «пророчеством».

«Тириэль» («Tiriell» 1788–1789) и «Тэль» («The Book of Thel» 1789), или, точнее, «Книга Тэль», зарифмованы в творчестве Блейка как два первых «пророческих» опыта; при этом признана автором удачной и сразу же награвирована была только одна поэма. Манускрипт другой, проиллюстрированный 12-ю рисунками сепией в ложноклассическом стиле, благополучно пылился сначала в мастерской Блейка, потом в Британском музее, потом — еще добрых четверть века — в частном собрании семьи Россетти, пока, наконец, не был издан на средства В. М. Россетти в 1874 году.

Какая из двух поэм и почему была забракована мастером и спасена — редкий жребий! — временем и потомками? Ответить на этот вопрос — значит попытаться оценить ту и другую взглядом создателя, только что окончившего работу и увидевшего, что только часть ее «хороша, весьма». Причем одобрение требовалось не одним, а, по крайней мере, двумя голосами — поэта и художника. Оба к этому времени успели пройти необходимый период ученичества и

проявить себя: Блейк-поэт — в «Поэтических набросках» («Poetical Sketches» оп. 1783) и афоризмах о «естественной религии» (1788); Блейк-художник — в профессиональной работе в качестве гравера у различных издателей и книготорговцев, в рисунках, выставленных в Королевской академии и — в изобретении способа «иллюминированной печати». Блейку 31 год. Он женат на дочери зеленщика (с 1782 г.), успел открыть и, под угрозой банкротства, продать собственную печатню (1784–1787), сойтись (чтобы впоследствии разойтись) с несколькими братьями по цеху художников и граверов, разругаться с первым меценатом — священником Генри Мэтью, осмелившимся править «Поэтические наброски». В тиши мастерской, над страницами из Мильтона, Сведенборга, Бёме, Агриппы, Платона, Порфирия проводит вечера еще один, неизвестный никому Блейк, — Блейк-метафизик, не способный с о з е р ц а т ь чужие, способный лишь с о з и д а т ь собственные видения. Дуумвират поэта и художника скоро распался бы без этого третьего Блейка.

Эскизом первого «видения» Блейка-метафизика послужил «Тириэль». Сюжет этой поэмы откровенно странен; то же самое можно сказать относительно композиции, образности, перипетии выбора имен персонажей, деталей — как бы нарочито затрудняющих эстетическую и, в еще большей степени, этическую реакцию возможного читателя. Воздержимся пока от оценок — возможно, так оно и положено, если речь идет о пророческой поэме, одним из прототипов которой является «Прорицание Вельвы».

Попробуем акцентировать главные «странности».

«Книга» начинается с проклятий, вернее Проклятья.

Некто по прозвищу «Тириэль» (имя взято из «Трех Книг Оккультной Философии» Агриппы Неттесгеймского и означает «особое покровительство Меркурия») появляется перед входом в роскошный дворец и страшными проклятиями вызывает из него собственных сыновей. При этом левой рукой он поддерживает умирающую жену, а правую простирает к небу, призывая его в свидетели и исполнители идеи возмездия.

Рисунок, выполненный в стиле Пуссена, в точности воспроизводит позу и общую риторику жеста, как они даны в описании; умирающая жена и мать служит в данном случае главным риторическим аргументом — и не более. Реальной точкой опоры изображенного на рисунке женского тела с подкосившимися ногами и провисшими бедрами является не Тириэль и не колонна, а некое условное пространство за ее спиной. Так мягко и грациозно, как это делает Тириэль на картине, можно придерживать женщину, садящуюся на стул, но никак не быстро тяжелеющее тело умирающей.



У. Блейк. «Тириэль». Тириэль и три его сына на фоне замка. Гравюра

Сыновья, в свою очередь, в один голос проклинали отца, сравнивая его с самой смертью. На рисунке, в ряд одна за другой, изображены три фигуры с широко расставленными ногами: юноша в виноградном венке, молодой мужчина — в лавровом, бородатый мужчина — в небольшой короне; волю всех троих выражает единый жест негодования и отрицания, принадлежащий, естественно, старшему. Ответная речь сыновей начинается парадоксом и парадоксом же заканчивается: вначале Тириэль назван стариком, недостойным носить имя отца детей Тириэля, в конце звучит софистический вывод о том, что если некогда благословение Тириэля обернулось для его детей тяжчайшим проклятием (рабством в доме отца), то, соответственно, формула проклятия, после того как они восстали и свергли старого тирана, обещает свободу и благословение неба.

Подобный логический перевертыш сигнализирует о девальвации христианской морали в доме Тириэля — поэтому сведение счетов между отцом и детьми оказывается намного сильнее скорби по умирающей и умершей в ходе жаркой дискуссии матери. Над ее трупом ненависть вспыхивает с новой силой. Сыновья собираются хоронить — но не труп матери — а старика Жестокость — имя, которым они называют недостойного имени Тириэля живого отца.

Ответные проклятья сыновей, выступающих единым фронтом, так же риторичны; взаимные обвинения отца и детей рисуют на-

столько о б щ и й конфликт (Тириэль обратил собственных детей в рабов — рабы восстали и тираном стал старший сын Тириэля; Тириэль отправился в добровольное изгнание), что после «Эдипа» и «Лира» «драма» Блейка вряд ли могла рассчитывать на успех. Кроме того, перед нами не вся «драма» целиком, а лишь ее бурный пятый акт, с исполнением Проклятия, наложенного на детей, и смертью самого Тириэля. Первые четыре акта так и остались в воображении Блейка, лишь отчасти прорываясь наружу в более поздних поэмах: «The Songs of Los», «Jerusalem», «The Four Zoas», «The Book of Urizen» («Песни Лоса», «Иерусалим», «Четыре Твари», «Книга Юрайзена»). Но в том-то и дело, что «Тириэль» — не драма, а некое п о в е с т в о в а н и е — объективированное и, скорее всего, отнесенное в далекое прошлое. И если уж выбирать между «пятым актом» воображаемой драмы и, к примеру, одной из «песен» еще ненаписанной, будущей киклической поэмы, сравнение в пользу последней окажется более плодотворным.

Информация, считываемая с рисунка, предупреждает о следующих условиях восприятия текста. 1. Действие разворачивается «на фоне пирамид» — т.е. отнесено в некое «прошлое». 2. Пространство между фигурами, равно как и анатомия движения, условны — также условны пластика и логика перемещений героев внутри поэмы, или, огрубляя, время и действие. 3. Риторика жеста строится по принципу «обвинение — ответ на обвинение (ответное обвинение)» — соответственно, таков же архетип отношения героев к миру и друг другу. 4. Головное убранство сыновей (венки виноградный — венки лавровый — корона), в сочетании с колоннами и пирамидами, обещает мифологический эклектизм и повышенный символизм действия.

Рисунок, в сущности, выполняет роль заявки. Посмотрим, как она реализуется в тексте.

Итак, Тириэль спустился с гор, куда некогда загнал его сыновний бунт, чтобы проклясть своих потомков и похоронить жену Миратану.

Очевидно, среди скал, где нет земли, похоронить было невозможно.

Завершив ораторский период, полный обвинений, Тириэль по всем правилам судебной риторики (выступая, естественно, в роли истца) берет в руки лопату и пробует своими дряблыми руками выворотить пласт земли.

Но старший сын Тириэля Юксос не в силах вынести этого зрелища (из-за его пронзительности? из-за его фальши?) зовет сына некоего Зазеля (?), чтобы тот, вместо отца, вырыл могилу Миратане. После этого Юксос раздражается таким же риторическим перио-

дом, как и Тириэль; в этом смысле обвинения отца и контробвинения сына чередуются с правильным ритмом строфы и антистрофы, в целом же их диалог отсылает читателя к диалогу Эдипа со старшим сыном Полиником («Эдип в Колоне», эпизодий iv), в котором бывший тиран Полиник вместо необходимого благословения получает отцовское проклятие от бывшего тирана Эдипа. Но об этом речь впереди.

Лишь из ответной речи Юксоса выясняется, что сын Зазеля — беглый раб и что сам Зазель был некогда со всем своим семейством поработан самим Тириэлем и проклял его за это —

And they have curs'd,
And now you feel it (i, 40–41),

— злорадно добавляет Юксос.

И они прокляли,
И ныне вы это ощущаете.
(Здесь и далее пер. Е. Лебедева)

Еще ниже (vii, 9) содержится упоминание о Зазеле как о родном брате Тириэля.

В поэме все персонажи — родственники, и все они, рано или поздно, оказываются вовлеченными в круговую поруку Проклятий и погруженными в общую душную атмосферу несвободы, недоброжелательства, зависти, страха и сильнейшей ненависти друг к другу. Однако история Блейка отличается от античных историй о проклятых родах. В мифе (например, в том же мифе о проклятии, наложенном на дом Лаия) проклятие является нисходящим, т.е. направленным от отца к сыну, а не наоборот. После того как Эдип проклял Полиника, Полиник не может проклясть отца. В «Тириэле» же проклятия обладают свойством бумеранга: на проклятие отца с фатальной неизбежностью следует проклятие сына, на проклятие дяди — проклятие племянника, не говоря уже о взаимных проклятиях братьев, — и все они, без исключения, обладают магической, судьбоносной силой в отношении главного героя.

Образно говоря, «траектория» странствий Тириэля есть общая сумма векторов этих проклятий, порожденных его собственным Проклятием как формой отношения к миру.

Первым возвращается «бумеранг», пущенный в сыновей. Сыновья называют Тириэля не просто «жестоким», они присваивают ему демоническое имя «Old Cruelty».

«Жестокость Застарелая, уймись! и дай нам вырыть для тебя могилу.
Ты наше милосердие отверг, и нашу пищу ты отверг, и ложе,

Одежды наши, кров наш — все отверг для самопрозябання,
Избрав удел скитаний в скалах, подобно сыну Зазеля.
К чему твое проклятье? Не пало ль ныне проклятье на голову твою?
Не ты ль рабами сделал потомство Зазеля? И прокляли они,
Теперь ты чуешь это. Рой могилу и дай же погresti нам мать нашу.»
(i, 35–41)

Что ж, погребайте мать! Только вам не погresti
проклятья Тириэля. (i, 50)

— не менее красиво парирует Тириэль в словесном поединке с сыновьями. (А мать тем временем хоронит бесправный и бессловесный сын Зазеля.)

Далее Тириэль уходит, исполняя волю безжалостных (ruthless) сыновей, но последнее слово при этом остается за ним.

И он исчез, и тьма в горах искала его бесшумный след. (i, 52)

«Трагический маятник», отправивший Тириэля в изгнание, уже набрал силу и размах для грядущей катастрофы. На этом заканчивается первая часть.

Прочитированный отрывок искушает читателя своими ветхо- и новозаветными аллюзиями — они не раз еще встретятся в тексте; однако попытавшись пойти по этому рискованному пути и рассмотреть «притчу о Тириэле» с нравственно-христианских позиций, значило бы очень быстро зайти в тупик.

Шокирующая невозможность сочувствовать ни «правде» Тириэля, ни «правде» его сыновей как бы предупреждает о том, что все происходящее существует в измерении какой-то совсем иной морали — «блейковской».

Мораль эта не совпадает ни с моралью Нового времени, ни с античной моралью тех источников, которые явно отзываются в поэме. Среди таковых на первом месте стоит, безусловно, «Эдиподия» Софокла, о чем упоминалось выше. Самой характерной приметой внешнего и символического облика Тириэля является его слепота («Dark were his once piercing eyes» — i, 2 — первая ред.; «But now his eyes were darkened...» — i, 3 — окончат. ред.; «He wander'd day and night: to him both day and night were dark.» — ii, 1; «Look at my eyes, blind as the orbless skull among the stones!» — i, 27) — смысл означенной детали, как мы видим, обыгрывается в первых же строфах поэмы. В паре со «слепотой» работает и «проклятие». Не успев еще проклясть своих детей, Тириэль уже называет их «сынами Проклятия» — что, скорее всего, указывает на «наследственный» характер проклятия — ибо и Юксос в ответ величает отца «проклятым» («thou accursed man»). Естественно, Блейк при этом не терял из

виду и более «общее» проклятие, тяготеющее над всеми «сынами Адама».

Проклиная уже «персонально», над еще не вырытой до конца могилой Миратаны, Тириэль сулит сыновьям лежать непогребенными на этом же месте, перед воротами города — подобно Полинику, выброшенному на съедение «алчным псам и хищникам небес» («Антигона», эпизодий первый, 206):

...like dogs cast out,
The stink of your dead carcasses annoying man and beast. (i, 44–45)

Тириэль особенно акцентируется на этом «stink»: в его полубезумных горячечных речах-видениях означенный образ становится излюбленной галлюцинацией, рисующей наиболее желанную участь свергнувших власть отца детей — несомненно, под сильным влиянием речи Стража все из той же «Антигоны».

...Смели мы пыль, что покрывала труп,
И обнажили преющее тело.
Затем расселись на хребте бугра,
Где ветер был покрепче — от жары ведь
Тлетворный запах издавал мертвец.
(эпизодий 2, 409–413; пер. Ф. Ф. Зелинского)

Далее, по ходу поэмы, Блейком будут использованы и прочие эксцентрические образы, сопровождающие сознание Эдипа в его бесконечном скорбном странствии: гром, землетрясение, Эринии, псы Эреба — однако, преломляясь в сознании нового героя, Тириэля, эти образы наполняются «шумом и яростью», которые отнюдь не вызывают сочувствия к главному герою и, на первый взгляд, «ничего не значат». Этим Тириэль принципиально отличается от Эдипа: он «слеп» и слепым останется до конца, ни о каком «самопознании» не может быть и речи — он «тиран» в платоновском смысле этого слова, и его ждет наказание, отнюдь не ведущее к прозрению; Эринии Тириэля никогда не превратятся в Эвменид. При этом Тириэль для Блейка — образ абсолютный, он не «сосуществует» с образом Эдипа, а полемически заострен против него: только такой «Эдип» как Тириэль и возможен в действительности Нового времени — цельный и законченный деспот-ненавистник.

Метаморфоза Эдипа в Тириэля ясна благодаря использованию основного приема, открытого некогда Софоклом: начинать драму не с преступления, а с расплаты за него.

Поэтому история насилий, свершенных Тириэлем, остается за пределами поэмы, так же, как история подвигов и злодеяний Эдипа, со-

ставляющая основное содержание хорошо известного мифа — за пределами «Эдиподии». Разница лишь в том, что мифологический контекст, определяющий бытие Тириэля, существует ко времени написания поэмы лишь в воображении Блейка. Тем не менее очевидно, что основным содержанием его странствий, по контрасту со странствиями Эдипа, является не рефлексия и самопознание («трагический анализ», по выражению Шиллера), а «трагическое заблуждение» и, как следствие, безысходное страдание, страдание, лишенное просветления.

В горах и долах горя слепой и дряхлый человек
Блуждал... (ii, 3–4)

Иначе говоря, внешняя слепота Тириэля абсолютно тождественна внутренней. Соответственно, его странствия точнее называть блужданиями — тем более, что, без видимой цели, герой посещает одни и те же места дважды.

Интересно, что первый раз это происходит без проводника, а второй раз с проводником.

В первый раз Тириэль приходит очень быстро:

...Он, вождь всего, привел его в долины Гара. (ii, 4)

Это происходит потому, что из «области Проклятия» герой попадает в «область Благословения»:

Под дубом, словно два ребенка, Гар с Хевою сидели.
И Мнефа постаревшая блюла их, кормя и одевая.
Но это было лишь забывшееся время, лишь тень от Гара.
Резвясь в цветах, за птичками гоняясь, они проводят день,
А ночью, словно детки, спят и рады детским снам. (ii, 5–9)

Гар (Хар) и Хева — это, конечно же, состарившиеся и впавшие в детство Адам и Ева в своем ребяческом раю. Они же оказываются родителями Тириэля. Мнефа — их нянька, покровительница, защитница, живая память (в платоновском смысле — *anamnesis*, припоминание), чье имя предположительно составлено сложением имен *Mnemosyna* и *Athena*. Когда Мнефа спрашивает Тириэля об имени, он, еще не знающий, куда пришел, называется своим настоящим именем. Мнефа пугается, потому что

Тириэль — владыка Запада всего —

а незнакомец выглядит таким жалким и изможденным.

Тириэль успокаивает Мнефу:

Да, Тириэль на Западе царит, живет там беспечально.
Неважно, кто я, Мнефа! (ii, 19–20)

Но такой ответ, естественно, не устраивает Мнефу-память. Она настаивает на имени. «Эдиподия» продолжается.

«Скиталец дряхлый,— ждет она, — скажи нам имя.
Зачем себя таить от тех, кто плоть твоя?» (ii, 41–42)

Во второй раз Тириэль решает прикрыться вымышленным именем и полуискаженной биографией:

Преклонный странник, встарь я дал начало роду
На Севере. Они ж, погибшие в пороках,
Меня, Отца, подвергнули изгнанию. (ii, 44–46)

Но тут Мнефа приходит в настоящий экзистенциальный ужас, ибо для нее такой ответ равносителен эсхатологической катастрофе:

«О Боже! — молвит Мнефа. — Я дрожу! А есть ли,
Есть люди на Земле, кроме потомков Хара?» (ii, 48–49)

Тириэль страшно устал и охотно соглашается с Мнефой: нет. И тут происходит нечто совершенно потрясающее.

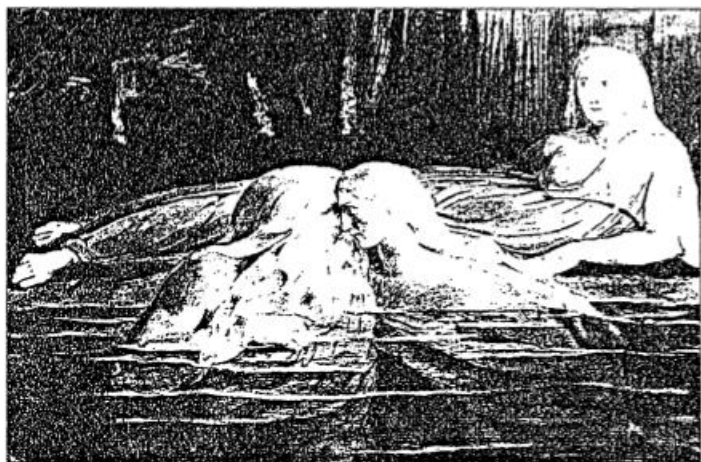
Он как бы не слышит (и не слышит совершенно искренне) необходимую оговорку Мнефы: «beside the sons of Har» — «кроме потомков Хара» («but may all ears be deaf / As Tiri'el's, and all eyes as blind as Tiri'el's» — «но могут ли все уши оглохнуть, как у Тириэля, и все глаза ослепнуть, как у Тириэля» — скажет сам о себе Тириэль впоследствии, созерцая гибель сыновей)!

Он рассеянно отвечает своим собственным мыслям:

«Нет, — молвил Тириэль, — лишь я на этом шаре,
Лишь я остался как изгнанник». (ii, 50–51)

Мнефа уничтожена. В этом «поединке Сфинкс с Эдипом наоборот», где загадочными и абсурдными являются не вопросы, а ответы, она окончательно проиграла, а Тириэль выдал себя с головой. Если он считает себя единственным человеком на всем земном шаре, Мнефы как общечеловеческой памяти для него попросту не существует. Она мгновенно самоуничижается, молча приносит Тириэлю молоко и фрукты и устраивается рядом. Из грозной богини Мнефа превращается в обыкновенную рабыню, трепещущую, когда хмурится ее господин.

В этой последовательно выстроенной игре в вопросы-ответы интересно многое. Во-первых, спектр представлений Тириэля о себе самом. Вначале Тириэль видит себя жалким слепцом, неспособным причинить вред кому бы то ни было, кроме себя самого («roog blind Tiri'el hurts none but himself»). Но провокация Памяти заставляет его снова ощутить себя могущественным Властителем Запада. Тогда,



У. Блейк. «Тириэль». Хар и Хева купающиеся. Гравюра

испугавшись разоблачения, он выдает себя за мифического Властителя Севера.

Подробная мифологическая картография, в которой все духовно-интеллектуально-чувственные способности человека будут сориентированы по странам света и все возможные виды энергии символически изображены в виде городов и царств, с названиями и населением полувыдуманном-полувычитанным, будет составлена Блейком значительно позднее — тем не менее вполне «обжитые» земли и островки обнаруживают свое существование еще со времен «Поэтических набросков». «Страну» Блейка, ее историю и судьбы, ее рост и процветание можно считать своеобразными характеристиками, в которых определял себя метафизический гений поэта.

«Север» в означенной системе — царство воображения, место духовных ристалищ человечества. «Запад» — царство тела, названного в «Бракосочетании Рая и Ада» («The Marriage of Heaven and Hell») «частью души, наделенной пятью чувствами» («portion of Soul discern'd by the five senses»). Стихия, представляющая Запад, — вода, символизирующая материю, вещество (matter).

В этом смысле примечательна одна из иллюстраций к «Тириэлю», изображающая купание Хара и Хевы: момент выбран не случайно. Супружеская пара погружена в воду — вещество — т.к. их состояние — «второе детство» — лишено истинной духовности.

Особое, «фрейдистское» звучание приобретает и диалог Тириэля с Мнефой:

Тириэль:

Неважно, кто я... Есть у тебя хоть что-то из еды?

Мнефа:

Зачем себя таить от тех, кто плоть твоя?

Тириэль:

... Есть у тебя хоть что-то из питья?

Дала она ему и молоко и фрукты.

— «подсознание» героев вновь и вновь возвращается к «плоти», «материи», разговор о «происхождении» все время перебивается темой «еды».

Интересен прием, который Тириэль встречает у Хара и Хевы.

При первом приближении своего престарелого сына супружеская чета пугается, словно маленькие мальчик с девочкой, и просит-ся Мнефе на руки.

Тириэль представляется Тириэлем.

Но Хар, плача от страха, убеждает Мнефу-память не верить незнакомцу — потому что Тириэль похож на смерть, пришедшую за всеми троими: на чуму или моровую язву. Это сказано не прямо, а на стилизованном языке «кеннингов»:

...Ибо он король гнилого древа и высохших костей;

По земле без глаз блуждая, проникает он сквозь стены.

Так не тронь же мать Мнефу, ты, безглазый человек! (ii, 22–25)

Тогда Тириэль подобно своему предшественнику Эдипу падает на колени и говорит, что он вовсе не Тириэль, а просто безобидный старик («a harmless man»).

И тут-то Хар с Хевой принимают его за Тириэля — именно «принимают», а не «признают». Ибо обмануть их ничего не стоит — они сами «обманываться рады». Более того, они настаивают на самообмане, хотя по-прежнему не «признают» в старце, гораздо более дряхлом, чем они сами, сына.

Тириэль отрекается от своего имени — но теперь родители не хотят ничего знать и настаивают на «Тириэле»:

Прими же имя «Тириэль» и нас не покидай. (iii, 14)

И еще раз, ниже:

Не уходи! Твое лицо точь-в-точь, как у него,

Хоть и в морщинках, как земля, сожженная жарой. (iii, 22–23)

Таков эгоизм старости. Беспомощность и дряхлость незнакомца устраивают их больше, нежели могущество и сила бывшего Тириэля. Однако в том, что Хар с Хевой готовы принять и самозванца, заведомо зная, что он самозванец, сказывается и утрата важнейшего

природного инстинкта, изначально присущего этой «растительной паре» земного Эдема — ибо Тириэль и в новой, беспомощной, личине по-прежнему остается Тириэлем — то есть яростным (raging), а не смиренным (harmless) — что и обнаруживается вскоре. Тем не менее, забегая вперед, скажем, что в «яростном рвении» Тириэля так же начисто отсутствует христианство (христианское рвение), как и в беззлобии Хара с Хевой. Ущербность, телесная и духовная, одним из проявлений которой является старость, даже дряхлость, объединяет Тириэля, с одной стороны, и Хара с Хевой, с другой. По сути, место, куда попадает Тириэль, есть не что иное, как зачарованное «царство сенильности»:

И Мнефа *постаревшая*... кормя и одевая.

Но это было лишь *забывшееся время*, лишь *тьень* от Хара. (ii, 6–7)

И убедившись, что Тириэль «свой» в этом царстве, его принимают как долгожданного гостя — с неподдельной радостью, и даже ликованием.

С этого начинается третья часть.

С улыбкой глядя на него, они вкушали с ним.

«Ты старый-старый человек, но я старей тебя.

Почто глава твоя гола? и черен ты лицом?

Смотри, как пышно борода накрыла грудь мою.

Храни Господь твое лицо! Морщины счесть на нем

Невмочь и Мнефе. Бог храни тебя, наш Тириэль.»

Предметом умиления — почти религиозного («God bless thy piteous face!») — и восторженно-удивленного поклонения становится невиданная доселе Харом и Хевой (прародителями!), а значит, действительно сверхъестественная дряхлость Тириэля. Усиление происходит за счет перечисления отдельных примет этой «чудесной» дряхлости, каждая из которых становится как бы драгоценной «реликвией» для стариков.

Отец (Хар) прикладывает к Тириэлю как к святому — к его лысине, пустым глазницам, бороде, морщинистому лбу; особое экзатическое умиление вызывает у него отсутствие зубов:

Благослови Господь твою бедную лысину!

Благослови Господь твои пустые мигающие глаза!

Благослови Господь твою клочковатую бороду!

Благослови Господь твой морщинистый лоб!

У тебя нет зубов, старец! и я целую твою глянцевитую

голову.

Хева, поди поцелуй его лысую голову, ибо он не причинит нам вреда, Хева. (ii, 32–35)

воде Перси появился в 1770 году¹. «Просветительскую» роль, несомненно, сыграли и «оды ужаса» Томаса Грея, особенно «Роковые Сестры» («Fatal Sisters») — ода, с которой Блейк был хорошо знаком и которую позднее, в начале 90-х, даже проиллюстрировал.

Однако, скорее всего, Блейк ориентировался непосредственно на макферсоново «Вступление» к «Истории Великобритании и Ирландии» (Introduction to the History of Great Britain and Ireland, 2nd edn, Lnd, 1772), где прямо говорится о том, что старость, избежавшая почетной смерти в бою и перешедшая в дряхлость, обремененную многочисленными болезнями, является несовместимой с доблестью воина.

Подобно тому, как отвага была единственной добродетелью у северных народов, единственным пороком была трусость. Первая сулила им все радости Валгаллы, последняя — мучительную вечность в пределах Хелы... Трус, который сам обрекал себя на смерть от болезни или старости, кроме всего прочего, навлекал несчастья на своих друзей. Родственники стариков часто предотвращали подобные последствия (каковые иначе могли обрушиться на их же собственные головы) тем, что предавали оных насильственной смерти. Дети имели право столкнуть родителей со скалы, в то время как прочие посвященные в ритуал лица демонстрировали всяческие проявления радости и веселья.

(р. 305. Здесь и далее перевод мой. — К. А.)

Итак, Блейк, придерживаясь в качестве сюжетной канвы «Эдиподии», в вопросах морали, оказывается, отдает предпочтение не «христианской», но и не «языческой», а — «варварской» точке зрения! Это крайне важно. (Последующее развитие именно этой моральной идеи, впервые заложенной в «Тириэле», привело позднее к созданию целой философии, отразившейся в ряде поэм, и в первую очередь, в «Мильтоне» и «Иерусалиме». Центральным понятием этой философии стал изобретенный Блейком термин «Самоуничтожение» — «Self-annihilation» («Milton», 16; «Jerusalem», 7:61; 96:8) — подразумевающий не физическое самоубийство, а самоуничтожение, или трансцендентализацию «эго».)

Поведение детей Тириэля предстает теперь в ином свете. Раньше оно казалось нам неоправданно жестоким и агрессивным (несмотря на то, что Тириэль демонстрировал в отношении сыновей ту же, если не большую агрессию), а их обвинения: «Old man! unworthy to be call'd the father of Tiriell's race! For every one of those thy wrinkles, each of those grey hairs Are cruel as death, and as obdurate as the devouring pit!» («Старик! Ты недостойн зваться патриархом рода

Тириэля! Ведь каждый волос твой жесток, как смерть, и каждая морщина на лице твоём — могила!») — оскорбительными и бессмысленными. Теперь обвинения обретают иной, чисто символический смысл. Веселящиеся в момент гибели герои Малле обладали в глазах Блейка-поэта не только пьянящей прелестью, но и особой духовной мудростью: они легко расставались со своей временной оболочкой, чтобы так же легко войти в мир вечный... Поэтому определять поведение детей Тириэля в чисто «западных» категориях, таких, как «отсутствие милосердия» и «несправедливость» оказывается некорректным там, где пытаются жить по «северным» нормам — а дети Тириэля пытаются жить именно по ним. Дом Тириэля в его отсутствие (вспомним, что сыновья встретили Тириэля у ворот, не пустив дальше) — это ареал действия «северной морали». Что касается самого Тириэля: он очень хотел бы быть с «Севера», но, к сожалению, он с «Запада». Для «западных» же людей «Севера» вообще нет, вернее, он существует в воображении, сродни Валгалле — что и подтверждается недоумевающим вопросом Мнефы: «Are there then <in the North> more people?» («А есть ли там <на Севере> другие люди?»)

«Северные мифы» давали прекрасную, еще не использованную до конца возможность выйти за пределы повседневной этики и взглянуть на «проблемы души и тела» как бы со стороны.

«Неблагодарность сыновей» — тема, объединяющая Тириэля и Хара, что естественно, поскольку они отец и сын — соседние звенья единой цепи: проклятого рода. Однако суть этой «неблагодарности» — не одна и та же в случае с «отцом-христианином» и «сыном-язычником», что выясняется из нижеследующего диалога между ними:

«Раз ты и впрямь уходишь, — молвил Хар, — жаль, что
твои глаза твою не видят глупость.

Вот так и сыновья покинули меня; твои, наверно, тоже?

О это было так жестоко!»

«Почтенный, нет! — воскликнул Тириэль, — не спрашивай

меня,

Прошу, о сыновьях — ты мне бередишь сердце. Нет! Мои — не

как твои,

Мои намного хуже. Не спрашивай меня, не то я убегу». (iii, 15–19)

Диалог этот информативен сразу по трем направлениям. Первое, и самое важное, ведет нас к идее ужесточения кровно-родственных связей. Тириэль и его сыновья связаны взаимной ненавистью более тесно, нежели Хар и его сыновья. Сыновья Хара покинули его — Хар, в свою очередь, «отомстил» им забвением, и только. Ти-

риэль же превратил свое многочисленное потомство в рабов — рабы восстали и свергли отца-тирана; Тириэль проклял свое потомство — потомство в ответ прокляло Тириэля, сверх того дети посулили Тириэлю вечные скитания, ведущие, в конечном счете, к одиночии нравственному и физическому — Тириэль, в ответ, призвал на их головы смерть. Как мы видим, цепочка Тириэля и длиннее, и «богаче» всякими ужасами. Поневоле вспомнишь макферсоново «Введение»: трус, доживавший до болезни или старости, навлекал на себя и своих близких всевозможные невзгоды и напасти. Дети Тириэля пожалели своего отца и не сбросили его со скалы. Эта «скала, с которой его не сбросили», преследует и мучает пережившего самого себя героя. Он «предпочитает скитаться, как сын Зазеля в скалах» («Choosing to wander like a son of Zazel in the rocks» — i, 38), его глаза слепы, словно череп среди камней («blind as the orbless skull among the stones» — i, 27), проклятие качается над головами сыновей («the curse that rolls over their heads» — iv, 14) — словно готовый обрушиться со скалы камень. На языке Тириэля сыновья «поразили его» (как поражают врагов в бою) и заставили «его сердце кровоточить» — но не «добили» — в отместку он жаждет превратить великодушных победителей (предлагавших ему даже кров и пищу в своем доме) в «трупы», в «скелеты», в горсть безымянного праха. Поведение Тириэля в означенном аспекте как будто «списано» со знаменитой истории шведского короля, фигурирующей в анналах как исключительный пример «северной» аморальности: он, говорится у Малле, принес в жертву Одину кровь девяти своих сыновей, чтобы только продлить свою собственную жизнь. Запомним это.

Другое направление указывает на разъединяющую роль страдания в сознании Тириэля — тогда как в представлении Хара оно призвано соединять людей. Правда и то, что Тириэль страдает по-настоящему, а Хар нет — тем не менее реплика: «мои сыновья не как твой, но хуже» — говорит о крайнем эгоцентризме страдальца.

И наконец, третье направление, по которому должно двигаться мысли исследователя, — самое важное. Начинается оно с вопроса: почему Тириэлю невозможно оставаться рядом с Харом, в блаженной «стране предков», «земном раю»?

Ведь если есть для него место успокоения, подобно роцце Эвменид в Колоне — вот оно, «благословенное», и Мнефа предлагает ему остаться здесь до конца жизни («till death shall call thee hence»).

Но Тириэль не в состоянии не только остаться здесь до конца дней своих, он не согласен даже погостить, о чем умоляют его родители. Это тем более странно, что ему абсолютно некуда спешить: на

всем «земном шаре» по условию, заданному Блейком, для героя реально существуют лишь два «населенных пункта»: из одного он только что ушел, в другой только что пришел... Однако, несмотря на все посулы и уговоры, Тириэль не переставая твердит, что должен идти — с каким-то маниакальным упорством: «I am forc'd to wander», «I sent an outcast», «I remain an outcast», «I must flee away» — а когда Мнефа пытается настоять на своем, позиция «невинного старого младенца» становится откровенно угрожающей.

Тут Тириэль нахмурился: «Ты что, не поняла:
Безумие и мрак царят в груди слепца и гонят прочь его,
Скитальца с посохом — в леса, подальше от людей?» (iii, 30–33)

Конечно, Тириэль — одержимый, о чем сам прямо заявляет, но и в одержимости должен быть какой-то смысл. Ведь не только утолить буквальный голод и буквальную жажду пришел он к Хару и Хеве? Правда, он шел не своей волей: его «бездорожный путь» («his pathless way») по горам никуда не вел, но в конце концов «тот, кто выводит всех» («he that leadeth all»), вывел же его именно в долины Хара!

Здесь опять не обойтись без обращения к «северным» источникам. В числе переведенного Перси из «северных древностей» было и «Видение Гюльви»: о странствиях конунга Гюльви-Ганглери («Ганглери» — «усталый от пути») по Асгарду в поисках мудрости. Так же, как Тириэль, Ганглери пускается в путь с запада и так же, как он, скрывает свое настоящее имя от асов-«мудрецов». Однако самое интересное — это имена асов.

Самый низший из сидящих на престоле — Хар, или Высокий. Второй по значению — Явнхар, или Равновысокий; и, наконец, высший — Триди, или Третий:

He who sits on the lowest Throne is the king, his name is Har, or the lofty one: the second is Jafnhar, i.e. equal to the lofty one: but he who sits on the highest throne is called Thridi, or the third.

(Mallet, Northern Antiquities, II, 3.)

Роли наставников мудрости между ними распределяются следующим образом: Хар ведает вопросами природной гармонии, Явнхар учит космогонии, Триди говорит о мире вечном и бессмертии человеческой души. Всем троице Ганглери задает один и тот же вопрос о природе Бога-Всеотца. Каждый последующий ответ не просто дополняет предыдущий, а возводит спрашивающего на более высокую ступень мудрости:

И Хар ответил ему: Он живет вечно, Он властитель всего своего царства, и управляет великим так же, как и малым.

А Явнхар добавил: Он сделал небо, землю и воздух. И Триди продолжил: Он сделал больше; Он создал человека и дал ему душу, или дух, который будет жить даже после того, как разрушится тело. И тогда все праведные будут обитать подле Него в месте, которое зовется Гимль. Злые же сойдут в Хелу, им суждена смерть. (Ibid., pp.7–8.)

Запомним имя «Хела» — оно нам скоро встретится. А пока рассмотрим интерпретацию Блейком сущности Хара. Хару в «Тириэле» явно недоступны высшие формы мудрости; из трех «потенций»: элементарной (природной), небесной и духовной — известных Блейку из Агриппы или Сведенборга, Хар воплощает собой низшую, природную. В «Песни Лоса» («The Song of Los», 4:5) Хар с Хевой, подобно Кадму и Гармонии, превращаются в двух змей («into two narrow doleful forms creeping in reptile flesh upon the bosom of the ground») — что недвусмысленно указывает на их «землерожденность».

Весьма примечательным в этом смысле кажется и наивное удивление Мнефы, когда речь заходит о том, есть ли еще на земле люди, кроме сыновей Хара. Все трое — Хар, Хева и Мнефа — живут в глубоком невежестве («ignorance»), ошибочно принимаемом ими самими за младенческую «невинность» («innocence»)*. В отличие от Блейка, его герои, утонувшие в своем втором детстве, не видят разницы между тем и другим. Они приписывают невинность также и Тириэлю, что говорит уже о полной неспособности духовного различения. Позже, в период работы над «Песнями Познания» («Songs of Experience»), Блейк вырезает гравюру, изображающую Врата Рая («For Children: The Gates of Paradise»), и называет ее «Одряхлевшее Невежество/Неведение» («Aged Ignorance»). На пластине — восход солнца, устремившийся к нему крылатый гений-младенец и слепой старик под деревом, ухвативший гения за крылья и пытающийся укоротить их громадными ножницами. Гений-младенец олицетворяет собой Невинность (Innocence), наделенную «мудростью ангелов»; слепой старик (Ignorance) — ущербный «common sense», или «reason», подавляющий и ограничивающий духовные возможности человека.

Хар с Хевой, так же сидящие под дубом, у врат собственного «рая» и не желающие знать, что происходит за его весьма огра-

* Русское слово «неведение» амбивалентно в этом смысле, поэтому его употребление при переводе Блейка неуместно. «The Songs of Innocence» надо переводить: «Песни Невинности», а не «Песни Неведения», как это сделано в русском двуязычном издании Блейка. — Блейк Уильям. Стихи. М.: «Прогресс», 1982.



У. Блейк. Врата рая. Гравюра

со светом — корпускулы расширяющейся Вселенной — Вечности («small portions of the eternal world that ever groweth» — «Europe», iii, 1-4).

Тириэль лишен этого света.

И в самом деле, что может предложить ему Хар, нищий, не создающий собственной нищеты?

А что он все-таки предлагал ему?

... ты не покинешь нас, подобно им,
Мы столько игр тебе покажем новых, песенок споём;
После обеда мы заглянем их послушать в клетку Хара,
А ты поможешь птичек наловить и вишенок нарвать. (iii, 10-13)

ниченными пределами, олицетворяют собой то же самое «ignogance», только кроткое и незлобивое. И слепой Тириэль, для которого «день и ночь одинаково беспросветны», — то же самое «ignogance», только странствующее и воинствующее. В конечном счете Хар и Тириэль тождественны в своей слепоте.

Слепота сына (Тириэля), если можно так выразиться, еще более абсолютна и самодостаточна, нежели слепота отца: понимание Блейком «тела как части души» делает физический ущерб Тириэля еще более тяжким ущербом внутренним. Ни о каком «демокритовском» самопознании Тириэля (в отличие от Эдипа) не может быть и речи: его физическая слепота обрекает его на безнадежную слепоту в отношении «вечности» и «божественного начала». Пять органов чувств — это пять окон, пропускающих свет в пещеру человеческого сознания («five windows light the cavern'd Man»), а вместе

Послушать Хара, поющего в клетке для птиц! — и присоединиться к прочим «невинным» ребяческим забавам! Да ведь это образ, родившийся в воображении старика Лира, уговаривающего Корделию, что и в тюрьме может быть хорошо и спокойно добрым людям!

Какой гротескный образ мира получился из одной только шекспировской метафоры, овеществленной Блейком! Выживший из ума старик, ловящий птичек специально, чтобы накормить их вишней и попеть с ними в клетке!*

В ответ Тириэль лишь благодарит родителей на их же языке: «God bless these tents!» — но видно, что язык этот органически чужд ему (это единственное, чисто формальное «благословение», которое выдал из себя Тириэль, куда более привычный к языку «проклятий»), и в его устах это обычная формула вежливости странника.

Тут Тириэль поднялся с места и сказал: «Пошли благословение
Господь на кущи эти!
Меж тем мой путь ведёт меня по скалам и горам, вдали от сих
долин;
Не должен я ни отдыхать, ни предаваться сну, гонимый прочь
безумием своим». (iii, 24–26)

Очевидно, что не только проклятие (страх и безумие), которое Тириэль наложил на себя, и не только «обязанность» отомстить сыновьям толкает его в путь. Ему душно и тесно рядом с Харом и Хевой, словно он уже дал уговорить себя войти в ту самую клетку, где Хар поет вместе с птицами.

Однако кроме очевидного смысла, выраженного гротеском, дальнейшая невозможность Тириэля оставаться на «территории родителей» имеет и другое, символическое объяснение.

На территории «земного рая», где хозяйкой является Мнефа, действует «западная» мораль — имитирующая христианскую (подчеркнутое обращение Тириэля к Хару: «venerable» — что означает либо «достопочтенный», либо «преподобный») и провозглашающая всепрощение (но не являющаяся христианской по своей довольно «равнодушной» сути). Тириэля, собравшегося отомстить, она, есте-

* Мы не ставили себе целью перечислить все шекспировские аллюзии, встречающиеся в тексте «Тириэля». Большинство из них очевидно, т.к. Блейк «ссылается» в основном на «Короля Лира». Тем не менее этот, конечно же, очень увлекательный поиск соответствий и косвенных цитат увел бы нас далеко в сторону от заявленной темы исследования. Один только вопрос о риторике «шекспировских проклятий» в «Тириэле» кажется до сих пор никем не исследованным и заслуживающим отдельного внимания...

Но у Иджима свои планы относительного «лживого и коварного врага», каким он упорно продолжает считать Тириэля. Презирая убить коленопреклоненного, он решает сделать его своим рабом. Но прежде решает удостовериться... что Тириэль действительно не тот, за кого себя выдает! И Тириэль на плечах брата подъезжает к воротам собственного дома. Зычным голосом Иджим вызывает старшего племянника, Юксоса, и просит его подтвердить, что уцепившийся за шею Иджима слепой старик не является Тириэлем. Юксос, а с ним и второй племянник, Лосо, безмолвствуют. Тогда Иджим просит сходить за Тириэлем в дом и позвать его, чтобы устроить очную ставку с самозванцем. А заодно позвать и Миратану...

Ожидая невозможного, Иджим в то же время пытается рассказать, как фальшивый Тириэль, Тириэль-враг морочил «темного Иджима» — превращаясь то в змею, то в жабу, то в водяную ящерицу, то в ядовитый кустарник... (iv, 48–61).

Это один из интереснейших кусков поэмы. Модель борьбы человека с некоей коварно меняющейся сущностью заложена, как известно, еще в «Одиссее» (поединок Одиссея с Форкием-Протеем). Блейк мог обнаружить ее у своих любимых авторов: Агриппы и Сведенборга — естественно, наполненную соответствующим религиозно-философским смыслом. И тот, и другой переносят место действия поэмы в ад и разумеют под метаморфозами мытарства злых душ, ставших жертвами собственных галлюцинаций, вызванных маниакальными желаниями и ложными представлениями. Но у Сведенборга, в отличие от Агриппы, встречается еще и имя Иджим! Первым это замечательное открытие сделал Н. Фрай в книге «Ужасающая симметрия»². Оба отрывка, в которых фигурирует имя Иджим, входят в «Настоящую Христианскую Религию»³, однако символический смысл имени в том и другом случае содержит в себе определенные различия.

В первой книге Иджим олицетворяет «дьявольскую любовь к самому себе»:

...различные Страсти <проистекающие от любви к самому себе> обитают в Аду, держась на Расстоянии друг от друга, подобно различным Видам диких Животных. Это Очим, Тзим и Иджим, о которых есть упоминания в Пророчествах Ветхого Завета, где говорится О Любви к Власти, проистекающей от Любви к Самому Себе. (vol. i, &45, p. 66)

И в самом деле, внутреннее состояние Тириэля, описанное в этом отрывке, более чем узнаваемо — оно абсолютно.

Во второй книге содержится развитие политического смысла образа Иджима: Сведенборг изображает ту часть ада, где томятся «императоры императоров и короли королей»:

...там появляются ужасные Птицы Ночи по прозванию Очим и Иджим, летая вокруг тех, Порождениями чьих Фантазий являются. Таким образом становится понятной истинная природа политического и обыкновенного Себялюбия, из которых первое делает своих горячих Приверженцев Властителями, второе — Кумирами; воздействие подобной Любви заставляет Людей желать и стремиться к достижению Конечных Целей собственных Желаний, коль скоро не препятствовать им и их не обуздывать. (vol. ii, &66, p.276)

Благодаря такой трактовке образа становится понятным, почему Иджим в поэме является братом Тириэля и почему он стремится в свою очередь закабалить павшего тирана: ослабление политической власти означает усиление церковной, и наоборот.

Встречаются и другие трактовки образа Иджима: например, как стихийной силы народа, отличительной особенностью которого является суеверие (безуспешная борьба Иджима с враждебной силой, поработившей воображение) и невежество⁴.

После того, как Тириэль вновь оказался у ворот родного дома, развязка приближается, и исполнение проклятий становится неотвратимым. Сто сыновей и четыре дочери Тириэля, со своим многочисленным потомством, становятся жертвами Чумы, призванной (опять Шекспир!) на дом Тириэля самим отцом. Еще тридцать сыновей томятся в доме в ожидании неминуемой смерти.

Спасенной оказывается лишь младшая дочь Хела (чей образ совмещает в себе «адскую» («Hell») и «сексуальную символику» («sex under the curse»). «What are the pains of Hell... but Bodily Lust..?» («Jerusalem», 77) — необходимая Тириэлю в качестве проводника. В этом, по абсолютной однозначности смысла, скорее аллегорическом, нежели символическом, эпизоде, говорится о конечной ущербности тела и (поскольку тело — это часть души) полной деградации духа Тириэля.

В начале поэмы Тириэль, сокрушаясь о гибели Миратаны, оплакивал ее как свою «Душу»:

Как, Миратана! Как, моя жена! Моя Душа! Мой Дух! Огонь! (i, 29)

К концу поэмы из пяти органов чувств (пять дочерей) у Тириэля остается одно «осознание»! И последнюю дочь прокликает Тириэль (волосы Хелы превращаются в змей, и она оглашает окрестности воплями, пугающими диких зверей). В этом саморазрушении есть

определенная система — но освободить «вечный дух» из «темницы» тела Тириэлю так и не удастся, ибо дух Тириэля — дух поработителя и тюремщика, и обреченный быть вечно придавленным обломками своей темницы.

Последний, кого встречает Тириэль, возвращаясь к Хару и Хеве — это Зазель (упомянутый в начале поэмы), второй брат Тириэля. Бывший раб Тириэля, Зазель со своими сыновьями ютится в пещерах, напоминающих могилы. Как и другие блейковские персонажи, Зазель (Zazel) обязан своим происхождением Агриппе. В «Трех книгах» демон Зазель и его армия (Блейк заменил «армию» на «сыновей») — «пожиратели трупов».

Когда Тириэль проходит мимо пещер, Зазель, издеваясь, задает ему 2 риторических вопроса: «Where are now thine eyes?.. Where are you going?» И Зазель, и Тириэль — оба они знают, что Тириэль уже не просто слеп, он почти готовый труп, и скоро станет добычей Зазеля и его сыновей. Возвращается же Тириэль к Хару и Хеве, чтобы проклясть самые истоки жизни и умереть у отравленного им же самим русла.

Предсмертный диалог Тириэля ужасен. В нем тесно переплетены мотивы насилия («Why is one law given to the lion & the patient ox?» — viii, 9), ничтожности (бренности) человеческой души, плоти и существования в целом («And why men bound beneath the heavens in a reptile form, A worm of sixty winters creeping on the dusky ground?» — viii, 10–11), обреченности («Then walks the weak infant in sorrow, compell'd to number footsteps Upon the sand.» — viii, 19–20), «природной» злобы и ненасытности («Till I am subtil as a serpent in a paradise, Consuming all, both flowers & fruits, insects & warbling birds.» — viii, 23–24), наследственного проклятия и «беззаконности» (в смысле, близком к библейскому) человеческого существования вообще («...my thirsty hissings in a curse on thee, O Har, Mistaken father of a lawless race!» — 26–27).

Последний монолог Тириэля искупает в поэме многие «несовершенства», и в первую очередь, конечно, мифологический эклектизм и чрезмерную абстрактность символики.

И во многом благодаря такому сильному концу возникает некая общая концептуальная картина поэмы: это бесконечные мытарства земной души, позволившей поработить себя одряхлевшим «социальным» формам материи (что бы ни имелось конкретно в виду: традиции, королевства, институты — бесконечное хождение по кругу...)

«Книга Тэль» после «Тириэля» — это «L'Allegro» после «Il Penseroso», светлая многокрасочная пастораль после мрачных, скудных

и «оссианически»-однообразных пейзажей, или, как энергично выразилась английская исследовательница Кэтлин Рэйн, «классическая мощь и грация Боттичелли» после «Северной нищеты, отличающей воображение Сведенборга и Агриппы»⁵.

Сравнение действительно удачное. Атмосфера всепоглощающего света и одновременно — грациозной хрупкости бытия, зачарованности, подобной сновидению — готовому растаять, «как облако в лазури, Как образ в зеркале, как тени, что бродят по воде...» (здесь и далее — стихотворный перевод С. Маршака; «like a parting cloud; Like a reflection in a glass; like shadows in the water...» — i, 8–9) — удивительно роднит Тэль в пейзаже с наиболее загадочным персонажем Боттичелли — Весной. (Забегая вперед, скажем, что аллегорические фигуры, составляющие странное, причудливое окружение центральной, появляются и в «Книге Тэль».):

«О дева чистая долин и ручейков укрожных.
Живи, одевшись в ткань лучей, питайся божьей манной,
Пока у звонкого ключа от зноя не увянешь,
Чтоб расцвести в долинах вечных!» (i, 22–25)

Какое облегчение вернуться в божий мир, где есть лилии, облака, лучи, роса, запахи, пыльца, нежный смех ребенка! где бродят телята, лошади и овцы и щиплют душистые травы, где в листья завернуты гусеницы... и все это после мрачных, выведенных в одну темно-коричневую краску, полос леса, гор и равнин — надоевших, бесплодных.

Трудно представить себе, что пейзажи «Книги Тэль», меняющиеся и сложные, как свет в течение дня, и абсолютно безликие ландшафты «Тириэля» написаны одним и тем же человеком, но еще более трудно представить себе, что автор «Тириэля» по профессии — художник! И неубедительными кажутся даже размышления о том, что однообразие «топоса» (иначе трудно выразиться) в «Тириэле» является необходимой жертвой в пользу смысла: ничто не должно отвлекать читателя от жесткой символики поэмы...

От «Тириэля» к «Книге Тэль» (меньше чем за год) в изобразительной манере Блейка — иллюстратора собственных книг — происходит резкий слом: она становится самобытной и, как принято выражаться, «романтической». Однако термин «романтизм» (в отличие от «классицизма», который, как мы уже говорили выше, означает вполне определенную манеру письма, в случае с «Тириэлем» близкую к пуссеновской) более расплывчат, как в отношении поэзии, так и (если еще не в большей степени) в отношении живописи.

Реально смена живописного языка у Блейка означает отказ от классицистски строгого (в смысле композиции, анатомии и риторики), чисто и л л ю с т р а т и в н о г о «взрослого» рисунка и переход к пластически текучим, причудливым линиям «детского». При этом учитывались и робость, и детская нетвердость, и даже наивность изображения — нужно ли говорить, что все упомянутые эффекты являлись следствием высокопрофессиональной стилизации!

Принципиальная новизна новой манеры заключалась в том, что рисунки и текст жили каждый своей с а м о с т о я т е л ь н о й образной жизнью: то, чего не было в тексте, могло возникнуть в виде новой фантазии на рисунке, и наоборот.

Так, заставка к «Книге Тэль» просит учитывать насыщенную эротическую атмосферу поэмы, которая никак не проявляется на уровне сюжета, изложенного «детским языком»!

Другим, не менее важным приемом было использование чистых, насыщенных цветов.

На фронтисписе «Книги Тэль» была изображена девушка, в платье античного покроя (имя героини переводится с греческого как «воля», «желание») и небесно-голубого цвета, под аркой, образованной тонким, согнувшимся чуть ли не до земли прутом плакучей ивы; с посохом (как и у Тириэля). Спокойно, чуть склонив голову к плечу, девушка созерцала тянущееся к ней ползучее растение с папоротникообразными листьями. Растение цвело двумя крупными цветами — анемонами, а третий — бутон — распластался почти у самых ног Тэль. Из двух раскрывшихся цветков вылетали две крохотные фигурки: мужская догоняла женскую. Элементы флоры и фауны: рогатые улитки, ползучие усики, птицы, лепестки, духи, спирали, завитушки — заполняли пространство вокруг крупной синей надписи: «THE BOOK OF THEL» — а также внутри букв. Кроме того, «О» и «К» как будто пожирала языки пламени — коричневые и синие, одновременно напоминавшие лепестки цветов.

Символика? Безусловно. Но символика, запечатленная в причудливых письменах арабески... Кстати, упомянем уж сразу, что цветки анемона Блейк гравировал то алыми, то пурпурными, то огненно-красными — в зависимости от настроения: с легкостью меняя символику, заключенную в оттенках — которая ему как художнику была, без сомнения, хорошо известна.

Попробуем соотнести картинку с начальными стихами поэмы.

В долине дщери Серафимов пасли своих овец.
Но Тэль, их младшая сестра, блуждала одиноко,
Готова с первым дуновеньем исчезнуть навсегда.

Вдоль по течению Адоня несется скорбный ропот,
И льются тихие стенанья, как падет роса. (i, 1-5)

(Здесь и далее перевод С. Маршака.)

Почему Тэль является «дочерью Серафима»? Одно лишь «происхождение» Тэль — тема, обросшая уже столь многочисленными гипотезами и рассуждениями⁶, что невозможно привести даже половину из них, не рискуя разрушить при этом план и внутреннюю логику настоящего исследования.

Поэтому воспользуемся только самым «необходимым». Во-первых, выражение «*Vne Seraphim*» встречается в «Трех Книгах Оккультной Философии» — произведении, являвшемся, как мы уже выяснили, настольной книгой Блейка, особенно в ранний период его мифотворчества.

Агриппа пользуется именем «Серафим» для обозначения особого «Покровительства (влияния) Венеры», которая, в свою очередь, отвечает за «процессы произрастания и роста» («*process of vegetation*»). Этих «вегетативных» духов, а проще — эльфов, вылетающих из цветов, мы и видим на фронтиспесе. Кстати, и имя Тэль (*Thel*) выбрано, по нашему мнению, не только за греческий перевод. Кроме этого, оно представляет собой «звуковую анаграмму» (которые Блейк любил даже больше анаграмм обычных) слова «*elf*». (Осмелимся предположить, что и «*Tigiel*» — имя, означающее у Агриппы «особое покровительство Меркурия», созвучно имени «*Ariel*» неслучайно.)

Симпатическая связь, существующая между Тэль и Венерой, с одной стороны, дает импульс «эротическому разворачиванию» смысла поэмы; с другой же, предоставляет возможность косвенно ввести образ Адониса-Таммуза (i, 4-5) — а с ним и «реки плача». Отсюда и анемон на титульном листе — цветок Адониса. Однако, на наш взгляд, важны здесь не столько мифологические аллюзии, сколько возможность ввести в «Книгу Тэль» две враждующие стихии: воду и огонь, запутанное «самой природой» взаимодействие которых будет все время усиливать внутреннюю драматургию поэмы.

В равной, если не большей степени, нежели учение Агриппы, в «Книге Тэль» сказалась философия неоплатонизма, и в первую очередь, влияние Порфирия.

В первый раз Блейк, вероятно, прочел Порфирия в «приложении» ко второму тому «Математических Комментариев» Прокла в переводе Томаса Тэйлора⁷.

Это был знаменитый трактат о Гомеровою «Пещере Нимф» («*On the Cave of the Nymphs*»), образ которой встречается в «Одиссее».

Главное, что вынес Блейк из «Пещеры Нимф», была разница между «влажной» и «сухой» душой (определения, позаимствованные Порфирем у Гераклита).

«Сухая душа» — это «мудрая душа», которая отталкивает влагу физического тела, и тем самым избегает воплощения; «влажная» душа, напротив, притягивает «влажный дух» и вступает в «любовное соитие» с телом («On the Cave of the Nymphs», &5).

Учение о «сухих» и «влажных» душах настолько — на всю жизнь — впечатлило Блейка, что много лет спустя он даже написал на эту тему картину, озаглавленную им «Море времени и пространства» («The sea of time and space»). В центре картины Блейк представил Одиссея, выбрасывающего в море пояс Левкотей, а вокруг него — мир невидимых Одиссею духов и душ, «сухих» и «влажных». Одиссей и трава под ним даны в цвете — красном и зеленом, все остальное — пространство и фигуры окрашены в «сепию». Это особенно важно, если вспомнить о том, что «сепией» был проиллюстрирован «Тириэль», тогда как «Книга Тэль» — цветная, хотя «духи» там тоже имеются... Следовательно, гипотеза о «загробной» маете души Тириэля находит свое наглядное подтверждение и в «живописи».

Интересным кажется еще одно наблюдение. В центре мира духов на вышеупомянутой картине находится Афина (мудрость).

Душа наяды, которая с полным ведром (видимо, ведро символизирует почерпнутый за время жизни «опыт») движется вверх по лестнице, расположенной от Афины справа — «мудрая сухая» душа; левая рука ее, так же, как и рука Афины, указывает вверх. На самом верху картины находится огненный бог Солнца — Феб — в своей колеснице; духи огня с трудом сдерживают коней, но сам бог крепко спит! Но так же крепко спит внизу картины и «неразумная влажная душа», раскинувшись на своем сосуде, внутри которого безмятежно плещутся воды залива, и поэтому сосуд ни полон и ни пуст! Дело в том, что время на картине изображено иконически: сон «влажной» души в правом нижнем углу сменяется бодрствованием Одиссея, возвращающего «влажный пояс» обратно «океану жизни», но бодрствование Одиссея, происходящее в этом мире, означает тот же сон в мире высшем... равно, как и наоборот.

Очередная экскурсия в мир Блейка-художника поможет нам лучше понять особую «зарифмованность «сна» и «яви» в «Тириэле» и «Книге Тэль». Тэль, безусловно, душа бодрствующая в «этом мире», который нарисован в поэме как «Божий мир», где каждая травинка, листик или червячок созданы Им и находятся под Его покровительством. И в то время как душа Тириэля находится в плену «ночных» фантазмов, сужающих мир в его представлении —



У. Блейк. «Тэль». Гравюра

представлении тирана — до размеров «ореховой» скорлупы, смиренная душа Тэль наделена способностью бесконечно раздвигать границы «малого мира», и даже микромира, и видеть «небо в чашечке цветка», и беседовать с живой «бесконечностью», заключенной в звуках, запахах, красках, ощущениях на ее же языке:

Тэль отвечала: — О малютка, о лилия долин,
Ты отдаешь себя усталым, беспомощным, немым,
Ты нежишь кроткого ягненка: молочный твой наряд
С восторгом лижет он и щиплет душистые цветы,
Меж тем как ты с улыбкой нежной глядишь ему в глаза,
Сметая с мордочки невинной прилипший вредный сор.
Твой сок прохладный очищает густой янтарный мёд.
Дыша твоим благоуханьем, окрестная трава
Живит кормилицу-корову, смиряет пыл коня. (i, 28–34)

(Пер. С. Маршака.)

Сюжет «Книги Тэль» — «по-детски» прост, хотя прототипов его, начиная с мифа о Прозерпине, — множество. Пожалуй, самое непосредственное влияние на поэму оказали «Королева Фей» Спенсера и «Комус» Мильтона, однако «мистериальное» начало в «Тэль» выражено гораздо более отчетливо. Кстати, оно всячески подчеркивается и рисунками Блейка: на одном из них червячок и глина изображены попросту в виде матери и нормального розового младенца (более или менее антропоморфный вид имеют и многие из растительно-животных персонажей «Песен Невинности и Познания», из стихотворений, падающих на этот же период).

Что касается Спенсера, то вспоминаются прежде всего «тысячи тысяч голых младенцев», в ожидании своего воплощения толпящихся у вечных врат. Спенсер также изображает гераклитовские «влажные души», которые, с неизбежностью притягивая к себе влагу физического тела, тем самым воплощаются. Душа Тэль «влажная» или «сухая»?

На этом вопросе как на основании выстраивается вся отчетливо «мистериальная» драматургия поэмы, от начала до конца. Хочет или не хочет она воплощения с его неизбежным циклом: невинность (возникающая перед Тэль в образе Лилии — Девы долины), зачатие (Облако, соединяющее в себе свет и влагу), материнство (Глина и питаемый ею Червь).

Однако если бы весь интерес сводился к тому, устоит ли «чистая душа» Тэль или совершит грехопадение, поэма Блейка оказалась бы не «мистерией», а «моралитэ», и тот или иной выбор Тэль в любом случае повлек бы за собой однозначную авторскую оценку. Однако этого не происходит: что «Тириэль», что «Книга Тэль» — поэмы с открытым (и очень похожим) концом и загадочным началом.

«Книга Тэль» предваряется эпитафией, оформленным как «Девиз Тэль»:

Известно ль орлу, что таится в земле?
Иль крот вам скажет о том?
Как мудрость в серебряном спрятать жезле,
А любовь — в ковше золотом?

Жезл и чаша (мужское и женское, пестик и ступка) также зашифрованы и на фронтисписе: арка и жезл. По существу, девиз Тэль является вопросительной формой основного положения в алхимии, наизусть затверженного последователями: «То, что внизу, подобно тому, что наверху; а то, что наверху, подобно тому, что внизу, и все чудеса происходят из одного источника. И поскольку все вещи произошли из одной благодаря размышлению об этой одной <вещи>, постольку все вещи обрели самостоятельное существование благодаря способности видоизменяться» (Пер. мой. — К. А.)⁸.

Заключительные же строки поэмы, перекликающиеся с предсмертными вопросами Тириэля и передающие весь ужас Тэль перед материей, с ее предательскими — в отношении бессмертной души — обещаниями, делают ее напуганной последовательницей Платона...

Между этими двумя полюсами и развивается основное действие поэмы. Образно говоря, за душу Тэль борются две титанические фигуры: Алхимик и Неоплатоник, в соавторстве задумавшие мир поэмы одновременно как аргумент и контраргумент собственных учений...

Борьба между ними разворачивается с первых же строк поэмы.

Тэль сбивается с «солнечного круга», взалкав «секретного воздуха» — «влажного воздуха», «росы», чтобы, облекшись влагой (воплотившись) и пройдя через цепь земных, «материальных», метаморфоз, «растаять, как роса», то есть умереть.

Таким образом с самого начала небесному кругу — горизонтальному («ground») противопоставлен земной — вертикальный («сусле»), в котором, несмотря на различие «высших» и «низших» форм бытия, Бог присутствует и в тех и в других («то, что внизу и то, что наверху — одно»); материя, со своей стороны, также выступает уравнивающим началом.

Но если существует выбор, то стоит ли вступать в этот «земной круг» и каков смысл этого «вступления» — иначе говоря, каков смысл «жизни»?

Пока ответ на этот вопрос не найден, Тэль с крайней осторожностью относится к возможности воплощения, оставаясь в роли созерцательницы проходящих перед ней форм жизни. В каждой из них она ищет зеркального соответствия с той или иной частью души — и не найдя — отпускает «форму» («image»).

«Материя в чистом виде» — то есть «вода» — с самого начала сильно смущает Тэль:

— О ты, бегущая вода! зачем твой лотос вянет?

Твоих детей печален жребий: мгновенный смех и смерть. (i, 6–7)

Недаром образ текущей воды рождает у героини торопливо оговоренное осознание собственной «инаковости» — не материи, а «души», следящей свое отражение в материи.

Ах, Тэль, — как радуга весны, как облако в лазури,

Как образ в зеркале, как тени, что бродят по воде,

Как мимолётный детский сон, как резвый смех ребёнка... (i, 8–10)

Первым «соблазнителем» перед лицом Тэль является Лилия — «дева чистая долин и ручейков укромных».

Удел Лилии-Невинности: увясть, чтобы расцвести в долинах вечных — определенным образом обессмысливает саму идею воплощения. — Недаром Тэль пытается «привнести» свой собственный смысл в ее существование, дополняя рассказ Лилии собственной буколической-панегириком (i, 28–34).

Но уже в речи Лилии существование представлено как «временный брак» воды и огня, в котором «божественным», или «небесным», супругом является, конечно, огонь.

Облако, сменяющее Лилию, еще более отчетливо выдвигает идею слияния двух начал как необходимую основу жизни:

Касаюсь крыльями и фею пугливую — росу
Молю принять меня в прозрачный, сияющий шатер. (ii, 13–14)

Какова же реакция героини на сей раз? Интересно, что при всей своей неискушенности и, как следствие, — абсолютной наивности восприятия учения, излагаемого Лилией и Облаком (и далее — Глиной), Тэль наделена безупречной интуицией, заставляющей ее испытывать высказываемые лишь косвенно сомнения:

— Неужто, облачко? я вижу, различен наш удел:
Дышу я тоже ароматом цветов долины Гар,
Но не кормлю цветов душистых. Я слышу щебет птиц,
Но не питаю малых пташек... (ii, 18–21)

Но своего пика сомнения Тэль достигают в тот момент, когда она видит Младенца Червя, которого хочет полюбить — более того — которого изо всех душевных сил желает полюбить («Никто тебя не слышит, Никто любовью не согреет озябшее дитя!..») — и не может! (Тогда как для «холодной», «ничтожной» и «темной» глины это не составляет никакого труда!):

— Ах, кто ты, слабое созданье? Ты — червь?
И только червь?
Передо мной лежит младенец, завернутый в листок.
Не плачь, о слабый голосок! Ты говорить не можешь
И только плачешь без конца. Никто тебя не слышит,
Никто любовью не согреет озябшее дитя!..

Но глыба влажная земли малютку услышала,
Склонилась ласково над ним и все живые соки,
Как мать младенцу, отдала. (iii, 2–9)

Но Тэль вдруг видит перед собой не «червя» — а «образ слабости»! «Не плачь», — убеждает она. — «Ты не можешь плакать».

Без сомнения, в этот момент Тэль видит перед собой душу, в момент слабости принявшую воплощение, «влажную душу» — обливающуюся слезами при своем появлении на свет и обреченную плакать, может быть, в течение жизни! Слабый червь — какое предостережение!

До этого момента сама Тэль, томясь невозможностью окончательного выбора, лишь «вздыхает» и «стенает» — но никогда не плачет. Услышав же от глины точный ответ на свой невысказанный вопрос о смысле жизни: «O Beauty of the vales of Har! we live not for ourselves.» (iii, 10) — она впервые заливается слезами: Тэль заранее оплакивает свой «сияющий жребий», с которым ей предстоит расстаться, если только она примет воплощение — «And lay me down in



У. Блейк. Книга «Тель». Рождение «влажной души». Гравюра

thy cold bed, and leave my shining lot.» (iii, 25) («И лечь на ледяное ложе, и жребий свой сияющий оставить»).

И тут Глина «совершает» колоссальный промах: желая окончательно убедить Тэль в своей «правоте», Глина предлагает ей «посетить свой дом» и «выйти вновь на свет дневной»...

У Блейка есть гравюра — одна из иллюстраций к поэме Э. Блэра «Могила» — «Душа, исследующая тайные глубины могилы» (1808), на которой воочию представлена вся сила смятения, охватившего Тэль в тот момент, когда она спустилась под глиняные «кровли» и приблизилась к собственной «разверзтой могиле» (основной прием, использованный в гравюре — нарушенная композиция: «фундамент» взгроможден на «арку». — К. А.).

Тэль впервые услышала с в о й «внутренний голос» — прозвучавший, наконец, громко и ясно.

Зачем всегда открыто ухо для роковых вестей,
А глаз блестящий — для улыбки, таящей сладкий яд?
Зачем безжалостное веко полно жестоких стрел,
Скрывая воинов бесчисленных в засаде, или глаз,
Струящий милости и ласки, червонцы и плоды?
Зачем язык медовой пылью ласкают ветерки?
Зачем в круговорот свой ухо втянуть стремится мир?
Зачем вдыхают ноздри ужас, раскрывшись и дрожа?
Зачем горящий отрок связан столь нежною уздой?
Зачем завеса тонкой плоти над логовом страстей?.. (iv, 11–20)

При всей непохожести и несовместимости Тэль с Тиризем, пафос их «последних слов» настолько одинаков, выражает настолько

один и тот же ужас перед хитро расставленными тенетами материи, что сами слова кажутся единым «предсмертно-посмертным» монологом — единой души!

Душа Тэль возмутилась мыслью о принципиальной невозможности свободы в союзе с телом — то есть, как и положено всякой душе, в своем диалоге с «материей» она оказалась «стихийной платонисткой».

Заканчивая разговор о «Книге Тэль», вернемся к фронтиспису. Лишь теперь, по прочтении поэмы, можно с уверенностью сказать, что символика красного и синего (голубого), использованная в столь незамысловатом рисунке, столь же проста, сколь амбивалентна. Возможны 4 основных варианта прочтения, из которых в двух основной идеей является конфликт, и в двух — гармония: «огонь — вода» (душа и тело), «воздух — кровь» (душа и тело); «воздух — огонь» (душа), «вода — кровь» (тело). Активно задействованными в поэме являются два первых, «драматургических» варианта.

В эпилоге Тэль улетает в долины Хара — иные, нежели в «Тириэле»: здесь они выступают в роли «родины души» — еще один пример амбивалентности символа у Блейка, открывшего для себя принципиальную амбивалентность символа вообще.

Однако в «Книге Тэль» символы живут в гармонии текста и изображения, и постигаются органично — не требуя излишних комментариев — тогда как существование «Тириэля» целиком и полностью «литературно» и, в конечном счете, зависит от качества и «длины» филологического комментария — необходимой пуповины, связывающей этого первенца Блейка с «материнскими» произведениями мировой классики.

Вот почему из двух поэм, «изображающих два противоположных состояния человеческой души»: «невежество» («*ignogance*») и «невинность» («*innocence*») — увидела свет одна только «Книга Тэль».

Примечания

¹ Mallet Paul Henri. Northern Antiquities. London, 1770. 2 vols.

² Frye Northon. Fearful Symmetry. Princeton, 1947. P. 242–244.

³ Swedenborg Emanuel. True Christian Religion. Lnd., 1781.

⁴ S. Foster Damon. A Blake Dictionary. Providence, 1965. P. 195.

⁵ Raine Kathleen. Blake & Tradition. Princeton, 1968. V. I. P. 99.

⁶ См., напр.: Raine K. P. 103–115.

⁷ Taylor Thomas. The Philosophical & Mathematical Commentaries of Proclus... to which are added, the History of the Restoration of the Platonic Theology by the Latter Platonists... Lnd., 1788–1789.

⁸ Bacon Roger. The Mirror of Alchimy. Lnd., 1597. P. 16. — Цит. по: Raine K. P. 118–119.

ЧУМА В «АМЕРИКЕ» УИЛЬЯМА БЛЕЙКА

Жизнь Уильяма Блейка (1757–1827), поэта, художника и мыслителя, разве что за исключением детства, пришлась на эпоху непрекращающихся войн и революций — политических, промышленных, интеллектуальных. Неудивительно поэтому, что тема свободы во всех ее проявлениях: от политических до экзистенциальных — стала лейтмотивом его творчества. Юность поэта совпадает во времени с американской революцией и последующей Войной за независимость, начало зрелости отмечено Великой Французской революцией. И той и другой (и войне, и революции) Блейк посвятил по поэме, причем «Америку» счел нужным снабдить особым подзаголовком: «Пророчество» («A Prophecy») — ведь в ней предсказывалось скорое падение Бастилии. Главными же действующими лицами «Америки» являются А н г е л ы: Легионы Ангелов Альбиона под предводительством дряхлого бога Юрайзена и 13 Ангелов Нового Света во главе с Орком-революцией. Кроме Ангелов, в поэме эпизодически, без объяснений, возникают (и так же без объяснений исчезают) Духи-Девы (Female Spirits), Бард Альбиона (Bard of Albion), Демон (Demon), Вечный Лев (Eternal Lion), Вечный Волк (Eternal Wolf), Царь Красоты Аристон (Ariston, the King of Beauty) и — перечисляемые в одну строчку, как 7 богатырей — Вашингтон, Франклин, Пейн, Уоррен, Гэйтс, Хэнкок и Грин (в другом месте, правда, Хэнкок и Грин уступают свой конец строки Аллену и Ли). При этом люди, ангелы, города в «Америке», что называется, абсолютно «полифоничны» и солируют попеременно. Если же еще принять во внимание все происходящие с героями метаморфозы (так, берег, на котором только что стоял Вашингтон, вдруг одевается туманом, и на его месте неожиданно возникает Князь Альбиона на своей личной скале-пьедестале, он же Ангел, он же дракон в чешуе — «A dragon form, clashing his scales») — то можно смело сказать, что в целом поэма вышла действительно «окутанной облаками пророческой мудрости» («Clouds of wisdom prophetic reply»), и в то же время

«яростной» («raging» & «wrathfull»), чего и добивался Блейк, влюбленный в Книгу Иова, Шекспира, Мильтона и Томаса Грея одновременно. На этом фоне, однако, самой большой загадкой «Америки» является чумная эпидемия, описанная, во-первых, шекспировски «физиологичным» языком и, во-вторых, с соблюдением кажущихся «невыдуманными» подробностей. Более того, именно «чума», со всеми из нее вытекающими, вносит в поэму некое подобие фабулы и, как ни странно, тот необходимый привкус исторической реальности, которую неспособны были сообщить «Америке» ни Пейн и Уоррен, ни Аллен и Ли.

Правда, однако, и то, что «чума» (или «морозная язва») была давним открытием поэтов — как особый способ контакта верхнего мира с нижним через катастрофу. На этом мы пока остановимся и сделаем 2 кратких необходимых отступления.

1. Следует сразу оговориться, что «Америка» Блейка, будучи написанной в 1791-м и награвированной в 1793-м, никоим образом не является непосредственным откликом на события 1775–1783 гг., и все ее «предсказания», так же как и в «Барде» Грея, являются тщательно продуманной оценкой политической ситуации и, в случае с Блейком, вполне сложившейся за минувшие годы оригинальной исторической концепцией.

2. Непосредственным же откликом на означенные события можно считать выход юношеского сборника «Поэтические наброски» («Poetical Sketches»), большей частью подражательного (не в худшем значении этого слова) практически во всех опробованных Блейком жанрах: одах, песнях, балладах, частично исторических драмах. Подступы к «хроникам» в «Набросках» явно «подсказаны» Шекспиром: «Король Эдвард III» (написаны 6 первых сцен), Пролог к «Королю Эдварду IV», Пролог к «Королю Иоанну». В истории Эдуарда III, почерпнутой Блейком преимущественно из широко популярных в то время трудов Барнса и Рапена¹, эпизод с чумой (трактуемой обоими историками в качестве «божьего наказания») играет первостепенную роль.

В своем «Эдуарде III» Блейк не дошел до чумы, остановившись как раз на битве при Креси (1346), вскоре после которой Эдуард III достиг апогея славы и процветания. Тогда-то в Англию (из Франции) и перекинулась чума, поразив в первую очередь Лондон и Бристоль, а затем Ирландию, Шотландию и Уэльс. Тем не менее Блейк, хотя и не завершив пьесы, но вложив гротескно-шовинистические, амбициозно-нелепые речи в уста своих соотечественников, по всей видимости, тщательно «готовил» чуму как кульминацию и развязку своей драмы.

как потоп, как землетрясение, как... чумной ветер. Круг замыкается, но это не смущает поэта, действие выносит его к следующей картине, навеянной, скорее всего, «Бостонским чаепитием».

В Нью-Йорке захлопнули книги и заперли в шкаф;
У пристаней Бостона празднo на якоре встали суда;
Клерк в Пеннсилъвании бросил на землю перо;
Плотник в Виргинии, дрогнув, с лесов уронил молоток.
(Пер. наш. — К. А.)

Картина на первый взгляд собирательная, но весьма и весьма бедная. Представление о Нью-Йорке как о респектабельном «городе клерков» (подобно Сити) говорит об условности изображения. Почему главное лицо в Пенсильвании — опять же клерк, или пи-сец? — не по созвучию ли с названием штата? Переносясь воображением в Америку, Блейк явно чувствует себя на довольно зыбкой почве. Упущена также блестящая возможность обыграть тот факт, что в числе самых революционных штатов оказалась Виргиния (аристократия там сочувствовала вигам) — Виргиния, в которой находилась почти половина всех чернокожих невольников Америки! (Кстати, тема «внутренних дел» Америки, экспроприаций и т.д. вообще отсутствует у Блейка, его интересует только «чрезатлантический» конфликт, в котором Америка олицетворяет собой исключительно демократическое начало.) И наконец, трудно отделаться от вопроса: что же это за движение, объединяющее блейковских «американцев» — то ли это саботаж, то ли попытка сопротивления (ополчение?), то ли попросту смятение (fear)?

Безусловно, поэма в своей «американской» части, скажем так, полна исторических несоответствий и собственно противоречий. В целом Блейк прекрасно понимал, что никак невозможно уничтожить экономически целый материк, живущий постоянно расширяющимся земледелием и рыболовством, да и воевать на таких пространствах попросту бессмысленно.

Естественно, следы этого понимания не могли не отразиться в поэме:

Нив не пожечь им, злаки тучные не засушить,
Плуг и мотыгу в порчѣ волшебной не ввести им и в ржавь.
Град не построить им, не вырыть под миром рва,
Сорным побегом хмеля поля не опустошить <...>
(Пер. В. Л. Топорова)

Так же, как это было ясно повсеместно, что, несмотря ни на ре-экспорт, ни на лондонские кредиты и бумажные деньги, ни на всякие реторсионные меры, Англия давно уже оказалась перед лицом

грозного экономического соперника, и что развязка в этом смысле вполне закономерна. Однако идея «чистой свободы» (не отягченной ни материальными соображениями, ни внутренним рабством), или, если так можно выразиться «свободы для свободы», которую традиционно нужно отстаивать с оружием в руках, обладает для Блейка настолько сильным очарованием и ослепительным блеском, что подчас буквально затмевает действительность. И тогда противостояние Англии и Нового Света видится ему поистине грандиозной схваткой Тирана (Ангела Альбиона) и Тираноборца (Орка, посланца древней Атлантиды, затонувшей якобы из-за империальных притязаний Англии), в которой один из противников должен уничтожиться:

Так бы и сгинуть ей, Америке, в лютом огне,
И бесконечность Земли стала б чуть меньше тогда <...>
(Пер. В. Л. Топорова)

— намеренно драматизирует Блейк.

На самом же деле, если кто и мог «been lost» (сгинуть), так это 12 тысяч гессенцев, а также прочие наемники, равно как и завербованные всеми правдами и неправдами незадачливые граждане Соединенного Королевства. По свидетельствам историков, дезертирство во время «американской войны», несмотря на закон о смертной казни, было не просто массовым, но обескровившим английскую армию на 10 лет вперед. Огромная часть войска рассеялась на обратном пути; тысячи умирали от истощения и болезней².

Упоминание о печальной участи, постигшей армию, как об одном из главных итогов экспансии вынесено Блейком в конец поэмы:

Немец, испанец, француз
Видят гибель в мученьях мощи английской былой —
Прахом она пошла, чумой умерла изнутри.
(Пер. В. Л. Топорова)

(Однако заметим в скобках, что наиболее предприимчивые из рекрутов сумели-таки использовать предоставившуюся возможность: осесть в Америке и начать новую жизнь.)

Итак, вернемся в ту «роковую» ночь, когда Америка, по приговору Небес (олицетворенных «дряхлым Юрайзенем» — разумом) «необходимо» должна была «уничтожиться».

Но все возмутилось в ту ночь, в едином порыве гнева
став неукротимым пожаром.
Вспыхнули кровью огни! И чума возвратилась,
со всем своим нерастраченным пылом

К Англии Ангелам: лентами ярко-красных дорог разбежалась
тотчас

По всем членам Хранителя. Зарделся пятнами Бристоль.
Лондона Дух прокажен, растлевая проказоу войско <...>
(Пер. наш. — К. А.)

С этого момента поэма становится действительно интересной в своих реальных соответствиях, ибо действие ее, следуя за «чумой», возвращается на берега Альбиона (и первой жертвой становится, естественно, Бристоль). Если все происходившее до сих пор в «американской» части поэмы имело место скорее в уме поэта (as «Human Abstract» «in the human brain», по выражению самого Блейка), то об «английской» части этого не скажешь. Здесь каждая деталь-метафора имеет свою, вполне конкретную, наполненность и бьет, что называется, точно по «больному месту». Взять хотя бы то, что уже с самого начала войны, крайне непопулярной в метрополии, в первую голову А н г л и и (а не Америке) был нанесен колоссальный экономический, политический и моральный урон. Причем Альбион, что называется, «сам себя высек».

Начать хотя бы, как это делает Блейк, с массового разложения армии, породившего те «миллионы нагого большинства» (пусть всего лишь десятки тысяч в действительности), которые, будучи брошенными на произвол судьбы, сгнули или же рассеялись вдалеке от родины.

Взвыли в злых муках мильоны, с громом броню отрясли,
Копья, мечи побросали на землю и встали, в чем
мать родила <...>
(Пер. наш. — К. А.)

Отдельные уцелевшие бедолаги («hapless soldiers»), уже после подписания мира, видимо нет-нет да и встречались Блейку в Лондоне (как о том упомянуто в одноименном стихотворении — «London» из «Songs of Experience»).

Далее следует одно из тех «эсхатологических» мест «пророчества», которое читается сегодня как очередное (еще одно!) упражнение в риторике поэта века 18-го (а уж тем более поэта, считавшего себя выучеником Шекспира и Мильтона!):

Ангела Англии в муках скрутило на небе Востока,
Бледный, зрачки, потускнев, закатились под лоб,
стучит челюстями,
Дико визжит и дрожит, выгибаясь всем телом,
и бьется в падучей:

Плохо приходится Лондону, да и митрой венчанному Йорку
 — не лучше,
 Жизнь замерла на холмах — карантинные треплются флаги.
 Смерчи разносят чуму и пожар
 за огнями сигнальными Орка,
 Ибо восстали колонии разом и разом обрушились в ночь
 Гроздьями гнева на Дублин, на Глазго, на древний Уэльс.
 Те ж, зачумленные, бросились прочь, забывая знамена
 и цепи в Огнях
 Подступавшего Ада — К стыду и великому горю
 своих одряхлевших Небес.
 (Пер. наш. — К. А.)

Современникам Блейка, однако, пассаж этот не казался чересчур отвлеченным.

Начать целесообразнее с конца, то есть с Ирландии и Шотландии — действительно вечно «больных мест» на теле Англии. В 1778 году к их обычным хворям: нищенству, голоду, люмпенству, — присоединилась и настоящая «чума» — серьезные восстания, вполне очевидно спровоцированные американскими свободолюбивыми интенциями. Стоит к тому же упомянуть, что как у ирландцев, так и у шотландцев давно выработался свой, вполне конкретный интерес по отношению к Америке. Она была, что называется, их «последней надеждой». Обратимся к фактам.

Одним из важнейших признаков экономического взлета Америки, как пишет Фернан Бродель, был постоянный приток иммигрантов, а именно: английских рабочих, ирландских крестьян и шотландцев. Цифры весьма и весьма внушительны. За 5 лет, предшествовавших 1774 году, одних только ирландцев в Америку было ввезено 44000 человек. Причем ввоз именно ирландцев, по причине их крайней бедности, имел сходство скорее с работоторговлей, нежели с нормальной иммиграцией. Бродель приводит в своей книге весьма красноречивый отчет 1783 года, одно место из которого мы просто процитируем: «<Метод прост>: капитан <корабля> предлагает в Дублине или в любом другом порту Ирландии свои условия эмигрантам. Те, кто могут оплатить свой проезд <...>, прибывают в Америку вольными выбирать участь, какая их устраивает. Те же, кои оплатить не могут, перевозятся за счет арматора, каковой, дабы возместить затраты, объявляет по приходе <в порт> о том, что привез ремесленников, поденщиков, домашних слуг и что с ними условлено, что они будут наняты от его имени для службы на срок, каковой обычно составляет 3, 4 или 5 лет для мужчин и женщин и 6 или

7 лет для детей: <...> Хозяева обязаны только кормить их, одевать и предоставлять жилье. По истечении срока их службы им дают одежду и заступ, и они совершенно свободны. На будущую зиму их ждали от 15 до 16 тысяч, преимущественно ирландцев. Дублинские власти испытывают большие трудности, пытаясь помешать выездам³. Пополняя ряды свободных колонистов, ирландцы и особенно шотландцы, привыкшие жить в лесах, расчищали и перепродавали освоенные участки. Именно они создали так называемый феномен «границы», именно они были теми самыми легендарными «фронтьерами». Немудрено, что к 1782 году возмущения в Ирландии приняли чуть ли не размеры революции; вполне вероятно, что во главе ее стояли именно те, которым «Дублинские власти» чинили препятствия — во всяком случае среди американских повстанцев были и их земляки, братья по духу и «по крови». Все это Блейк, безусловно, держал в голове. Война у него в поэме, собственно говоря, и начинается с того, что Король Англии «смотрит на Запад», и «Запад пугает» его. А тут еще некий «потусторонний» (и зовущий по ту сторону Атлантики) «голос», звучащий неодолимым соблазном по отношению к его подданным:

Пусть вне оков и засовов очнутся, как пленники — те,
за кого уже выкуп внесен.
Пусть тех рабов, что мололи на мельницах, встретит не
пыль, а поля,
Пусть их воздух встретит прозрачный, да услышат
их смех небеса;
Пусть та душа, что замкнулась в себе, в безысходности
горя и тьмы,
Тот, чье лицо разучилось улыбке за тридцать томительных
лет,
Выйдут пусть, наконец, пусть оглядятся вокруг, не встречая
ни стен, ни цепей;
И пусть возвращаются жены, и дети оттуда, где властвует
плеть.
Да, трудно шагнуть вперед без оглядки, и трудно поверить,
что это не сон <...>
(Пер. наш. — К. А.)

«Пусть возвращаются...» — в своей утопии Блейк отождествляет Америку с той самой Атлантидой, на которой, согласно его собственной мифологии, протекал некогда совместный золотой век Англии и Америки; однако мы видим, что даже в этот, в целом довольно безмятежный, отрывок проникло тревожное слово «выкупленный» (redeemed), возвращающее нас к реальности века железно-

го. Ибо если Америка и была «последней надеждой», то надеждой все же довольно суровой даже по отношению к несчастным и обездоленным. Прежде чем попасть в «рай», нужно было пройти через «чистилище» — то же рабство, но, слава Богу, с ограниченным сроком (3,5; 7 лет для детей). Тогда, наконец, «оковы падут», «темницы рухнут», и раб с мельницы получит в руки заступ, а с ним и право выбирать собственную участь. Но все же это было лучше того, что творилось дома, где даже «чумадые дети» Лондона чувствовали себя заживо погребенными. Лейтмотив «Америки» недаром перекликается с «Маленьким трубочистом» из «Песен Неведения», награвированных двумя годами раньше, в 1789-м:

Но приходит к ним ангел с волшебным ключом,
И выходят на волю Дик, Джо, Нед и Том,
Ну а там уж — и радость, и песни, и смех,
И весеннее солнце, и речка для всех.

(Пер. В. Л. Топорова)

Архетипически это один и тот же идеал, вынесенный, по-видимому, Блейком из собственного далекого детства (то, что Вордсворт впоследствии окрестил «Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood»), романтически-яркие воспоминания о том времени, когда «Ангел <Ангел Альбиона>» еще не «развязывал войны».

Далеко не благополучно обстояло дело с «большинством» (multitude), причем не только «чумадым» или «раздетым», и в самой Англии. Гниение началось с головы — с Лондона. Смутное недовольство, которое бродило до сих пор преимущественно в демократической, а также купеческой среде, вылилось, наконец, в серию уличных стычек и демонстраций, за которыми вскоре последовал и официальный «Протест», заявленный Георгу III мэром города. «Протест» выражал негодование лондонской общественности по поводу продолжения «этой противоестественной» войны.

Страдал, естественно, и торговый Бристоль. Страдали и общественные институты, в силу того закона сообщающихся сосудов, по которому всякое расстройство в государстве вызывает резкое обострение социальных болезней вообще.

Брака врата разверзлись, пастырь порос чешуей,
Сжавшись рептилией жалкой, лишь бы Орка не зреть, —
Пламенем пляшет тот, пылающей похотью жжет —
Жены нагие рдеют, кинуты навзничь скотом.

(Пер. В. Л. Топорова)

Кризис института брака в Англии действительно пришелся на самый разгар войны с колониями. Причем спровоцирован он был

нелепой поправкой Королевского Суда к Закону о Браке, по которой тысячи граждан, рожденных в период с 1751-го по 1781-й год, вдруг оказались незаконнорожденными — и только потому, что браки их родителей были освящены в недавно отстроенных церквях. Ситуация оказалась настолько серьезной — хотя и курьезной одновременно (число диссентеров даже пополнилось новой «сектой» — «коммуной прелюбодеев»), что со стороны вигов была предпринята попытка провести билль о реформе, по которой для заключения брака было бы достаточно простой гражданской регистрации. Билль, практически принятый Палатой Общин, был все же отвергнут Палатой Лордов.

Происходили и отчасти «загадочные» вещи: болезнь вдруг перешла на личности. Депрессия Георга III, принявшая затяжной характер во время войны, с потерей американских колоний впервые поставила его на грань реального сумасшествия.

Но еще более странным или, лучше сказать, «сверхъестественным», должен был казаться современникам Блейка общий фатум, постигший сразу двоих епископов — именно лондонского и именно бристольского. Оба они (чуть ли не одновременно), вслед за получением вестей о весьма достойной сдаче генералом Корнуоллисом Йорктауна (октябрь, 1781), таинственным образом заболели и вскоре умерли. (Сдача Йорктауна в окружении французских войск и войск патриотов была фактическим завершением войны.) Двойная смерть эта как очевидное «божье знамение», естественно, не могла не взбудоражить Англию (и в первую очередь просектантски настроенную, то есть весьма многочисленную, часть населения). И хотя Йоркский епископ отнюдь не умер, окончательная победа, одержанная патриотами именно в Йорктауне, поражала символическим созвучием названий городов. Так что «карантинные флаги чумы», вывешенные произволением Блейка именно в «древнем, митрой венчанном Йорке» (кроме того, Йорк — древнейший центр королевства англосаксов, бывшая римская крепость, т.е. в полном смысле слова «колыбель» Англии), знаменуют собой в данном случае грядущий (по мнению Блейка, и не только его) экономический, политический и, что важнее всего для поэта, д у х о в н ы й перевес Нового Света над Старым.

Победа Америки в сфере всеобщей, мировой ментальности (о чем ни на секунду не забывает Блейк, ибо действие его «пророческих поэм» всегда протекает параллельно в 2-х планах: «историческом» и «космическом») означает прежде всего конец, или, вернее, начало конца безраздельного царства рацио-Юрайзена (Urizen-reason): «Leprous his limbs, all over white, and hoary was his visage» —

«Лепрой изъедены члены, весь бел он, и лик его страшен». На смену же одряхлевшему тирану Юрайзену должно прийти раскрепощенное воображение, помноженное на природную (геополитическую) пассионарность континентов. (Что касается пассионарности, то здесь Блейк, по нашему твердому убеждению, выступает абсолютным предшественником Льва Николаевича Гумилева. В этом мы имели случай убедиться по уже приведенным цитатам; убедимся и еще раз.) Метафорически наступление новой эры выглядит как любовное соединение неистового Орка (первородной сексуально-эмоциональной Энергии, той Энергии, про которую в «Бракосочетании Рая и Ада» Блейк выразился следующим образом: «Energy is Eternal Delight» — «Энергия — Вечный Восторг») и «призрачной» дочери Уртоны-Воображения («The shadowy Daughter of Urthona»). С этой «Прелюдии» начинается поэма, к этому метафизическому пунктиру она не раз возвращается впоследствии. Мысль же Блейка об искусственно подавляемой пассионарности стран и континентов (в первую очередь, Африки, Канады и Латинской Америки) выражена непосредственно в монологе дочери Уртоны, тесно перекликающемся с «Песней Свободы» из «Бракосочетания Рая и Ада, где угнетенной оказывается и Европа в том числе, ибо «и для Вола, и для Льва один Закон — Насилие» («One Law for the Lion & Ox is Oppression»).

Примечания

¹ Barnes Joshua. History of Edward III. 1688; Rapin de Thoyras. History of England. Translated in 1723–1731 by Nicholas Tindal. История Рапена была награвирована предшественниками Джеймса Бэзайра, того самого мастера-гравера, у которого учился Блейк. Впоследствии художники часто брали сюжеты «из Рапена», т.к. его «История» отличалась особой живостью и драматизмом. Подробнее об этом см. Erdman David V. Blake: Prophet Against Empire. Princeton, 1954. PP. 66–68.

² Fortescue John. History of the British Army. N.Y., 1899. III. 498–521.

³ Бродель Фернан. Время Мира. М., 1992. С. 417.

«ВЛЕЧЕНИЕ К СВОБОДЕ»:

*учение о морали
в раннеромантической культуре
(по «Фрагментам» Новалиса)*

«Всякое познание должно иметь нравственный повод, деятельное нравственное влечение — влечение к свободе».

(Новалис. Заметки к Наукоучению)

«Все яснее и отчетливей ощущается потребность в морали, которая была бы больше, чем просто практическая часть философии»¹ — с этого тезиса начинаются «Идеи» Фр. Шлегеля — итоговая раннеромантическая «теория» мира, в основе которой лежит понятие антиномии «видимой» (sichtbare) природы и «невидимого» (unsichtbare) духа. Романтическая натурфилософия дополняется вполне разработанной «философией духа», и наряду с четырьмя натурфилософскими первоэлементами, Фр. Шлегель вводит «четыре незримых первоэлемента» (религия, философия, мораль и поэзия)², образующих «начала» «незримого», «бесконечного», «духовного» мира, для которого мир видимый «имеет лишь истину аллегории»³. Этот духовный мир весьма отчетливо осознается им как «царство свободы», т.е. моральная сфера, где концентрируется «нравственный смысл» универсума. Поэтому не удивительно, что романтическое стремление отыскать точку опоры земного мира — будь то Бог, Истина, Благо или Красота — с постоянной навязчивостью возвращается к сфере морали, которая постепенно теряет свои границы, расширяясь до «космических» пределов.

Такая весьма размытая категория морали, нравственного назначения человека почти всегда сопровождает каждое из четырех «начал» духовного мира. Особенно это касается теоретических конструкций Новалиса (в первую очередь) и Фр. Шлегеля — романтиков, стоящих у истоков иенской школы.

Их интересует не просто «красота», но нравственно-эстетический синтез, восходящий к платоновской традиции. Так, Новалис, явно ориентируясь на Плотина и Гемстергейса, подчеркивает: «Бла-

го <т.е. высшее Добро> — это нравственность, красота — это объективное Благо, истина — субъективное Благо»⁴.

Романтическая религия Фр. Шлейермахера, в которой была актуализирована мистико-пиетическая сторона христианства, проповедует не строгие догматы, но единство нравственно-религиозного чувства. Для Новалиса, весьма активного члена гернгутерской общины графа фон Цинцендорфа, это не удивительно⁵. Но даже Фр. Шлегель, бывший в иенский период своей жизни не столь радикально настроен, как религиозный до экзальтации Новалис, провозглашает: «Дух нравственного человека должен быть повсюду омываем религией, как его стихией, и этот светящийся хаос божественных мыслей и чувств мы называем энтузиазмом»⁶.

Нравственные понятия романтики, вслед за Фихте, привносят даже в сферу гносеологии («Добродетель есть энергия ставшего <т.е. завершившего свое развитие. — И. Л.> разума»⁷) и культуры в единстве ее религиозно-эстетических и философских целей («Высшее Благо и единственная Польза есть культура (Bildung)»⁸).

Извечный вопрос о соотношении добра и зла в мире иенские романтики — с восторгом восприняв идеи мистика-натурфилософа Якоба Бёме о «живом» универсуме — преобразуют в конечном итоге в проблему «добротого» или «злотого» мира. Философско-богословский спор о месте природной необходимости («закона») и свободы в поступках человека кладется ими в основу романтического натурфилософского учения о «свободной» природе (Фр. Шлегель) или шире — о «нравственной» Вселенной (Новалис), т.е. понятие нравственного, или «морального космоса» теперь связывается не только с человеком-микрокосмом, но и с миром-макрокосмом. Весьма показательно, что Новалис в размышлениях над философией Фихте и в поисках основания для единства «Я» и «не-Я» (абсолютного сознания и природы) — как «высшего закона всякой науки и искусства»⁹, уточняет для себя фихтеанское тождество, а, в сущности, просто заменяет его на другое — «Я есть Ты»¹⁰, подчеркивая тем самым в природе ее «живую индивидуальность», т.е. приходит к идее «высшего нравственного миропорядка», организованного по законам человеческих взаимоотношений («Ученики в Саисе»), а затем к теории «магического идеализма» («романтизации» мира¹¹) — «превращению» в особом «мистическом» волевом «действии» «видимого» мира, «царства природы» — в «невидимый» Божественный мир, «царство Духа», царство Логоса («Генрих фон Офтердинген»). Посредником в этом магическом акте должна стать творческая воля личности, некое нравственное действие. «Нравственность, — замечает Новалис, — входит в оба мира; в этот мир — как цель, в поту-

сторонний — как средство, она является связкой, соединяющей оба эти мира»¹².

Почему же именно нравственное действие является необходимым звеном, соединяющим две совершенно разнородные сферы? В чем состоит сущность «морали» в понимании романтиков?

В этих вопросах Новалис, как и Фр. Шлегель, в значительной мере опираются на «философию свободы» Фихте, которая произвела настоящий переворот в их сознании¹³. И как бы мы ни оценивали воздействие Фихте на Новалиса (как ранний этап с последующим преодолением¹⁴, когда «позитивная философия Абсолюта больше не принималась в расчет»¹⁵, или вообще как попытку «перетолковать Фихте в мистика и натурфилософа»¹⁶, или как «интенсивную рецепцию» философии Фихте вплоть «до самых поздних заметок» Новалиса¹⁷) риторический вопрос немецкого исследователя Х. Линка вполне закономерен: «не Фихте ли, будучи современником романтиков и им лично знакомым, явился в «истории становления» Новалиса решающим фактором — гораздо большим, нежели Плотин, Якоб Беме или Спиноза?»¹⁸. Именно от фихтеанского «последнего освобождения субъективности и ее силы воображения»¹⁹ путь ведет к романтическому учению о безграничном творческом произволе («беспорной топике романтической критики»²⁰) — вплоть до магической «романтизации» мира (превращению природы в Слово) у Новалиса.

Согласно теории познания Фихте, которая, в сущности, является «теорией сознания», первый акт свободы — это полагание себя («Я есть потому, что оно *полагает себя*, и *полагает себя* потому, что оно *есть*»²¹) — самосозерцание, или, как пишет философ, «интеллектуальное созерцание». Абсолютное Я существует только тогда, когда оно «созерцает себя», а созерцает тогда, когда оно активно, когда оно действует²² — «полагает себя», т. е. конструирует собственную «реальность» (что означает, по Фихте, реальность как таковую), собственное «бытие» (бытие вообще)²³, создает единственный свободный мир — «мир мышления», т. е. свободного интеллектуального *действия*. Этот процесс Новалис называет весьма выразительно «внутренним самозачатием»²⁴, «первичной функцией собственного бытия»²⁵.

В этих рассуждениях Фихте — исходный пункт романтического «фихтеизирования», что доказывает ряд «Фрагментов» Новалиса. В частности, можно, вслед за ним, построить такую логическую цепочку: (1) понимание «мышления» как «деятельности» («...Философию можно выразить только практически, ее невозможно описать, как и любую творческую деятельность»²⁶); (2) понимание деятельно-

го мышления как «свободы» («в понятии деятельности уже лежит понятие свободы»²⁷); (3) понимание свободы как нравственности («действовать свободно и действовать нравственно — это одно и то же»²⁸). Таким образом, мышление (=творчество), «практика» (=действие), свобода, нравственность — это для немецкого раннеромантического сознания понятия-синонимы.

«Почему, — пишет Новалис, — действовать свободно и действовать нравственно — это одно и то же? Существует лишь Единое Необустроенное — поскольку же оба эти действия необустроены, они должны быть одним и тем же»²⁹. Что включает в себя понятие «необустроенного (Unbedingtes)»? Это — нечто «Творящее» (Erschöpfende), «единая целостность» (Einheit), «тождество». Напротив, «обустроенное» — это «простое», «единичное», «не тождественное себе». Единичное — это нечто, обусловленное всеобщим. А поскольку всеобщее — это всегда необустроенное, то множественность единичных вещей <т.е. совокупность природных механических законов. — *И. Л.* > — это «прерыв следствия», «результат акта свободы во времени»³⁰.

Основываясь на обычном разделении философии на теоретическую (метафизика) и практическую (этика) части, Новалис, вслед за Фихте, вводит два понятия свободы («теоретическая свобода» и «практическая свобода») и связывает их с «теоретическим Я», которое определяет себя в «интеллектуальном созерцании»³¹ и «практическим Я», которое находит себя в практическом действии³². Абсолютным нравственным и свободным актом он считает «теоретическую свободу»: «Теоретическая свобода — это бытие через не-бытие. Теоретическое Я является, таким образом, свободным *в самом себе*»³³.

Он считает, что нравственный поступок до сих пор рассматривали лишь как человеческое действие, удивительно ограниченное. Но при теоретическом подходе нет ничего более свободного в этом роде. Нравственный смысл такого действия совершенно нельзя определить какими-либо причинами³⁴.

«Свобода, — как ее определяет Новалис, — есть субстрат, сфера противоположного самому себе смысла, сфера идеи. Противоположность всякого определения и есть свобода. Абсолютная противоположность — это свобода. — Она никогда не может стать предметом <...>»³⁵. Но свобода ведь должна «явиться» в предметах. Каким образом? Как «то, то может определять определимость» (bestimmende Bestimmbarkeit), как «активная пассивность» <т.е. как сфера объединенного противоречия. — *И. Л.*>. Свобода является, таким образом, «абсолютным противоречием в сфере чередующихся определений смысла — поскольку противоречие само по себе —

это понятие взаимосвязи»³⁶. — Но в свободе противоречие должно абстрагироваться от всякой связи — т. е. стать беспредметным. — Но ведь это, — замечает Новалис, — «не что иное, как отличительный признак противоположности»³⁷. Значит, все же мы имеем дело с определением, но особым. Оно не рефлексивно о себе самом (т. е. не дает себе определение) и не становится, таким образом, предметом, но замещает абсолютную противоположность, перенимает функцию свободы — и только в этом «явлено» для нас понятие свободы. Она для нас не что иное, как противопоставление целого части³⁸.

Значит, свобода дана для нас только как деятельность, как чередование противоположных смыслов, как взаимосвязь.

Что означает для человека «быть свободным» (или просто «быть»)? Новалис, в духе Фихте, считает — «это быть единым с самим собой, объединяя в себе противоположные сферы, колебаться между экстремальными точками, которые должны с необходимостью объединяться и с необходимостью разделяться. Это колебание «свободы» и порождает реальность»³⁹.

При практическом подходе свобода становится «условием «не-свободы» — чередованием причин и следствий, т. е. реальными «состояниями» и «предметами», существующими во времени. Законы природы становятся, таким образом, результатом акта свободы.

Новалис пытается обосновать для себя некую единую «философию» — «теорию», которая была бы одновременно «практикой»: доказать, что «теория» должна исходить из «обусловленного» (т. е. из «практики») и возвращаться к ней⁴⁰, а «практика» — из «свободы»⁴¹ (т. е. из теоретической свободы — из нравственности). Он пишет: «Свобода должна иметь причинность в не-свободе — не-свобода должна быть свободой. Это должно быть всегда <...> Не-свобода должна *быть* свободной, или *действовать* свободно в любой момент времени. Свобода понимается как теоретическая свобода»⁴². Значит, «теоретическое Я» <абсолютное Я> является свободным, а «практическое Я» *действует* свободно⁴³. Этот вывод, при котором «мир мысли» и «мир практического опыта» имеют некое общее поле — свободу, — необычайно важен для Новалиса, т. к. позволяет любую философию рассматривать, во-первых, как «философию свободы», а во-вторых, как практическую философию — мораль: «Из «Я есмь», — повторяет в другом месте Новалис, — опускается ход зла и поднимается ход добра. Этика — вот высшая философия. Поэтому начало всякой философии в утверждении «Я есмь. Быть, быть Я, быть свободным <...> — это все синонимы»⁴⁴.

Романтическое «фихтезирование» Новалиса — это свободная философская рефлексия, направленная на «Я»; свободное «поэти-

ческое творчество» (продуктивная деятельность воображения) и произвольное (т. е. нравственное) усилие одновременно. Это — мышление не только посредством «органа мысли»⁴⁵, но специальным «органом поэзии — поэтическим настроением в нас»⁴⁶, и особым «нравственным органом» (сердцем или совестью). Значит, романтическая философия, как ее строит Новалис — это не просто «теория», но процесс *реального* творческого «преобразования» себя. Поэзия также является «философией» — «фихтезированием, доведенным до артистизма»⁴⁷ («именно тогда возникнут *чудодейственные произведения искусства*»⁴⁸).

Таким образом, фихтевская «философия свободы» расширяется у Новалиса в сферу «жизнетворчества», становится *реальной деятельностью*. Не с этим ли связано еще весьма осторожное недоумение молодого Фр. Шлегеля, который пишет своему другу (5 мая 1797), рассказывая о своем увлечении Фихте: «Но ведь для тебя, кажется, его философия *недостаточно свободна?*»⁴⁹. Значит, Новалис еще до своего «иенского» этапа ощущал недостаточность чистого теоретизирования (даже в духе Фихте). В дальнейшем он заметит: «Философия Фихте — это процесс производства *мысли*»⁵⁰, а должна стать фундаментом «истинного искусства *опытного эксперимента*»⁵¹, т. е. основой процесса производства «реальности». Ее необходимо «улучшить»⁵² — «расширить»⁵³ в сферу чувств.

В «Учениках в Саисе» Новалис использует методологию «улучшенного» Фихте для раскрытия тайного смысла природы. Одни ученики утверждают в духе фихтеанской «философии свободы»: «У источника свободы мы сидим и зорко следим; он — большое волшебное зеркало, в котором чисто и ясно разлагается все мироздание <...> Зачем нам тягостно брести чрез этот смутный мир видимых предметов? Ведь мир более чистый лежит в нас, в этом источнике. Здесь открывается истинный смысл этого великого многоцветного, запутанного зрелища»⁵⁴. Другие продолжают: «Смысл (*Sinn*) мира — это разум: это ради него — мир существует здесь, и если мир был сначала ареною младенческого зацветающего разума, то когда-нибудь он превратится в божественный Образ его деятельности, станет ареной действия истинной Церкви»⁵⁵, разум проявится как Логос.

Третьи «расширяют» гносеологию Фихте в сферу морали: «кто хочет достигнуть познания природы, пусть развивает свое *нравственное чувство (sittlichen Sinn)*, пусть поступает и творит согласно благородной сущности своего внутреннего существа, и вот тогда как бы сама собой откроется перед ним природа. Нравственные поступки — это великая и единственная попытка, способная разрешить все загадки самых многообразных явлений»⁵⁶.

«Иные ученики» продолжают ее в мир чувств, и тогда «мысли» оказываются вдруг «новым родом восприятий»⁵⁷; деятельный разум, раскрывающий «смысл» природы, — становится творящей «в объятиях» любовью, несущей «свет» («новой связкой «Ты» и «Я»⁵⁸); и человек впервые замечает свою «самобытную свободу», как бы пробуждаясь от глубокого сна. В одном из «Фрагментов» Новалис определяет процесс мышления как основу откровения — «Решение философствовать — это приглашение действительному Я вспомнить, пробудиться и стать духом»⁵⁹.

Значит, сфера «смысла» — это всегда мир деятельный, творческий, а свободный дух есть творческий дух, гений, продуктивная сила воображения. Не удовлетворенный полностью философией Фихте, для которого творческий «дух» — это только деятельный разум, Новалис пишет: «До сего дня мы имели лишь единичный гений — но дух должен стать тотальным гением. Фихте начал реализовывать только одну идею подобного рода — идею системы мысли. Но тот, кто захочет поверить этой идее, должен подражать Фихте — понять себя через самополагание по этой идее»⁶⁰. Таким образом, согласно Новалису, идея абсолютной свободы должна реализоваться не только в сознании — «мире мысли», но всей сущностью человека как такового: «Гений есть не что иное, как дух в <...> деятельном употреблении органов чувств»⁶¹.

Но философия Фихте (идеал философской теории для романтического сознания) не может, как считает Новалис, полностью вместить в себя все бытие. Она рассматривает только сферу «Я», или, как пишет Новалис, сферу «эмпирического Я», поскольку другого «Я» не существует (сюда он включает как «теоретическое», так и «практическое» Я). Поэтому «свобода и нравственность», согласно Новалису, — категории опыта (эмпирического Я)⁶². Он «открывает» еще одну сферу, которая не вмещается в сферу «опыта», даже столь широко им понимаемого (это одновременно мышление и чувства — теория и практика). Это сфера чистой духовности, «царство Духа», Бог.

Итак, Новалис разделяет мир на три сферы, и одновременно предполагает три ступени его «становления»: природа в своем многообразии явлений (сфера необходимых «законов»), природа как личность в раскрытии своей индивидуальной творческой сущности (сфера свободы), Бог в своей чистой духовности, который «не является ни свободным, ни нравственным»⁶³, но качественно иным, не доступным нам в своем определении. Другими словами: во-первых, «сила» (материя вещей); во-вторых, «Я» т.е. душа (сила сил) в совокупности с духом (душой душ); в-третьих, «Бог» (дух духов)⁶⁴.

Или — в иных категориях: «предметы», «состояния», «деятельность». Причем, если Бог является «бесконечной деятельностью», то «природа суть бесконечная предметность, а «Я» — бесконечное состояние. Все три являются одним и тем же. Они никак не раздельны, только мышление разделяет их. Но ведь особенность мышления — смешивать противоположности, поскольку «ни предметы, ни состояния мы не можем мыслить сами по себе как чистые предметы или состояния»⁶⁵. Значит, мышление свободно; оно суть тождество — чередование внутри себя самого. «Полное совпадение противоположностей происходит в высшей сфере, к которой мы можем подняться»⁶⁶. Это царство Божие. Именно в открытии этой сферы Новалис весьма отчетливо видел своеобразие своей философской установки: «Спиноза поднялся до природы; Фихте — до «Я», т.е. до идеи личности. Я — до тезиса Бога»⁶⁷.

Почему именно через свободу мы способны подняться к истинному Царству Духа? Потому что «свобода», как считает Новалис, есть «состояние колеблющейся силы воображения» (Einbildungskraft), т.е. произвольное чередование отдельных образов. Именно здесь (согласно той мистической традиции, на которую опирается пиетическая религиозность Новалиса) проходит путь Богопознания.

«Во-ображение» (Ein-bildung) — это «вхождение-в-Образ», где образ (Bild) суть Божественный Образ, постижимый как мистическая интуиция, создание сверхчувственной (идеальной) «реальности»⁶⁸. «Воображение», одно из «внутренних чувств», — это «врата» «дома, где живет Муж», — так определил его немецкий мистик Мейстер Экхарт⁶⁹. Но если у Экхарта и его последователей созерцание Бога (посредством «во-ображения») возможно в глубине «сердца человека»⁷⁰, то уже в натурфилософских учениях мистиков XVI века, весьма популярных в романтическую эпоху, «воображение» является магическим посредником между мыслью и бытием, воплощением идеи в образе и «про-явлением» ее в природе (Бог творит мир в «воображении», являя вовне свою волю), таким образом, волевое творческое усилие позволяет «явить» дух⁷¹. И наконец, в натурфилософском учении Якоба Бёме, оказавшего значительное влияние на мировосприятие Новалиса, Л. Тика и Фр. Шлегеля — прежде всего через посредство «Речей о религии» Фр. Шлейермахера, — «сердцевина» личности (Божественное начало человека) осознается как «сердцевина» тварного мира (как скрытая в его глубине Божественная Воля, внутреннее единство Божественной Силы, которую Бёме называет «das ewige Gemüt») ⁷².

Если вновь обратиться к учению Новалиса, то становится ясно, что «воображение» (как «сердцевина человека» и «сердцевина ми-

ра») раскрывает сопричастность Богу всего универсума. Весьма характерно замечание Новалиса на полях рукописи «Идей» Фр. Шлегеля, напротив фрагмента № 8: «Воображение связывает человека с Божеством» (Фр. Шлегель) — «Не сердце ли?» (Новалис)⁷³. Значит, постепенно для Новалиса становится все более ясно, что именно сердце (не только как «сердцевина», но и как «вместилище страстей») является сферой свободы, «ключом, открывающим мир и жизнь» (как и Христос)⁷⁴.

Конспектируя «наукоучение» Фихте, Новалис исследует прежде всего сферу реального бытия как сферу свободы. Но согласно Фихте, реальное бытие есть ограничение абсолютной свободы, т.к. конкретный индивид обладает не только сознанием (которое всегда деятельно, и в этой «мыслительной» деятельности свободно), но и чувствами (действие которых подчиняется законам природы, т.е. «ограничено» «необходимостью»): «я свободно лишь постольку, поскольку оно действует <т.е. полагает себя, мыслит. — *И. Л.*>»⁷⁵, но «Я является ограниченным, поскольку оно чувствует себя»⁷⁶, т.о. эмпирическое Я есть «точка соединения идеальности и реальности»⁷⁷, свободы и необходимости, действующего в свободе сознания и действующего по природе чувства.

Обе «деятельности» человека определяют в конечном итоге его «нравственное назначение», о котором Фихте весьма выразительно пишет: «через Я утверждается огромная лестница ступеней от лишая до серафима, в нем — система всего духовного мира <...>»⁷⁸. Но это «нравственное назначение» человека, «Единое великое Единство чистого Духа»⁷⁹, абсолютная свобода — «недостижимый идеал, последняя цель, которая никогда не будет осуществлена в действительности»⁸⁰. *Приближение до бесконечности к этой цели* — его истинное назначение как человека — «как разумного, но конечного, как чувственного, но свободного существа»⁸¹.

Новалис, делая заметки к Наукоучению, связывает *возможность* человека (*Vermögen*) «быть свободным» с деятельностью «продуктивного воображения», а *назначение* человека «быть свободным» определяет как бесконечную «тенденцию Я»⁸². «Быть» и «быть свободным» — вот для Новалиса «определение Я», «бесконечная реализация его бытия»⁸³.

Поэтому при всем своем «ожидании» скорого осуществления на земле «царства Духа» (именно такое название носит первая часть его философского романа «Генрих фон Офтердинген» и таким призывом завершается его историческое эссе «Христианский мир, или Европа»⁸⁴) Новалис понимает, что процесс «свободного» движения к высшей духовности бесконечен. Наиболее показателен в этой свя-

зи его роман «Генрих фон Офтердинген», где Новалис поэтически воплощает идею «романтизации» мира — при посредстве «поэзии», т.е. продуктивной силы воображения, символом которой здесь выступает средневековый поэт Генрих фон Офтердинген. Во второй части, названной «Свершение», когда Генрих осознает свою миссию «поэта» и природа вступает в фазу «романтизации», когда все превращается во все, а ряды свободных соответствий пронизывают буквально всю вертикаль и горизонталь бытия, приход «нового мира» тем не менее остается под знаком вопроса — главным образом потому, что действие романа прерывается. К сожалению, ранняя смерть Новалиса и как бы вынужденная незавершенность этого сочинения оставляет в нас сомнения относительно его окончания (в значительной степени и из-за продолжения, изданного Л. Тиком). Но намеки в повествовании, открывающие внимательному читателю скрытый смысл текста, позволяют говорить о бесконечности пути Генриха в идеальное «царство духа», к которому мы можем только прикоснуться в воображаемом мире сновидения или в мечте художника⁸⁵.

Весьма знаменателен диалог, приведенный на последних страницах романа, который показывает, что мир все еще остается несовершенным: «Когда же, наконец, ужас, боль, нужда и зло перестанут быть неотъемлемой частью вселенной?» — спрашивает поэт Генрих фон Офтердинген. «Когда утвердится единая сила — сила совести, когда природа сделается послушной и нравственной», — отвечает врач Сильвестр.

В этом разговоре Новалис вновь возвращается к практической философии Фихте, в которой совесть является посредником между природой и мышлением, реальной «деятельностью» и абсолютной свободой, ограничивает эту свободу⁸⁶. Новалис, называя нравственное учение Фихте «самым верным подходом к морали»⁸⁷, в том же фрагменте прямо определяет совесть как высшую нравственность, называя ее «судьей без закона», который повелевает без посредников, всегда индивидуально и совершенно решительно⁸⁸. Поэтому для Новалиса «совесть» (как «воображение» и «сердце») «указывает на наше отношение к иному миру, — совпадение (возможность перехода) с иным миром — на внутреннюю независимую силу и состояние вне *всеобщей* индивидуальности⁸⁹. Разум (*Vernunft*) есть не что иное, как совесть»⁹⁰.

Казалось бы, что подобное соединение разума и совести необычно для Новалиса, и он следует здесь непосредственно за наукоучением. Действительно, в философии Фихте «разум» — это прежде всего сфера, подчиняющаяся законам мышления («система мысли»),

а поскольку «мы познаем потому, что предназначены действовать», то «практический разум есть корень всякого разума»⁹¹. Но для Новалиса разум внелогичен, хотя и так же деятелен. «Царство разума, — замечает он, — экстатично. (Посредством соединения с Отцом нашим можно творить чудеса.) На этом доказательстве основывается возможность деятельного эмпиризма»⁹². Таким образом, Новалис сближает разум не только с совестью, но и с религиозной верой: «Разум — это прямой поэт — непосредственная продуктивная фантазия. *Vera* — это косвенный поэт — опосредованная продуктивная фантазия. То, что среди философов называется *разумом* — среди поэтов именуется <...> *верой*»⁹³. И далее, по аналогии с наукоучением, он выстраивает собственную философию религии, выводя ее из фихтеанской нравственной философии и теории познания: <...> *Деятельное применение религиозного чувства, как и нравственного чувства; продуктивное религиозное чувство — продуктивное нравственное чувство. Фихтеанская продуктивная сила воображения — это не что иное как посредством разума — посредством *идеи, веры* и воли — возбужденное чувство»⁹⁴. Даже «интеллектуальное созерцание» Фихте, т.е. акт абсолютной свободы, Новалис в конце концов переосмысливает в религиозный «экстаз», «феномен внутреннего света»⁹⁵.*

Таким образом, «наукоучение» Фихте, тот краеугольный камень, на котором была построена раннеромантическая философия морали, Новалис переосмысливает как *свободное* миро- и жизнетворчество, как тождество «в свободном чередовании» трех *нравственных* сфер — мира, человека и Бога.

Примечания

¹ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Hrsg. Ernst Behler unter Mitw. v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner (1958ff). Bd. S. 256. № 1.

² Я привожу эти категории в той смысловой последовательности, в какой это делает Фр. Шлегель: «Религия — это мировая душа, оживляющая любое формообразование (*Bildung*), четвертый незримый элемент, в дополнение к философии, морали и поэзии; подобно огню, которому она соответствует, вездесущая религия незаметно творит благо <...>» (Ibid. № 4). «Мораль» в данном случае понимается в своем узком значении как практическая философия, теория поведения человека в обществе.

³ Ibid. № 2.

⁴ Novalis. Schriften hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2 Aufl., 4 Bde u. ein Begleitbd. III. S. 398.

⁵ Ср. из «Фрагментов»: «Если человек вдруг станет истинно верующим, он одновременно станет и нравственным» (Novalis. Schriften, III. S. 373).

⁶ Ibid. S. 258. № 18.

⁷ Ibid. № 23.

⁸ Ibid. S. 259. № 37.

⁹ Ibid., II. S. 542. № 83.

¹⁰ Ibid., II. S. 543. № 96.

¹¹ Ср.: «Мир должен быть романтизирован. Тогда мы снова обретем утраченный смысл. Романтизация — это ничто иное, как качественное “потенцирование” (возведение в степень). В этой операции низшее Я должно стать тождественным с высшем Я. Мы сами являемся подобными качественными потенцированными рядами. Эта операция еще совершенно неизвестна» (Novalis. Schriften, II. S. 543. № 105).

¹² Ibid., II. S. 529. № 21.

¹³ «Как было бы прекрасно, если бы мы могли с тобой вдвоем посидеть и пофилософствовать пару дней, или как мы это обычно называем «пофихтезировать» (fichtisiren)», — пишет Фр. Шлегель Новалису 5 мая 1797 года в Теннбах из Иены, где он в это время слушает лекции Фихте в университете (Novalis. Schriften, IV. S. 482). В переписке Фр. Шлегеля и Новалиса 1797 года постоянно мелькает имя «нашего Фихте» (Ibid., IV, 486). Новалис неоднократно повторяет: «Если появилось какое-нибудь новое произведение Фихте — очень прошу выслать» (Ibid., IV, 226), планирует приехать в Иену для изучения «науки» Фихте (Ibid., IV, 219). В «Логологических фрагментах» Новалис пишет о немецкой «республике ученых» (начало 1798): «Баадер, Фихте, Шеллинг, Гюльзен и Шлегель — их я бы мог назвать философской директорией в Германии. От этого квиумвирата можно ожидать еще бесконечно многого. Фихте — его председатель и Gardien de la Constitution» (Ibid., II, 529).

¹⁴ Hüge Eberhard. Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel, 1971; Dick Manfred. Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis, 1967.

¹⁵ Summerer Stefan. Wirkliche Sittlichkeit und ästhetische Illusion: Die Fichterezeption in den Fragmenten und Aufzeichnungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs, 1974. S. 78.

¹⁶ Sørensen Bengt Algot. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen, 1963. Hier. S. 194.

¹⁷ Link Hannelore. Zur Fichte-Rezeption in der Frühromantik. S. 364.

¹⁸ Ibid. S. 357.

¹⁹ Summerer Stefan. Wirkliche Sittlichkeit und ästhetische Illusion: Die Fichterezeption in den Fragmenten und Aufzeichnungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs, 1974. S. 42.

²⁰ Link Hannelore. Zur Fichte-Rezeption in der Frühromantik. S. 367.

²¹ Фихте И. Г. Основа общего наукоучения // Фихте И. Г. Сочинения: В 2 т. СПб., 1993. Т. 1. С. 121. Первоначально эта работа была издана как

учебник для слушателей курса Фихте в Иенском университете, в том числе и Фр. Шлегеля (1 часть — 1794 г., 2 часть — 1795 г.).

22 Фихте И. Г. Второе введение в наукоучение // Там же. Т. 1. С. 493. Эта работа, вместе с «Первым введением в наукоучение» и «Опытом нового изложения наукоучения», была опубликована в пятом томе «Философского журнала общества немецких ученых» за 1797 год, который Новалис настойчиво просит Фр. Шлегеля ему выслать (письма от 7 февраля и 13 апреля 1797 г.).

23 Фихте И. Г. Основа общего наукоучения. С. 126–127.

24 Novalis. Schriften, I. S. 101.

25 Ibid.

26 Ibid., III. S. 666. № 605.

27 Ibid., II. S. 205. № 286.

28 Ibid., II. S. 147. № 88.

29 Ibid.

30 Ibid., II. S. 147. № 86.

31 Ibid., II. S. 149. № 91.

32 Ibid.

33 Ibid., II. S. 149. № 96.

34 Ibid., II. S. 147–148.

35 Ibid., II. S. 202. № 284.

36 Ibid., II. S. 204. № 285.

37 Ibid.

38 Ibid.

39 Ibid., II. S. 266. № 555.

40 Ibid., II. S. 147. № 86.

41 Ibid., II. S. 147. № 87.

42 Ibid.

43 Новалис, вслед за Фихте использует для определения необходимости двух разных «свобод» два глагола: «müssen» (выражение «бытийной» необходимости) и «sollen» (выражение необходимости по установлению общественных «законов»): «Мне следует (Ich soll) быть свободным — выражается практическая свобода; Я должен (Ich muß) быть свободным — говорит теоретическая свобода» (Ibid., II. S. 150. № 96).

44 Novalis. Schriften, II. S. 266–267. № 556.

45 Ibid., II. S. 583. № 247.

46 Ibid., III. S. 685. № 668.

47 Ibid., II. S. 524. № 11.

48 Ibid.

49 Ibid., IV. S. 482.

50 Ibid., III. S. 477. № 1147.

51 Ibid., III. S. 445. № 924.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., I. S. 89–90.

⁵⁵ Ibid., I. S. 90.

⁵⁶ Ibid., I. S. 90.

⁵⁷ Ibid., I. S. 96.

⁵⁸ Ibid., I. S. 101.

⁵⁹ Ibid., II. S. 529. № 22.

⁶⁰ Ibid., II. S. 584. № 249.

⁶¹ Ibid.

⁶² Дословно этот тезис звучит так: «Собственно говоря, свобода и нравственность принадлежат исключительно эмпирическому Я... Я — это исключительно эмпирическое понятие. Лишь для эмпирического Я существует эмпирическое единство и тождественность» (Ibid., II. S. 154. № 121).

⁶³ Ibid., II. S. 154. № 126.

⁶⁴ Ibid., II. S. 529. № 24.

⁶⁵ Ibid., II. S. 214. № 303.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid., II. S. 157. № 151.

⁶⁸ Мистический смысл слову «Einbildung» впервые в немецком языке придает Мейстер Экхарт, для которого мистический акт — это «Ein-bildung» (вхождение-в-Образ) и «Aus-bildung» (выхождение-из-Образа). Через пиетистов, в результате всеобщей секуляризации культуры XVIII века, это слово перенимает эстетика.

⁶⁹ Seppänen L. Studien zur Terminologie des Paradisus Anime Intelligentis. Helsinki, 1964. S. 150.

⁷⁰ Необычайно интересна в этой связи мистика Генриха Сузо, ученика Мейстера Экхарта, разработавшего «практику» подобного Богопознания путем различных духовных упражнений и молитв. Для него «сердцевина» человека, его «сердце» (herze) имеет в свою очередь «сердцевину сердцевины» (gemüt des herzen), и именно здесь находятся те «очи», которые способны созерцать Бога. Это «augen unseres gemütes» (Seuse H. Büchlein der ewigen Weisheit // Deutsche Mystik. Zürich, 1989. S. 413.); «oven des herzen» (Seuse H. Deutsche Schriften, im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte. Hrg. v. K. Bihlmeyer. Stuttgart, 1907 (unveränd. Nachdr. Frankfurt, 1961). S. 205, 256, 262, 277, 318 u.a.). «Сердце», таким образом, осознается (вплоть до пиетистов) как концентрация «духовно-познавательных» движений человека, а не центр его душевно-эмоциональной жизни, «страстей», в сегодняшнем понимании слова. Именно «сердце» может «seufzen» (так Сузо передает это трудно описываемое чувство) — вздыхать, стонать, томиться по высшему страданию, радости, любви, красоте. Возможно, одно из центральных романтических понятий «Schensucht» (томление по беско-

нечности, тоска художника по Идеалу и т.д.) восходит к подобному мистическому опыту.

⁷¹ См. например, у Парацельса, «основателя» романтической традиции медицины: «Imaginatio подтверждается и свершается через веру <...> из чего следует, что Imaginatio порождает, делает и дает Spiritum» (Paracelse. Ein ander Erklärung der gesammten Astronomie. OEuvres X. P. 474–475).

⁷² Böhme J. De signatura rerum oder Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen // Böhme J. Aurora oder Morgenrote im Anfang. Ausgewählte Texte. Leipzig, 1974. S. 253, 256, 259.

⁷³ Novalis. Schriften, III. S. 488.

⁷⁴ Ibid., II. S. 606. № 381.

⁷⁵ Фихте И. Г. Очерк особенностей наукоучения // Цит. изд. Т. 1. С. 389.

⁷⁶ Там же. С. 388.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Фихте И. Г. О достоинстве человека // Там же. Т. 1. С. 437.

⁷⁹ Там же. Т. 1. С. 441.

⁸⁰ Там же. С. 441.

⁸¹ Фихте И. Г. Несколько лекций о назначении ученого // Там же. Т. 2. С. 18. Замечательный поэт-романтик Л. Тик, — друг Фр. Шлегеля и Новалиса, — который не строил столь обширных философских конструкций, выразил эту мысль очень просто: «<...> дух в вечной работе, в неумном стремлении вырваться, порвать цепи, которыми телесная оболочка пригнетает его к земле» (Тик Л. Странствия Франца Штернбаляда. М., 1987. С. 103).

⁸² Novalis. Schriften, II. S. 266. № 555.

⁸³ Ibid. S. 266. № 556.

⁸⁴ Ср.: «Только терпение, и оно придет, оно должно прийти, святое время вечного мира, когда Новый Иерусалим будет новым мировым градом <...>». В сущности, это — аллюзия Новалиса на статью Лессинга «Воспитание человеческого рода», где представлена весьма популярная в иенском романтическом кружке исторнософская концепция. Один из тезисов Лессинга гласит о скором приходе эпохи «нового вечного Евангелия, обещанного нам в книгах Нового Завета», т.е. об осуществлении на земле «царства Духа», которое когда-то уже «узрели» мистики XIII–XIV вв. (Lessings Werke in 5 Bde., Berlin-Weimar, 1975. Bd. 2. S. 311. № 86, 87).

⁸⁵ Например, Генрих не успел досмотреть свой первый символический сон про «голубой цветок» и не успел сорвать его, будучи разбужен матерью. Он никак не мог вспомнить то тайное слово, скрывающее загадку мира, которое ему шепнула Матильда в другом символическом сне: «Она шепнула ему в уста волшебное тайное слово, отозвавшееся во всем его существе. Он хотел повторить его, как вдруг раздался голос деда и он проснулся. Он бы отдал жизнь за то, чтобы удержать это слово в уме» (Novalis. Schriften, I. S. 35).

Недоставало также конца рукописи, в которой Генрих «обнаружил среди других фигур свое собственное изображение» (Ibid. S. 80) и в которой рассказывалось о роли поэзии в мире.

⁸⁶ Fichte I. G. *Naturrecht*, 1796, Einleitung.

⁸⁷ Novalis. *Schriften*, III. S. 685. № 670.

⁸⁸ Ср. у Фихте: он называет такую «решимость» голосом совести, «о повелениях которого я не смею мудрствовать, но должен слепо им повиноваться» (Фихте И. Г. *Назначение человека* // Цит. изд. Т. 2. С. 182). Он непосредственно создает во мне убеждения и с непреодолимой силой вырывает у меня согласие своему мнению; невозможно с ним бороться. Прислушиваться к нему, честно и свободно, без страха и умствований повиноваться ему — вот мое единственное назначение, вот в чем цель моего существования (с. 162).

⁸⁹ Фихте, для которого «всеобщая индивидуальность» — это общество или человеческий род в целом, называет ее «одним телом» (Там же. С. 175).

⁹⁰ Novalis. *Schriften*, III. S. 448. № 934.

⁹¹ Фихте И. Г. Цит. изд. С. 167.

⁹² Novalis. *Schriften*, III. S. 448. № 934.

⁹³ Ibid., III. S. 420. № 782.

⁹⁴ Ibid., III. S. 435. № 862.

⁹⁵ Ibid., III. S. 440. № 896.

ПУТЬ И СТРАННИК:

*парадигма романтического путешествия по земле Индостана**

Отношение к ценностям — духовным, личностным и социальным — существенно различается в культуре достаточно удаленных друг от друга сообществ (как в географическом пространстве, так и в историческом времени). Это расхождение, особенно отчетливо наблюдающееся в Новое время, побуждает культурные течения синтезирующего типа обращаться к тем истокам, где обнаруживается не различие, а общность. Попытки такого межвременного и межпространственного синтеза были сделаны в Европе в эпоху Ренессанса, а затем — романтизма, наблюдались в Китае и в Индии в пору Средневековья, стали одной из ведущих тенденций мировой культуры в минувшем столетии.

Понимание свободы как ценности социальной, с одной стороны, и духовной — с другой, порождало сообразно этому сложные комплексы правовых и этических норм, связанных с ними форм поведения и переосмысления их в сфере художественных представлений. Так, уже в императорском Риме свобода и несвобода в своем соотношении обретают двойственный, «мерцающий» характер: свободный гражданин был несвободен уклониться от исполнения своих гражданских обязанностей (являющихся в то же время его привилегией). Отстранение сенатора от должности как форма наказания и добровольный отказ от нее как форма политического протеста взаимосвязаны и обусловлены соответствующими представлениями о ценности *vita activa* и *vita contemplativa*¹.

Уже на уровне поведения личности выражение отношения «свобода — несвобода» обретает метафорический характер, притом в рамках лишь одной культурной традиции. Естественно, что в об-

* Работа выполнена при поддержке Российского Гуманитарного Научного Фонда (№ 96-04-06263).

ласти художественной не только возрастает число этих метафор, но и образуется многоуровневый организм, пронизанный сложными связями. В этом метафорическом пространстве образу темницы может противостоять и образ добровольного заточения, ухода в пещеру, и образ паломничества — добровольного и, следовательно, свободного передвижения в строго определенном направлении. Метафора Пути — дороги жизни и познания — относится к наиболее общим, архетипическим образам мировой культуры, способным находить воплощение в принципиально различных художественных системах.

ПУТЬ И СТРАННИК: ОБРАЗ ПОЗНАНИЯ В ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

«Каждый художник должен сам сплести себе сеть, которой ловят мечту, и расстелить свою циновку у самого края дороги, по которой движется мир, — так начал свой лекционный курс в университете Вишва-Бхарати патриарх нового индийского искусства Обониндронатх Тагор. — Я не собираюсь писать путеводитель по миру искусства, ибо и сам я — лишь странник, отправившийся искать свой путь. Эти поиски — радость художника, и у меня нет никакого желания лишать вас этой радости»².

Позже «Песней дороги» («Патхер панчали») назовет первый фильм своей кинотрилогии Сатьяджит Рэй (Шоттоджит Рай), словно отвечая замыслу О. Тагора, хотя все действие фильма протекает в одной и той же деревне, и образ дороги, печальный знак завершения какой-то части жизни, возникает лишь в конце его. Отзвук той же идеи слышится и в названии одного из самых «кассовых» фильмов середины века — «Бродяги» («Авара») Раджа Капура, а другая столь же популярная его лента «Господин 420» открывается картиной путника на большой дороге — образом, претендующим на роль символа национального характера.

Может быть, это только «профессиональный прием», удобный способ выстроить сюжет, или знак стремительных темпов XX века? Или же образ странствия действительно обещает встречу с чем-то чрезвычайно важным, сущностным для индийской культуры?

В той или иной мере миграционные процессы свойственны различным этническим группам, в особенности на ранних этапах исторического развития. Вопрос заключается в том, в какой степени это передвижение по определенной территории влияет на форму культуры и тем более — осознается самой культурой, то есть производит соответствующие парадигмы. Следующий за этим вопрос —

какие образные системы развиваются в разных составляющих культуры (например, в архитектуре, поэзии, пластических искусствах и т.д.) на основе этих изначальных (архаических) структур и какова их судьба в последующие эпохи.

Парадигма путешествия и связанные с нею образы путника и дороги, действительно существующие в индийской культуре, по-разному проявляются на разных исторических срезах и в разнообразных связях. Не погружаясь в глубины «доисторического» общества, в эпохи собирательства или раннескотоводческого хозяйства, попробуем проследить ее в тех пределах, где она более или менее отчетливо зафиксирована в памятниках древней и средневековой словесности или близких им по времени произведениях пластических искусств.

Прежде всего мы встретимся с образами пути и путника в памятниках брахманического цикла, затем — в эпических сказаниях и, наконец, в классической литературе Древности и раннего Средневековья. Очевидно, что все три слоя этой группы связаны между собой определенной преемственностью на основе общих для них мифоритуальных или мифопоэтических способов построения картины мира.

Вторую группу памятников могут составить описания реальных путешествий, принадлежащие буддийским ученым-паломникам с Востока и мусульманским ученым или полководцам, прибывавшим с Запада. Если первая группа представляет собой прежде всего самописание культуры, то вторая обнаруживает в ней самой ей, может быть, о себе не известное: это взгляд «чужого» или же созерцание себя в зеркале иной культуры. Практически к такого же рода описанию можно отнести и европейскую литературу — как документальную, так и художественную.

Развитие жесткой структуры сословного общества в городах раннеклассической Индии к середине I тысячелетия до н.э. способствовало расширению института отшельничества. Странствующие мудрецы и лесные отшельники создают учительную традицию, включающую в себя два основных компонента: движение в пространстве и знание, рождающееся в диалоге и в этой же форме затем хранимое. Я. В. Васильков указывает на особую роль паломничества в древней и средневековой Индии в процессе формирования единого эпического текста грандиозных размеров — «Махабхараты». «Отражение в “Махабхарате” паломничества как культурно-общественного института, а также сюжетообразующее и композиционное значение “паломнической” темы до сих пор не привлекали должного внимания исследователей. Тем не менее даже неполный

перечень примеров разработки “паломнической” темы в “Махабхарате” показывает, что ее значение в эпосе много больше, чем представлялось прежде», — считает он³.

«...Паломнические впечатления богато и ярко отражены в эпосе, “паломническая” тема широко представлена в большинстве составляющих эпопею книг. <...> Столь глубокое преобразующее влияние на эпос “паломнической” темы, проникающее до существеннейших особенностей композиции, дает основание предполагать, что эпопея задолго до своей фиксации, находясь еще в становлении, пелась своими творцами на путях паломничества»⁴.

Я. В. Васильков отмечает специфическую форму такого путешествия — это не прямой путь к цели с последующим возвращением, а движение по кругу: «...История 12-летнего изгнания Арджуны, как бы предваряющая историю последующего 12-летнего изгнания Пандавов, представляет собой, по существу, рассказ о паломничестве героя к тиртхам* по идеальному маршруту “прадакшины”^{***} (обхождение “по солнцу”) “вокруг всей земли” (т.е. Индийского субконтинента). Арджуна посещает последовательно тиртхи севера, востока, юга и запада. Это, заметим, первая “кругосветная” тиртхаятра^{****} героев “Махабхараты”. <...> Наконец, книги XVII и XVIII описывают последнее путешествие Пандавов, знаменующее собой их расставание с земным бытием. Но если читатель обычно хорошо помнит впечатляющие картины гибельного восхождения героев на вершину Меру, то чаще всего из памяти ускользает, что этому восхождению предшествует в “Махапрастханикапарве” “притхивипрадакшина”^{*****}, т.е. еще одно, третье по счету, паломничество героев “вокруг земли”»⁵. Здесь же необходимо отметить и обратное явление — формирование единого культурного пространства, «охваченного» звучанием рецитируемого текста и неустанным движением его носителей вокруг ойкумены-притхиви. Достаточно обратить внимание и на такой интереснейший феномен в структуре «Махабхараты» — так называемые «каталоги», свернутые матрицы тех необходимых культуре знаний, которые надежно хранил сакрализованный

* (санскр.) место поклонения, связанное с тем или иным мифологическим персонажем или событием, обычно обозначаемое ландшафтными объектами (источник, гора и т.п.) или сооружениями.

** (санскр.) обход вокруг священного огня, алтаря или храма, реже — круговой обход-паломничество по святым местам — тиртхам.

*** (санскр.: тиртха + ятра — путешествие) паломничество.

**** (санскр.: притхиви — земля, также богиня земли + прадакшина) здесь синоним тиртхаятра.

текст эпоса. Известный исследователь индийского эпоса, С. Л. Невелева, замечает по этому поводу: «В качестве композиционного приема устной эпики, используемого, например, и в древнегреческом, угаритском, шумерском, вавилонском и скандинавском эпосах, рассматриваются эпосоведением “вводные” эпические фрагменты особого рода — те, которые состоят из сплошных перечислений, “каталогов”, включающих названия городов, стран, народностей, деревьев, растений и животных, а также имена мифологических и героических персонажей, их развернутые генеалогии и т.п. Главное назначение этих каталогов заключается в том, что с их помощью сказитель как бы обновляет в памяти перечень нужных имен и реалий, одновременно пользуясь этим “реестром” как средством регуляции ритма эпического сказа»⁶. Добавим здесь, что процесс перечисления топонимов имел важный ритуальный смысл, истоки которого восходят к древнейшим представлениям о сакральности имени: «называние имен» всех упомянутых реалий дарует им новую жизнь, утверждая их бесконечное существование, пока звучит священный текст. (В пределе славословие божества как первопричины универсума есть утверждение их тождества и вечности бытия — «вишвам».)

Среди них примечательны перечисления святых мест, обязательных для «прадакшины» — кругового обхода храмов, источников, гор, обителей аскетов и т.п. пунктов сакральной топографии. Развернутую поэтическую форму такого каталога-путешествия мы находим уже в памятниках классической эпохи, прежде всего в поэме Калидасы «Мегhadута» («Облако-вестник»). Облако, которому поручено передать послание возлюбленной от сосланного богами небожителя-якши*, получает описание предстоящего пути по земным ориентирам, образующим совокупный пейзажный образ:

Меж тем как поселянки обратят на тебя, от кого зависит урожай, свои сияющие от радости очи, которым неведомо лукавство, ты поднимешься над полями плоскогорья, благоухающими после свежей пахоты, и, продвинувшись немного к западу, опять повернешь на север, ускорив свой полет. <...>

Отдохнув немного на той горе, в кущах на склонах которой проводят свой досуг жены лесных жителей, ты полетишь дальше быстрее, став легче после извержения дождей, и увидишь внизу реку Реву, струящую воды меж неровных скал у подножия гор Виндхья, разбившись на узкие потоки, образующие узор, подобный тому, что красуется на шкуре слона⁷.

* (санскр. жен. род якшини) — полубожества, связанные с культом растений и природных стихий.

Ситуация вынужденного удаления за пределы ойкумены отчасти аналогична картине *iners otium* римской античности, а ее разрешение осуществляется в процессе воображаемого путешествия. Этот способ преодоления несвободы физической свободным полетом мысли, «сгустком» которой становится небесный странник — налитое благодатной влагой облако, порождает метафору, несущую в себе зерно будущей романтической поэтики. (Тучки небесные, вечные странники...). Основные коды этой метафоры содержатся в древнейших мифологических представлениях о плодоносной силе дождя, контрастом к которым выступает образ иссушенной земли, сопоставляемой с томлением разлуки. Этот контраст становится одной из устойчивых метафор как санскритской, так и древнетамильской лирики⁸.

Между крайними точками напряжения, в местах пребывания разлученных героев во всех этих ситуациях пролегает Путь, который необходимо преодолеть для достижения цели. Место действия — пейзаж, сначала лишь сопутствующий переживаниям героев, затем все более обретающий самостоятельную жизнь, как бы насыщенный исторической памятью и все более способный вызывать различные эмоциональные состояния через упоминания-намекы, обрастающий многочисленными «метками» условных образов (крик кукушки или гуся, сверканье молний или цветение манго, приближение дождя или шелест сухого тростника и т.п.)⁹.

Параллельно этому образному строю лирической поэзии развивается и комплекс религиозно-философских представлений, в которых метафора Пути и странничества занимает столь же важное место, более того, имеет ряд собственных интерпретаций, как общих для разных конфессий, так и специфических. Фигура святого странника является, пожалуй, наиболее общей для различных религиозных течений Индии от древности до Нового времени: это образ полной свободы от «привязанностей» — семьи, имущества, постоянного места обитания, в пределе — от пут земного существования. Эта «свобода от» с самого начала сопряжена с выбором жесткого поведенческого кода. (См. по этому поводу статью Н. А. Вишневской в настоящем сборнике.)

В мире пластических искусств это движение от свободы к добровольной, а затем традиционной свободе-несвободе нашло отражение в развитии пещерного зодчества. Пещерные кельи для одиноких отшельников разных убеждений (адживиков, джайнов, буддистов) в холмах Барабара в Бихаре, были сооружены в IV–III вв. до н.э. Такая келья рассчитана на одного, реже — двух обитателей, для

которых в скале вырублено небольшое прямоугольное пространство, с уступом для ложа, иногда — с прилегающим абсидальным пространством для медитации. Углубление в каменный массив, уход внутрь скалы были пластическим выражением полного отказа от мира (даже стены такой пещерки были тщательно отполированы — в лучшем случае в них смутно отражался сам обитатель, единственный собеседник с самим собой). Вместе с тем пещера символизировала земное лоно, аналог могилы — умирая для мира, во чреве скалы человек рождался для жизни духовной. Если поиск Истины выражается в скитальческой жизни саньясина, то подлинная встреча с ней достигается полной неподвижностью. Слово «гуха», обозначающее пещеру (от глагола «гух» — скрывать, держать в секрете), имело также значения «тайное укрытие» и «сердце». Его производное «гухья» (тайный) и близкое по звучанию «гуха» (тайна, темнота, тьма). Сакральный смысл аскетического поведения, тайный для непосвященных, становится инверсией социального наполнения этих же слов и действий. Жизнь в горе, уготованная рабам и осужденным на рудничные работы, добровольно принимается аскетом (риши или саньясином), ищущим уединения. (Таковую же роль в раннем христианстве играет крипта, укрывая в своих глубинах тайных адептов нового культа.)

Эти одиночные камеры уже в следующем столетии сменяются монастырскими комплексами с храмами-чайтьями и залами для собраний «сангхи» — буддийской монашеской общины, объединения уединившихся. Примечательно само слово, обозначающее монастырь — «вихара»: первоначально в обыденной речи оно имело значение «прогулка, отдых, увеселительная поездка». Сравнение с мерцанием смыслов латинского «*inners otium*» напрашивается само собой.

Другой пластический образ Пути как символа движения к Истине — пирамидальный храм с системой восходящих галерей и лестниц, получивший свое развитие в сопредельных странах¹⁰. Движение по восходящей спирали Ангкор-Вата или Боробудура становится психологически воспринимаемым и физиологически ощутимым выражением движения индивидуальной души на трудном пути совершенствования.

Институт паломничества не только выработал собственные парадигмы, но способствовал расширению культурного поля и интеграции различных региональных, этнических и конфессиональных культурных комплексов. Во времена позднего брахманизма формирование философских концепций традиционно связывается с лесным отшельничеством и передачей знания избранным ученикам.

Ведантская традиция араньяк («лесных книг») и упанишад (передачи знания «сидящим у ног» [учителя]) вырабатывает метод образования и сохранения «тайного знания», выраженный в формуле-рефрене «*ya evam veda*» — «кто так знает». Миссионерская деятельность буддизма направлена на расширение учения, и ученость в охваченных влиянием буддизма странах уже со времен Ашоки связывается с путешествием: это растекание несущих истину за пределы империи Маурьев и встречное движение паломников в буддийские монастыри за получением знания. Тексты, рождающиеся в результате этого циркулирующего движения, могут быть разделены по двум родам — это описания пройденных территорий и канонические сутты, размножавшиеся и переводившиеся с пали, священного языка буддизма, на местные наречия. Именно в это время происходит «выравнивание» художественного канона на огромной территории и в различных конфессиях: при различных иконографических признаках скульптура и живопись буддийского, джайнского и шиваитского или вишнуитского круга имеют единую внутреннюю структуру, аналогичную в то же время и архитектурному плану культовых сооружений. С угасанием буддийской традиции в Индии посох паломника вновь подхватывается индуистскими миссионерами Веданты: достаточно представить лишь маршрут основателя учения Веданты Шанкары, чтобы понять, что «прадакшина» постоянно обновляющейся мысли, в разных краях ойкумены реченной, не иссякает в индийской традиции. (В Новое время именно этот способ выражения и воздействия — всетелесный опыт паломника, собственным телом, стопой, взглядом и голосом доказывающего истину, — был использован Махатмой Ганди во время похода в Данди.)

Таковы, в самом предварительном изложении, традиционные представления о пространстве, пути, странствовании, в культуре древней и средневековой Индии. Они были развиты в индуистском «бхакти» и учениях суфиев, получили яркое выражение в связанной с этими течениями поэзии.

Этому культурному комплексу предстояло встретиться с европейской культурой конца XVIII — начала XIX столетий.

Здесь нам предстоит попытка представить встречу двух художественных систем, хронологически совпадающую со временем возникновения романтических тенденций в английском искусстве, получивших свое развитие позже и на разных этапах, от Блейка до движения пре-рафаэлитов, так или иначе отразившихся в искусстве и литературе Индии. Эта встреча происходит при весьма драмати-

ческих обстоятельствах — завоевании Индостана Британией, освоении вновь обретенных территорий и попыткой культурной ассимиляции населяющих их народов. Разумеется, что сам смысл понятий тюрьмы и свободы в этой ситуации не может совпадать для представителей двух противостоящих сообществ — индийского населения британской колонии и самих британцев, живущих в Индии, в метрополии, или же путешествующих. Однако встреча двух культур все же происходит, и следствием ее становится рождение новых форм, направлений, интересов. Они в разной степени и по-разному проявляются в индийской и в английской художественной традиции, но оставляют свой след в обеих. Проблеме этих взаимоотношений посвящена большая литература¹¹, здесь же хотелось бы рассмотреть ее только в одном срезе — взглянуть на нее глазами странствующего художника, избравшего свободу движения, восприятия и творческого высказывания.

Прежде чем перейти непосредственно к интересующему нас предмету, необходимо оговорить некоторые условия его описания. Одно из них — степень его отношения к романтизму и принципиальной возможности говорить об индийской культуре в терминах, применяемых к явлениям западного искусства. Второе — исторические границы романтизма в Англии и формы проявления романтической тенденции в разных областях художественного творчества, эстетических концепциях, а также в формах социального поведения, к которым можно отнести и интересующий нас вид познавательного путешествия. Эта специфическая форма европейской культуры эпохи Просвещения с течением времени породила новые пласты художественной деятельности и новые формы художественной жизни. К ним прежде всего относятся описания европейского «grand tour», породившие своеобразный литературный жанр путевого дневника — сначала реального путешествия, затем — воображаемого¹². Однако образовательное путешествие в не меньшей степени привлекало художников или архитекторов, получавших академические стипендии для этих целей, и тут оказывалось, что путешествие из вспомогательного средства культуры становилось ее формообразующим началом. «Отказавшись от дидактики итальянского путешествия, архитекторы открывали новые страны и территории, менялись маршруты путешествий. <...> Географическое (топографическое) “большое путешествие” превратилось в путешествие по истории архитектуры, — пишет Н. Ю. Молок. — В этом смысле особое значение приобрели руины. <...> “Большое путешествие” актуализировало руину как категорию культуры со своей целостной эстетической и философской программой. Осознание архитектуры как

исторического процесса, со своей стороны, превратило руину в метафору “исторического пути” архитектуры. Руина выступала теперь как специфическая ментальная конструкция, будоражащая воображение зрителя»¹³. Н. Ю. Молок убедительно показывает в своем исследовании, как эта традиция восемнадцатого столетия оставляет свое наследство будущему веку — его классицизму, романтизму и эклектике — особое чувство историзма, побуждавшее создавать такие странные артефакты, как архитектурный музей Джона Соуна. Эта же тяга к коллекционированию проявилась и в английском садоводстве, с этого времени усиленно собиравшего ботанические редкости со всего мира. И, наверное, самую характерную для этого времени картину английских хобби мы найдем в ироническом описании кабинета мистера Олдбока у Вальтера Скотта: «На огромном старомодном дубовом столе грудой лежали бумаги, пергаменты, книги, всякие мелочи и безделушки, мало чем примечательные, кроме ржавчины и древности, о которой эта ржавчина свидетельствовала. В самой гуще этой мешанины из старинных книг и утвари с важностью, достойной Мария на развалинах Карфагена, восседал большой черный кот; суверенному глазу он мог бы показаться *genius loci*, демоном-хранителем этого места. Пол, так же, как стол и стулья, был затоплен тем же *magis magnum* разнородного хлама, где было равно невозможно как найти какой-нибудь предмет, так и употребить его по назначению»¹⁴.

Начиная историю нашего вопроса с конца восемнадцатого столетия, приходится отметить, что речь идет еще не собственно о романтизме, а о предшествующей ему ситуации в английской пейзажной живописи, которую проще всего обозначить, на первый взгляд, как академическое направление. Однако позади него лежит век Просвещения, а непосредственно за ним начинается раннее творчество Тернера, корифея романтического пейзажа. Здесь хотелось бы обратиться к исследовательскому опыту Д. В. Сарабьянова, отмечающего размытость границ европейского романтизма в целом, особое место в нем романтизма английского и трактующего причины этих явлений.

«Во-первых, окончательно разрушилась та общность, которая получила наименование стиля «эпохи»: романтизм не сумел распространить свое господство на все явления европейской художественной культуры, рядом с ним продолжали развиваться классицистические тенденции, к тому же далеко не все виды искусства были способны непосредственно выразить романтическую концепцию (например, архитектура). Во-вторых, впервые эта смена не означала полного переосмысления самого художественного языка; в известной мере сохранялись прежние стилевые основы, хотя они видоиз-

менялись, иногда существенным образом преобразовывались. При этом в разных национальных школах мера отступления романтической живописи от классицистических стилевых принципов была различной — большей во Франции, меньшей в Германии. Наконец, впервые направление приобрело такую множественность выражения, какой не знало ни одно направление прежде. <...>

Что же касается Англии, шедшей в своем социальном развитии впереди других европейских стран, в XVIII столетии возникают как бы прообразы тех направлений, которые потом в Европе находят свое воплощение в XIX столетии. Такими предтечами оказываются — каждый в своей области — Хогарт и группа предромантиков — Стаббс, Фюзели, Флакман, Блейк, захватывающий уже и подлинно романтическое время — первые десятилетия XIX века. Собственно, это не целостная группа; разные художники имеют разные истоки. Флакман культивировал так называемый стиль ваз и камней, приспособлявая на новый лад классицистический рисунок. Фюзели и Блейк представляют собой параллель линии “готического романа” в литературе конца XVIII века <...>.

Будучи в известной мере изолированной, английская живопись и графика проходит те же стадии, что и другие европейские школы, но раньше их. <...>

Англия вводила европейское искусство в романтизм, который для английской культуры не оказался явлением, так резко отделенным от предшествующих, как во Франции или Германии. Сентиментализм Стерна, тронутый иронией, готический роман, словно знаменовавший в метафорической форме жизненность собственных традиций готики, слабость классицистического направления, карикатура XVIII века, уже изведавшая сладость гротеска (что в других школах приходило с романтизмом) и многие другие явления XVIII века обеспечили относительную ровность этого перехода. (В последнее время наметилась тенденция относить зарождение английского романтизма чуть ли не к началу XVIII века, что является явным преувеличением: но о зарождении романтических черт в английской культуре второй половины столетия можно говорить с достаточной определенностью.)»¹⁵

FROM FACT TO FICTION: ЖАЖДА СТРАНСТВИЯ

Мы с детства очарованы удивительным миром, открывшимся нам со страниц книги Даниэля Дефо, мы сами были готовы стать робинзонами, нам не скучно читать мельчайшие подробности о корабельной оснастке, особенностях грузов, способах, которыми не-

утомимый труженик, мужественный человек и мудрец устраивает свою жизнь на необитаемом острове. Он честно рассказывает о своих страхах и тоске, об их преодолении трудом и волей, он встречает дикаря и цивилизует его и дает нам образец идеального поведения белого человека, подружившегося с «меньшим братом» от человечества. Робинзон становится «культурным героем» нашей детской мифологии, многократно разыгранной, как и всякий подлинный миф, и столь же свежий в каждом новом поколении. Между тем Дефо описывает идеального служащего Ост-Индской компании, и судно, потерпевшее крушение, и другое, много лет спустя подобравшее Робинзона Крузо — все это славные суда британского флота, без которых и речи не могло быть о создании морской империи.

В реальности исторической все обстояло не совсем так, но реальность культуры предлагала и образец для подражания, и романтический призыв прислушаться к ветру дальних странствий. Англии были нужны люди отважные и предприимчивые, сочетающие качества воина, купца и дипломата — порою в одном лице. Именно таким человеком был Роберт Клайв, сменивший труд клерка в Ост-Индской компании на военный мундир и выигравший неравное и решающее сражение под Плесси. Правда, Клайву-военному помогли Клайв-дипломат и Клайв-купец. Ибо в бой под Плесси не были введены отряды Мир Джафара, которому был обещан бенгальский трон, и английские обязательства были поддержаны крупным бенгальским банкиром Джагат Сетхом. Наследники империи Великих Моголов и основатели будущей морской империи торговали бенгальской землей и бенгальским народом, хотя торг шел на пиратском рынке, и уже через три года бенгальский трон был перепродан зятю Мир Джафара за 200 тысяч фунтов стерлингов и три бенгальских провинции — Бурдван, Миднапур и Читтагонг.

Разумеется, дипломатия такого рода требовала поддержки британского оружия, поэтому первые поселения пришельцев на побережье представляли собой укрепленные военные городки — кантонменты. Их смешанные гарнизоны состояли из индийских наемников — сипаев — и, в меньшей части, — из тех, кто покидал «добрую старую Англию» в надежде на лучшую жизнь: по праву майората наследство доставалось старшему сыну, а младший «с седлом и уздечкой» должен был сам устраивать свою судьбу. Вместе с ними через океан отправлялась и часть прежней жизни — книги, костюм, привычки.

В первые годы по основании колонии англичане не брали с собой женщин. Их подругами становились местные жительницы, приносившие с собой свой уклад и приучавшие к нему понемногу и своих покровителей. От них проще всего было выучить местные

наречия, узнать обычаи страны, освоить продукты питания и более подходящий для климата костюм. В быт англо-индийца входили кальян и хукка, опахала и ароматические курения, острые приправы и ткани индийских ткачей, которые находили все меньше спроса в городах, постепенно пришедших в упадок.

Однако уже к началу XIX века ситуация меняется. Рядом с древними индийскими городами и военными поселениями пришельцев начинают строиться новые города по образу и подобию оставшихся за океаном. Только вместо дубов и вязов у стен роскошных особняков поднимаются баньяны и пальмы. Правда, не так много поначалу — гравюры с видами Калькутты начала века изображают более широкие и пустые площади и улицы: это потом Майдан превратится в парадный парк, лягут зеленые газоны вокруг Виктория-мемориал и дворца губернатора. Но уже в эти новые дома прижившиеся в тропиках офицеры и клерки-коллекторы начинают выписывать из Англии жен и невест, заводить семьи, устраиваться надолго. Потому что для них Калькутта или Бомбей находились не в чужой стране, а в дальней провинции Британской империи — и жизнь ее должна была строиться по прочным английским законам, и быт налаживаться, как в оставленных городах и поместьях доброй старой Англии.

Правда, было одно существенное обстоятельство, отличающее колонизацию Индии от колонизации Америки или Тропической Африки. Приходилось считаться с традиционными институтами в системе управления, землевладения, налогообложения, наконец, жить рядом с автохтонным населением — крестьянами, горожанами, родовой знатью, духовенством. Это значило, что в стране — разумеется, в несоизмеримых пропорциях — сосуществовали две культуры и их контакт, смешение, противоборство были только делом времени. И государственной политики.

Вот здесь и оказывается, что и сама историческая действительность, и наши о ней суждения далеко не однозначны.

Если открыть журнал Королевского Азиатского общества за 1834 г., то мы встретимся здесь с интереснейшей статьей о традиционной системе школьного образования в индийской деревне, с подробным расписанием занятий, экзаменов, описанием отношений между учителем, учеником и его родителями, общими сведениями о знаниях, приобретаемых в такой школе¹⁶. Такие статьи, написанные большей частью английскими служащими и военными (перед их именами, как правило, стоят их чины — лейтенант, капитан, полковник), лишь позднее известными нам как ученые, подобно У. Джонсу и Ч. Уилкинсу, или преподавателю Бомбейского колледжа искусств

Л. Киплингу, отцу будущего писателя, заполняют многие страницы толстых томов добротного изданного научного журнала.

Сплошное чтение этого многотомного ежегодника — без определенной «научной» цели — производит удивительное впечатление, подобное тому, что испытываешь в детстве, читая «Робинзона Крузо» или «Таинственный остров». Любознательность, живость языка, искренняя, хотя, быть может, и непрощенная забота о «туземных братьях», неразумно придерживающихся «варварских обычаев» (например, убийства новорожденных девочек), и над всем этим — служение Империи, служение своими знаниями, энергией, честным исполнением долга. Невозможно без волнения читать списки «приношений» в фонд Общества — дарят найденные редкости, собственные статьи, чертежи, переводы и зарисовки. Издатели благодарно приводят в журнале протоколы этих заседаний с приношениями, равно как и списки оказавших финансовую помощь изданию и Обществу, а Совет общества выражает надежду, что его возможности значительно возрастут благодаря общественному признанию и поддержке, а также «серьезному и эффективному сотрудничеству членов Общества и всех, кто испытывает интерес к обычаям, литературе и науке Азии, и равным образом заинтересован в процветании нашей империи на Востоке»¹⁷.

Разумеется, колониальная политика, в том числе и культурная, оставалась политикой колониальной. Чтобы вести ее на должном профессиональном уровне, актом парламента от 1833 г. в Бенгальский совет был назначен историк-законодатель Дж. Маколей, занимавшийся впоследствии европеизацией системы образования. Однако рядом с этим официальным курсом была другая жизнь, другая культура, и, не впадая в идиллический тон, все же необходимо напомнить, что к середине века в Индии сложился слой образованных и энергичных людей, способных читать, любить, пытаться переводить на национальные языки Шекспира, Байрона, Вордсвордта, Шелли и Блейка, увлекаться романами Вальтера Скотта и подражать ему. Это было бы невозможно, если бы английское население колоний состояло только из бюрократов и солдафонов. Нелишне напомнить также, что эта двойственная культура породила такой экзотический цветок, как поэзия и детская проза Редьярда Киплинга, а также его рассказы, обнаруживающие глубокое знание страны и настоящую любовь к ней.

Только ли Киплинг отчетливо осознавал этот особый мир, которому он посвятил свои поэтические циклы и сборники новелл,

мир, который он любил трагической любовью, или он лишь с большей ясностью выразил настроения какой-то части англо-индийского населения — сказать трудно. Однако несомненно то, что в художественной культуре англо-индийского мира он занимает ее вершины, итог почти столетнего развития. Открытие же этого мира принадлежало художникам, устремившимся в эту страну вслед за войсками и чиновниками Компании. Вопреки нашим ожиданиям, это далеко не последние представители своей профессии, точнее, художники средней руки, но с хорошей академической школой. Британская администрация колоний, вдали от лондонских салонов, стремилась окружить себя привычными предметами цивилизации, а также сохранить память о прожитых в тропиках годах при возвращении на родину. Парадный и «семейный» портрет — в кругу сослуживцев или семьи, с женой, детьми и «туземной» прислугой — становится весьма доходной статьёй для заезжих живописцев, часто живущих подолгу в домах портретируемых. Многочисленны и портреты «биби», индийских подруг британцев, как правило, возлежащих под балдахином, или перебирающих струны музыкальных инструментов. Ф. Ринальди оставил портрет европейца из Лакхнау, одетого в могольский костюм и окруженного своим гаремом и детьми от индийских жен (1794–1795).

Только в конце восемнадцатого века в завоеванных провинциях побывали и оставили свои работы в коллекциях заказчиков более двадцати европейских художников.*

Томас Дэниэлл и его юный племянник Уильям Дэниэлл поднялись на борт «Атлас», шедшей к берегам Китая, 7 апреля 1785 г. Чтобы добиться права отправиться в колонии, тридцатилетнему Томасу Дэниэллу пришлось раздобыть надежное свидетельство в том, что он и его спутник обладают достаточным профессиональным опытом и трудолюбием, чтобы содержать себя собственным трудом и не обременять Компанию. К этому времени старшему из них удалось выставить в Королевской Академии двадцать девять

* Тилли Кеттл (1769–1776), Джордж Уиллисон (1774–1780), Джон Томас Ситон (1776–1785), Кэтрин Рид (1777–1778), Джордж Фарингтон (1783–1788), Джон Зоффани (1783–1789), Чарлз Смит (1783–1787 и 1800–1801), Озияс Хамфри (1785–1787), Томас Хиккей (1784–1791 и 1798–1824), Артур Уильям Девис (1784–1795), Джон Эйлфаундер (1785–1794), Джордж Картер (1786–1787), Франческо Ринальди (1786–1796), Роберт Хоум (1791–1834), Джордж Плейс (1798–1805), Джеймс Уэйлс (1791–1795), Роберт Мэйбон (1791–1798), Джордж Чиннери (1802–1825)¹⁸.

работ и получить за них некоторую сумму, кроме того, он был мастером по росписи карет и умел изготавливать фамильные гербы. В августе того же года они сошли с «Атлас» в китайском порту, чтобы оттуда отправиться в Бенгалию местным транспортом.

Девять лет, прожитых затем в Индии, оба художника проводят в путешествиях, останавливаясь в городах, чтобы награвировать серию видов с карандашных, акварельных и масляных этюдов, заработать тем самым денег и продолжать путь.

Первая серия офортов «Виды Калькутты» была объявлена к подписке в июле 1786 г. и закончена к 1788.

Избалованные современной фото- и видеотехникой, способностью телевидения переносить нас в любую точку земного шара, мы никогда не сможем во всей полноте пережить то ощущение Встречи и Тайны, которое испытывал художник, полгода приближавшийся к цели своего путешествия, а потом — зритель, пытающийся проникнуть сквозь игру света и тени на листе бумаги в изображенное пространство, войти в пейзаж и прожить в нем неизмеримое время. Современники Томаса и Уильяма Дэниэллов полной мерой платили за возможность приобщения к далекому краю: издания серий повторялись, создавались новые серии, причем если Дэниэлл-старший предпочитал живопись, то племянник неустанно переводил и живописные и графические работы в офорты, даже после возвращения в Англию. Каталог живописных работ обоих художников, созданный М. Шеллимом¹⁹, позволяет понять метод работы пейзажистов и их основные пристрастия. Они стремились быть точными — достоверность изображенного оправдывала трудности пути и была естественным результатом диалога с природой. Их мало волновала этнографическая экзотика — храмовые процессии, сцены базара и т.п. Редкие фигуры стаффажа разбросаны на полотне сообразно законам классического пейзажа Клода Лоррена, но смысл их действий менее ясен — он не дополняется знакомым мифологическим кодом, и внутренняя жизнь пейзажа тихо протекает в его глубинах.

Многие архитектурные мотивы Томаса Дэниэлла кажутся суховатыми — здесь он скорее документалист, чем поэт. Но его вечерний пейзаж предвосхищает то упоение светом, погоню за его неуловимыми всплесками, которой будет одержим Тёрнер. Поразительно, что он умудряется передать его в той же лорреновской тишине медленно остывающего воздуха, в те немыслимые двадцать минут, что отпущены красноватым сумеркам Индии перед мгновенной чернотой ранней ночи. Часть таких вечерних пейзажей написана непосредственно на месте («Дом на холме в Бхагалпуре», «Водопад близ Патеты», обе 1791 г.), другие воспроизведены по этюдам уже по

возвращении в Англию — «Храмы Бриндабана, близ Дели», 1797, «Подвесной мост в Сринагаре», 1800, «Бенарес: гхаты Панчганга и Дурга», 1802. Чем дальше в воспоминаниях отодвигался реальный ландшафт, тем больше в поздних живописных работах Томаса красноватой дымки, пыли сухих дорог Декана, пройденных в расцвете лет²⁰.

Маршруты Дэниэллов пролегли по всему доступному в то время Индостану. Они писали мыс Коморин и горные кряжи Кашмира, храмы Майсура и мавзолей Шер Шаха в Бихаре, спускались к Гангу по гхатам Бенареса и гостили в Лакхнау у Клода Мартэна, наверное, самого «романтического» из всех европейцев на земле Индии. Их волновали раскопки в Махабалиपुरаме и Эллоре, охота в джунглях и стремительные водопады. К одному из них, мощному водопаду Папанасама в Тамилнаде, Томас Дэниэлл снова и снова возвращается, начав с этюда 70 × 90 см 1792 года, повторяя этот же мотив в картине того же года, и завершая тему эпическим пейзажем с тем же водопадом в 1812 г.²¹ Достаточно вспомнить, что в эти десятилетия уже были созданы морские шквалы Тёрнера и состоялась его поездка в Альпы, завершившаяся грандиозным «Перевалом Сен-Готар» (1804)²².

Возможно, что в сфере живописных новаций, той стремительной пляски кисти на холсте, которой Тернер открывает новую страницу европейского искусства, Дэниэллы значительно уступают своему соотечественнику. Их пафос лежит в другой области: это возможность личного, всетелесного приобщения пространству земли и сотворенного на ней человеком. И, по всей вероятности, земля Индии была избрана ими не случайно.

Популярность пейзажных серий Дэниэллов в Индии и в метрополии вызвала к жизни своеобразную форму свободных занятий в колонии. Свидетельством тому являются многочисленные публикации «альбомов», «записок», «путевых дневников» или просто «писем», которые оставили после себя англичане, жившие в Индии в первой половине XIX века. Авторами их, как и значительной части научных статей того времени, были английские чиновники и военные, но, что более интересно, женское население кантонментов. Основная часть сделанных в это время зарисовок индийской природы, «этнографических» этюдов и «живописных» типов местных народностей принадлежит «офицерским женам», утратившим привычные формы культурного досуга (опера, бал, широкое общество), и младшему офицерству. Но женщины оказываются впереди. Вероятно, сначала рисование — по памяти и при свечах — завершало

впечатления дня — обязательную прогулку, пешую или конную (как это было заведено, например, по «островной» традиции, у г-жи Мейтленд, супруги судьи из Мадраса²³). Успех дамского творчества в колониальных гостининых способствовал развитию новой формы развлечения — своего рода «спортивной этнографии», включавшей все более продолжительные поездки во все более отдаленные края (далеко не безопасные!), рисование с натуры и по памяти, описания виденного — и дальнейшей публикации. Хобби английских леди требовало и известной доли мужества и авантюризма, ибо в поисках натуры отважные дамы забирались в места, уже не подконтрольные британской армии, не говоря о сложностях путешествия в тропиках или горах, населенных воинственными племенами.

В 1830 г. одна из таких путешественниц, Эмма Робертс, прошла по снегам Гималаев, чтобы внести в свой альбом серию акварелей. «Мы заранее знали все трудности, которые ожидают нас — голод, холод, недовольство проводников, — но наша жажда красоты вела нас и заставляла легко воспринимать такие вещи. И мы выступили в прекрасном настроении и намерении осуществить наши планы»²⁴. Судя по опубликованной затем книге, ей, как и Огасте Дин, совершившей ряд таких же путешествий еще в 1804–1814 гг., порой проваливаясь в снег по пояс, удалось достигнуть цели. Преодоление чисто физических трудностей в такого рода путешествиях, придававшее им оттенок спортивной доблести, входило в программу освоения пространства всеми возможными сенсорными средствами. В путешествии происходило как бы таинство причащения этой земле, нечто родственное паломничеству, где между исходной точкой и целью лежит путь, в прохождении которого, собственно, и заключается смысл самого паломничества.

Соприкосновение с жизнью страны не проходило бесследно: она западала в душу, заставляла иначе взглянуть на оставленные за океаном радости. И вот сравнение — первый шаг к новому, которое скоро станет «своим»: «Вместо прямоугольных красных домов, квадратных дверей, скучных торговых рядов и, что хуже всего, — темных уродливых платьев — у нас здесь купола и минареты, архитектура восхитительная, а костюмы к тому ж — струящиеся цветом, украшенные оружием и предназначенные каждым движением складок воспевать красоту и попирать безобразия»²⁵.

Записки и зарисовки обостряют внимание, приучают к наблюдательности, порождая в среде этой любительской этнографии настоящих знатоков. Так, Мериэнн Постенс, лишь окинув взглядом хайдерабадский базар, дает его точное этнографическое описание: «Здесь можно увидеть долговязого мусульманина на сильном хо-

рассанском жеребце, мало отличающегося от других по наружности, но особая шапка-шудхи, равно как и полосатый шелковый златотканый шарф выдают в нем выходца из Мультана. Там афганец, с темно-синим плащом, свитым на груди, длинными вьющимися волосами, спадающими кольцами на плечи, смуглым, обветренным горными ветрами лицом и глазами, сверкающими решимостью... Саид из Пишима в плаще из козьего меха, светлокожий гератец, купец из Кандагара в свободных развевающихся одеждах и разноцветном тюрбане, высокий патанец с тяжелой саблей и столь вызывающим видом, будто жаждет встретить оскорбления»²⁶.

Путешественников и рисовальщиков-любителей обоего пола было гораздо больше, чем попало в печать. Их листы с «видами» и «типами», хранящиеся и выставленные в залах калькуттских музеев — Victoria-Memorial и Indian Museum, — дают наглядное представление и об уровне их мастерства, и о круге интересов. Для нашего времени, о котором они, разумеется, тоже заботились, оставляя мемуары для потомков, эти рисунки являются ценнейшим историческим материалом. Даже краткий перечень только опубликованных дневников и альбомов, приведенный в книге М. и У. Г. Арчеров, производит внушительное впечатление. Кроме уже названных работ, здесь значатся «Чау-чау» леди Фолкленд, «По стране» Эмили Иден, а также необыкновенное название книги Фанни Паркс «Скитания по Востоку паломницы в поисках красоты в течение двадцати четырех лет». Последняя описывает путешествия по Индии с 1822 по 1845 гг., в пору службы ее супруга сборщиком налогов в Ост-Индской компании в Калькутте, Аллахабаде и Канпуре²⁷.

Этим первым собирателям, лингвистам и переводчикам современная индология обязана всем, ибо многое из того, что было зафиксировано в конце XVIII — начале XIX века, навсегда ушло от любопытствующего взора европейского исследователя. И первые контакты английских ученых с их индийскими коллегами — брахманами-пандитами — были плодотворны (а значит, и этически достойны), иначе не возникло бы ни переводов санскритских текстов, ни словарей — традиционная культура прекрасно умеет «замыкаться» от взора докучливых невежд.

Европейский взгляд на природу и обычаи индийцев, как бы ни был узок круг, имевший возможность ознакомиться с гравюрами и олеографиями западных публикаций, открывал и индийскому зрителю и читателю собственную жизнь с незнакомой ранее стороны, и чем менее он был готов согласиться с зарубежной интерпретацией, тем большим стимулом для движения мысли и творчества становились подобные контакты. Дальнейшее развитие индийской культу-

ры протекало по принципу «от противного», и мы, не в меру доверяясь автоинтерпретациям индийской национальной интеллигенции (хотя здесь ее приоритеты безусловны), не замечаем существенного пласта европейской культуры в индийской литературе, искусстве, философии, уже в конце XIX — начале XX века ассимилированного индийской традицией.

ПРАДАКШИНА РЕДЪЯРДА КИПЛИНГА

Противоречивый талант Киплинга отражает, более того, как бы собирает в фокусе почти все проблемы англо-индийских отношений, если взглянуть на них со стороны «Запада». Киплинг принадлежал к той породе британцев, для которых Индия была родиной в самом буквальном смысле этого слова — он родился в 1865 г. в семье преподавателя бомбейской «Sir J. J. School of Art», а литературный опыт приобрел, будучи корреспондентом лахорской газеты. Когда в 1889 г. Киплинг ворвался в литературный мир Великобритании, опрокидывая привычные нормы и внося с собой отзвук жизни, в которой встречаются не только «Запад» и «Восток», но и судьбы людей в жестких «пороговых» ситуациях, было ясно, что в его жилах течет кровь, согретая солнцем более жарким, чем на берегах туманного Альбиона. Однако Англия, родина предков, дважды отторгала его от себя: и в строгую викторианскую пору, когда родители вынуждены были забрать ребенка из школы и семьи родственников, чтобы «доучивать» в колонии, и в пору либеральных настроений начала XX века, когда «певец империи» получил первую отповедь от соотечественников — О. Уайлда, своего друга Генри Джеймса, лидера авангардистов Эзры Паунда, Т. С. Элиота, называвшего его «лауреатом без лавров». Официальная Англия удостоила Р. Киплинга чести быть похороненным в Вестминстерском аббатстве, литературная Англия эту церемонию бойкотировала.

Однако, несмотря на это, дети всего мира зачитываются его сказками, студенты поют песни на его слова (где «Boots, boots...») звучит и как «Пыль, пыль...»), а мы порой цитируем его формулу «Запад есть Запад, Восток есть Восток», забывая, о чем, собственно, весь стих.

«А здесь жил Киплинг», — сказал мне ректор «J. J. School of Art», выходя во двор колледжа и указывая на краснокирпичное здание в псевдоготическом стиле между мрачноватыми, как и оно само, высокими пальмами. Может быть, во времена детства поэта пальм еще не было (колледж был построен только в 1857 г.), но виктори-

анское здание странно видеть в тропиках. Чувствовали эту странность переселившиеся в Индию волонтеры?

In desire of many marvels over sea,
where the new-raised tropic city sweats and roars ...

Видимо, да, если поэт говорил о пропотевших и ревущих городах, а архитекторы искали иные — тоже эклектические — формы, из которых рождался «англо-индийский» стиль. Во всяком случае, в течение всего XIX столетия, в особенности на переломе его, буквально накануне восстания 1857–1858 гг., одним из образов «вживания» пришельцев было стремление к совмещению двух художественных традиций, созданию новой культурной среды обитания (причем «экстравертная» культура европейцев играла в этом союзе активную роль, а «интровертной» восточной отводилась, соответствующим образом, пассивная). Именно к этому времени относится открытие учебных заведений, в том числе художественных, в крупнейших англо-индийских центрах, а в течение всего XIX века — открытие музеев в специально построенных для этого зданиях или превращение в «открытые» музеи ранее недоступных дворцовых коллекций.

Музейный работник — коллекционер и исследователь — был одним из тех звеньев, которые, так или иначе, связывали две традиции, хотя и здесь «активная» сторона не могла не разрушать отчасти «пассивную» традицию.

Именно такой образ встречи европейской «Науки» и традиционного «Знания» предстает в романе Р. Киплинга «Ким» (1901). Эта встреча, включая и беседу равных — Знатоков, — и ритуал обмена дарами, в самой завязке романа происходит между главным хранителем музея в Лахоре и ламой, вступающим на Путь. Однако главный герой его — третий, в котором соединяются раса первого и знание второго, и есть еще нечто, что не дано ни тому, ни другому, ибо герой этот воспитан самой землей Индии и вскормлен заботами индийской женщины. Киплинг пишет свой идеал, о котором мечталось в Англии, в страшных снах отнятого детства — о том, как бы жил мальчик Редьярд, если бы удалось вырваться из школы-тюрьмы и попасть на Дорогу.

Волею автора судьбы двух очень разных людей — буддийского монаха и уличного мальчишки, индийского беспризорника ирландского происхождения, пересекаются, и они становятся кровно необходимы друг другу, превращаясь в традиционную пару Учителя и ученика — «гуру-чела». Место их встречи — Дорога.

«В этом месте Великий Колесный Путь проходит по насыпи, построенной для защиты от зимних наводнений, грозящих со стороны

горных отрогов, здесь приходилось идти, так сказать, над равниной по величественному коридору, и можно было видеть всю Индию, расстилавшуюся слева и справа. Хорошо было смотреть на ползущие по проселкам возы зерна и хлопка, каждый из которых тащило несколько волов; стенания осей доносились издали, за целую милю, приближались, и вот, наконец, под крики, визг и ругань возы поднимались по крутому наклону и въезжали на главный мощеный проезд, где возчики поносили друг друга. Так же интересно было смотреть на людей — красные, синие, розовые, белые, желтые кучки, которые сворачивали в сторону к своим деревням и, разделившись на маленькие группы, по два, по три человека, шли дальше по плоской равнине. <...> Толпа густела по мере того, как они приближались к месту отдыха, отмечавшего конец дневного пути. Ряд ларьков, торгующих самой простой пищей и табаком, куча дров, полицейский участок, колодец, кормушка для лошадей, несколько деревьев и под ними истоптанная земля, усеянная черной золой от горевших здесь некогда костров, вот отличительные признаки парао на Великом Колесном Пути, если не считать голодных нищих и столь же голодных ворон»²⁸.

Вся жизнь Индии разворачивается в зазоре между Большой Дорогой Кима и Путем Истины ламы, мифической территории, на которой свято соблюдаются законы, отлично известные обоим. И сама жизнь Кима — по законам плутовского жанра полная превратностей, неизменно им преодолеваемых, в своих ключевых моментах повторяет мифологический образ «юного бога» или «культурного героя», более всего приближаясь к образу Бала-Кришны — Кришны-ребенка — сначала маленького плута, а затем — юного героя, шутя справляющегося с разными несчастьями. Как и Кришна, Ким — подкидыш, спасенный простой женщиной, превращающийся в конце романа в существо, наделенное почти сверхчеловеческими способностями. Правда, Киплинг уверяет нас, что и у Дороги, как и на Пути, множество степеней совершенства. И если Путь Учителя завершается в исходной точке, — как возвращение к своей внутренней сути, то Дорога Кима только начинается. Поэтому Миф, сотворенный Киплингом в глубинах детского приключенческого жанра, воспекает людей особой породы — их нет в Англии, их не было в Индии, пока там не возникла Империя, которой они служат. Ибо родина и божество его — совсем особая страна, реальная и мифическая одновременно, Британская Морская Империя, к которой Метрополия и населяющие ее скучные люди вроде бы и не имеют отношения.

Образы Пути и Странника у Киплингa — не единственные в европейской литературе, отразившей так или иначе парадигмы восточной культуры. Они встречаются и в беллетризированной форме — от «Заратустры» Ницше до «Маленького Принца» Сент-Экзюпери, и в форме путевых очерков, и здесь Странник-автор (А. С. Пушкин в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года», Кнут Гамсун в «Путешествии на Кавказ», Ги де Мопассан или Антуан де Сент-Экзюпери в их африканских скитаниях) каждый раз обнаруживает особые этические свойства собственной культуры в восприятии мира, ему открывшегося.

Здесь же важно отметить, что найденный Р. Киплингoм образ совпал с какими-то чрезвычайно важными для индийской культуры понятиями. Именно в форме путешествия-паломничества написан «плутовской роман» Бонкимчондро Чоттопадхая «Комолоканто» (1875), а позже — «Шриканто» Шоротчондро (1917–1933). И хотя понятно, что Шоротчондро так или иначе вступает в диалог со своим предшественником, у нас нет свидетельств, что Киплингoму мог быть известен бенгальский роман. Но вот в 1910 г., через десять лет после «Кима», выходит «Гора» Рабиндраната Тагора, в котором сходная изначальная ситуация (ирландский ребенок, воспитанный индийскими родителями) разворачивается в совершенно иной сюжет, на котором строится социально-психологический роман с острейшими для своего, да и не только своего, времени проблемами. Ирландское происхождение Кима и Горы в том и другом случае имеет значение особой маргинальной зоны, в которой оказывается возможным — в силу как бы непричастности ирландцев к официальному «центру» (об этом позднее уже вполне отчетливо говорил Шри Ауробиндо — см.: *The Renaissance in India, Pondicherry, 1920*) — выход за границы собственной традиции или слияние с иной культурой.

Примечания

¹ См. об этом подробнее: Межерицкий Я. Ю. *INERS OTIUM* // Быт и история в античности. М.: Наука, 1988. С. 42–43; 53:

«Культивирование добродетелей гражданина, как и следовало бы ожидать, исключало высокую оценку досуга. Латинское слово *otium*, означавшее «досуг», «бездеятельность», «праздность» и др., является семантически первичным по отношению к производному от него *negotium* — «дело», «занятие» и т.п. Будучи одной из универсальных категорий римской античной культуры, понятие «досуг» могло приобретать в различных контекстах и исторических условиях все новые оттенки и значения. У Плавта, напри-

мер, *otium* означало во многих случаях нечто, пользующееся скорее дурной репутацией <...> У Теренция, Катона, а позднее у Цицерона, Ливия *otium* и однокоренные слова означали отсутствие опасности, угрозы, часто предполагая праздность, особенно губительную для солдат.<...>

Политическая обстановка последних десятилетий республики, когда отстранение от государственной деятельности было еще не самым худшим итогом неудачной карьеры, закрепляет за термином *otium* в качестве одного из значений «вынужденный досуг», или «отставка». Глубинные изменения в представлениях о досуге и его месте в жизни человека и обществе происходят вследствие кризиса полисной системы ценностей и освоения эллинского культурного опыта. <...>

Отказ от власти, уклонение от участия в общественно-политической деятельности, удаление из города в сельскую местность, на лоно природы, наконец, уход из жизни по политическим мотивам — все это было так или иначе проявлениями разочарования в старых идеалах и нормах, выработанных гражданской общиной. Проблема соотношения *vita activa* и *vita contemplativa* — жизни активной и жизни созерцательной — была одной из острейших для мыслящих людей того времени и, в частности, для Сенеки».

² Тхакур О. Багешшори шилпо пробондхаболи (Лекции об искусстве) Калькутта, 1962 (бенг.). С. 3; 5.

³ Васильков Я. В. Эпос и паломничество. (О значении «паломнической» темы в «Махабхарате») // Литературы Индии. Статьи и сообщения. М.: Наука, 1979. С. 4.

⁴ Там же. С. 7.

⁵ Там же. С. 4–5.

⁶ Невелева С. Л. Махабхарата. Изучение древнеиндийского эпоса. М.: Наука, 1991. С. 50. См. также: Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974. С. 114–115. Стремление к созданию подобных каталогов в описании путешествий сохраняется достаточно долго, причем они могут обретать и пластическую форму. Так, иллюстрированный в конце XVI — начале XVII вв. список рукописи «Бабур-намэ», хранящийся в московском собрании Музея Востока, включает 28 миниатюр без сюжета: это каталог-бестиарий и каталог-гербарий. В начале XIX в. индийские миниатюристы исполняли серии таких картинок для английских атласов разного содержания: «типы народов Индии», флора и фауна и т.п. Любопытно, что серия «Люди Индии» до сих пор воспроизводится в различных ремесленных промыслах Индии в виде кукол из дерева, глины, папье-маше и ткани.

⁷ Цит. по: Эрман В. Г. Калидаса. М.: Наука, 1976. С. 119.

⁸ См.: Дубянский А. М. Мотив вестника в ситуации разлуки древнетамильской любовной поэзии // Литературы Индии. М., 1979. С. 24–30. Он же. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М.: Наука, 1989.

⁹ Ш. К. Чаттерджи считает, что развитие пейзажной лирики в санскритской литературе и прежде всего сам мотив «облака-вестника» связаны с влиянием классической китайской поэзии благодаря богатейшим контактам между двумя культурами при посредничестве буддийских миссионеров-паломников. (Chatterjee S. K. *India and China: Ancient Contacts. What India Received from China // Journal of the Asiatic Society*. 1959. Vol. I. No 1. Printed separatly: Calcutta, 1961. P. 99–104).

¹⁰ Эта архитектурная форма эпохи Средневековья (IX–XII вв.) развивается из древнеиндийской ступы, служившей хранилищем мощей Будды или связанных с его личностью или учением реликвий. План ступы, окруженной оградой с ориентированными по странам света вратами, представлялся гигантской мандалой, определявшей движение верующих во время кругового обхода сооружения — «пластической формулы» любой прадакшины. Форма же самого тела ступы, по преданию, была определена Гаутамой Буддой в последние часы его земного бытия. На вопрос учеников, как почитать память о нем, Учитель молча перевернул свою чашу. Сферическое тело ступы, образ «испитой до конца судьбы», пронизано центральной вертикалью опорного столба «ясти», подобного образам мирового древа — или посоху паломника.

Чаша и посох являются неперенными атрибутами паломничества и образуют собственную систему символических кодов, которая в истоках своих восходит к культурным архетипам, выработанным древнейшими социальными состояниями человека в эпоху собирательства и кочевого пастушества. Эта символика формируется уже в ведийскую эпоху и сохраняет свою парную структуру на всем протяжении индийской истории, равно как и за пределами ее.

¹¹ Наиболее полные работы об этом на русском языке приводят и достаточно обширную библиографию. См.: Шептунова И. И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978. С. 94–96; Потабенко С. И. Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время (конец XVIII — начало XX в.). М., 1981. С. 123–125.

В последние годы появился интерес к периоду в истории индийской культуры, ранее лишь упоминавшемуся и индийскими, и большинством зарубежных авторов. Более того, описание состояния индийского искусства в XIX в. содержало в основном негативные оценки — и старые традиции разрушались, и чуждое европейское искусство насаждалось, и эксплуатация мастеров традиционных индийских центров для нужд Ост-Индской компании не способствовала рождению шедевров. Все это справедливо — в целом. И неизбежно в период первых контактов чрезвычайно различных художественных систем, тем более, в условиях политико-экономического подчинения одной стороны — другой. Вместе с тем, подобный суммарный подход к этому чрезвычайно интересному времени не позволял разглядеть мно-

гие важные составляющие процесса, определявшего будущее индийской культуры. Изучение истории индийского искусства завершалось периодом последнего расцвета средневекового искусства — живописи «пахари», история или, точнее, критика современного искусства начинали отсчет времени с конца прошлого века (в лучшем случае) или с тридцатых годов текущего столетия. За исключением Милдред и Уильяма Дж. Арчера (возглавлявшего Индийский отдел музея Виктории и Альберта) — авторов монографии о первых попытках освоения индийскими миниатюристами иной художественной системы, до недавнего времени не существовало серьезных работ в этом направлении. (Archer M., Archer W. *Indian Painting for the British. 1770–1880.* London; New York, 1955.)

Тем более любопытно почти одновременное и независимое появление ряда исследований, посвященных первым контактам индийской и европейской художественных систем в разных областях. Пальма первенства здесь по-прежнему принадлежит супругам Милдред и Уильяму Арчерам, издавшим несколько монографий и академических каталогов живописи и графики индийских и английских художников конца XVIII — начала XIX вв. (Archer M. *Indian and British Portraiture. 1770–1825.* London, 1979; Archer M. *Early Views of India. The Picturesque Journey of Thomas and William Daniell. 1786–1794.* London, Thames & Gudson, 1980; Archer M. *Company Paintings. Indian Painting of the British Period.* Middletown, 1992. См. также: Shellim M. *India and the Daniells.* London; Verona, 1979.)

Вслед за ними необходимо назвать труды Партхи Миттер «Искусство и национализм в колониальной Индии. 1850–1922. Западные направления» и Тапати Гуна-Тхакурты «Создание нового “индийского” искусства в Бенгалии. Ок. 1850–1920 гг.». (Guna-Thakurta T. *The making of a New «Indian» Art in Bengal c. 1850–1920.* Cambridge, 1992; Mitter P. *Art and Nationalism in Colonial India. 1850–1922. Occidental Orientations.* Cambridge, 1994.) Несмотря на то что оба автора обозначают середину позапрошлого века как поворотный пункт в истории индийского искусства, начинают они исследование гораздо раньше — со времени появления первых британских художников в Индии. Опубликованные в начале 90-х годов, обе монографии широко цитируются в специальной индийской публицистике, что свидетельствует о серьезном внимании к изложенной в них проблематике. Необходимо отметить, что этому вопросу был посвящен и один из последних трудов д-ра Джаи Аппасами, готовившийся к публикации уже после ее кончины в 1985 г. (Appasami J. *Indian Paintings of the Company Period.* [б.м./ б.г.?!])

В нашей стране в последние годы также обозначился определенный интерес к проблеме взаимоотношения двух традиций и смены художественной системы, получивший свое выражение в монографиях Н. А. Вишневецкой и Е. П. Зыковой «Запад есть Запад, Восток есть Восток?» (М., 1997) и А. А. Суворовой «Ностальгия по Лакхнау» (М., 1995). Автор рад возмож-

ности сослаться на эти труды и выразить свою солидарность с предложенной в них интерпретацией литературного и общекультурного процесса, а также опустить в статье изложенные в них темы.

¹² См. публикацию английских «путешествий» в антологии «From Fact to Fiction» (М., 1987). Во вступительной статье К. Н. Атаровой «Искусство путешествовать» подробно описана традиция литературного жанра «путешествий» в Англии XVIII–XIX вв.

¹³ Молок Н. Ю. Джон Соун и архитектурные идеи европейского неоклассицизма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1997. С. 16.

¹⁴ Скотт В. Антикварий. Собрание сочинений: В 8 т. Том III. М., 1990. С. 36. Заметим, что роман был создан в 1815–16 гг., а сюжет его относится к 1793–94 гг. — то есть к тому же рубежному для английской культуры времени.

¹⁵ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М.: СХ, 1980. С. 56–57. Последняя фраза в скобках дана Д. В. Сарабьяновым в ссылке на той же странице. См. об этом также: Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве (очерки). М., 1975.

¹⁶ The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. Vol. the I. 1834. P. 15–19.

¹⁷ Ibid. P. iv.

¹⁸ Archer Mildred. India and British Portraiture 1770–1825. L.; N-Y; Karachi; Delhi, 1979.

¹⁹ Shellim Maurice. INDIA and the DANIELLS. Oil Paintings of India and the East by Thomas Daniell RA (1749–1840) and William Daniell RA (1769–1837). By Maurice Shellim with a foreword by Mildred Archer. Verona, 1979.

²⁰ Ibid. PP. 7, 53, 63, 71, 93.

²¹ Ibid. PP. 11, 48, 56, 78.

²² Reynolds G. Turner. Thames and Hudson. L. PP. 46–50.

²³ Maitland J. Letters from Madras during the Years 1836–39 by a Lady. London, 1845. P. 135. Цит. по: Archer M. & Archer W.G. Indian Painting for the British... P. 7.

²⁴ Roberts E. Hindustan, Its Landscapes, Palaces, Temples and Other... London, 1845–47. Цит. по: Archer M. & Archer W. G. Op. cit. P. 6–7.

²⁵ Mundy G. C. Pen & Pencil Sketches. London, 1832, ill. 155–156. Цит. по: Archer M. & Archer W.G. Op. cit. P. 5.

²⁶ Postans M. Facts and Fictions Illustrative of Oriental Character. London, 1844. P. iii 276. Цит. по: Archer M. & Archer W. G. Op. cit. P. 5.

²⁷ Cary A. (Lady Falkland). Chow-Chow. L., 1830; Eden E. Up the Country. L., 1830; Parks F. The Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque during Twenty-four Years in the East, by F. Parks., L., 1850 // Archer M. &

Archer W. G. *Op. cit.* P. 7. См. также: Captain Williamson. *Oriental Field Sports*. 1807; Captain Grindlay. *Scenery, Costume and Architecture*, 1806–1813; Taylor William. *Sketches Illustrating the Manners and Customs of Indians and Anglo-Indians*. 1842; Captain Belnos. *Views in India*. L., 1833; *Twenty-four Plates Illustrative of Hindoo and European Manners in Bengal*. L., 1832; Hall B. *Travels in India, Ceylon and Borneo*. L., 1831; Fraser J. *Calcutta, Himalayas*; Barron Richard. *Nilgiris*. 1837; Bailie William. *Calcutta*, 1794; Hodges W. *Travels in India during the Years 1780, 1781, 1782, 1783*. 2nd Ed. London, 1794; Home R. *Select views of Mysore, the Country of Tippa Sultan*. London, 1794; Sir D'Oyly Charles. *Patna*; Sir D'Oyly Charles and Williamson T. *The Customs of Modern in India*. London, 1813; Daniell T. & W. *Views of Calcutta*. L., 1788; Daniell T. & W. *Oriental Scenery*. Vol. 1–6, L., 1808; Daniell T. & W. *A Pictu-resque Voyage to India*. L., 1810; Mrs. Postans M. *Westren India in 1838*; Mrs. Postans M. *Cutch or Randow Sketches of Western India*; Capt. Gold Charls. *Oriental Drawings*. L., 1802.

²⁸ Киплинг Р. *Ким*. М., 1991. С. 56–57.

ОСУЩЕСТВИМ ЛИ РОМАНТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ СВОБОДЫ В ИНДУИЗМЕ?

Индия, как страна «чудес и сказочных богатств» на протяжении многих столетий влекла к себе европейцев — авантюристов всех мастей, охотников за алмазами, отважных «бурбороственных путешественников», любознательных исследователей и особенно романтиков — они угадывали в ней некую сокровенную тайну, потребную для познания души.

Новалис писал во «Фрагментах»: «Дух свободно, неопределенно приходит в движение. Он испытывает блаженство столь знакомое, столь родное, что на эти краткие мгновения он снова в своей индийской отчизне»¹. Эти слова написаны в конце XVIII в., но и в XX в., а точнее в 1922 г. русский индолог С. Ф. Ольденбург писал в сущности о том же, подчеркивая особый духовный склад восточной культуры: «Мы чувствуем, что в Востоке есть нечто совершенно своеобразное и отличное от нашего западного мира, и мы хотим получить ответ, почему несмотря на то, что история человечества едина, что в ней мы не можем выделить Востока, как нечто обособленное, понятия Восток и Запад остаются в нашем представлении разделенными и в чем-то несоединимыми»².

Свобода : тюрьма — вечная тема культуры и как всякая вечная тема она жила в индийской словесности от века. Менялись акценты, точки обзора, доминанты, но во все эпохи вплоть до недавнего времени за разрешением даже «злободневных» проблем индусы обращались к своему Священному Писанию — знаменитой «Бхагавадгите», как христиане к Библии, ибо в ней было заложено не только нечто определяющее сущность индуизма в целом, но и «что-то живое, что-то отвечающее развитию мышления, что-то свежее и применимое к тем духовным проблемам, над разрешением которых бьется разум»³, — писал Джавахарлал Неру.

Когда впервые перед литературной общественностью Европы предстал английский перевод «Бхагавадгиты»⁴ не столько литера-

турные красоты древнеиндийской словесности поразили читателя, сколь философская мысль, заключенная в «Песне Господней», иное, отличное от европейского мировосприятие.

Гете и Гердер, А.-В. Шлегель и Шопенгауэр видели в «Гите» «богатство дотоле неведомых идей и образов»⁵, а Вильгельм фон Гумбольдт в своем знаменитом этюде о «Бхагавадгите»⁶ писал о ней как о «прекраснейшей, быть может, единственной истинно философской песне из существующих на каком бы то ни было языке»⁷.

Что же так поразило европейских романтиков и одновременно было и оставалось столь естественным для индусов всех времен?

При внешней кажущейся простоте «Бхагавадгита» памятник необычайно сложный и, как любят говорить «теоретики», противоречивый⁸, впрочем как и Библия. До сего дня его толкуют, комментируют и вязнут в неразрешимых спорах.

В нашу задачу не входит разбор содержания «Бхагавадгиты» и ее темных мест, обратимся лишь к тем проблемам, которые, являясь своеобразным фоном, работают на осмысление оппозиции *свобода — несвобода* и как она решается в индусской этике, философии и морали.

* * *

Один из наиболее важных принципов индуизма (и классического и «нео»), определяющий индусскую культуру в целом, — это принцип единства материального и духовного начал, или принцип единства сущего как проявление взаимосвязи *жизни и смерти, счастья и горя, начала и конца*, он уходит своими корнями в древнейшие индусские религиозно-философские тексты. Многообразное отражение он находит и в «Бхагавадгите»:

Лишь от внешних предметов бывают
Зной и холод, страданье и радость;
Но не вечны они, преходящи,
Равнодушен к ним будь, Арджуна...

Только тот ведь, кто к ним безучастен,
Кто в страданье и радости равен,
Тот бессмертья достичь способен,
Тот мудрец, о мой славный витязь.

То, что есть, никогда не исчезнет;
Что не есть — никогда не возникнет;
Этих двух состояний основу
Ясно видят зрящие сущность.

(Перевод В. С. Семенцова)⁹

Представление о вселенной, изложенное в приведенном отрывке, присутствует в текстах и других индийских философских школ, например, в буддизме направления махаяны, что подтверждает всеиндийский характер этой мысли.

Совершеннейшего Будду, первейшего из Учителей, я приветствую!
Он провозгласил принцип Относительности,
Принцип, что ничто [во Вселенной] не может исчезнуть
И [ничего нового] не может возникнуть,
Ничто не имеет конца,
Так же нет ничего вечного.
Ничто не идентично [самому себе],
И нет ничего дифференцированного.
Ничто не движется ни в том, ни в другом направлении.
Это [Нирвана], блаженное Успокоение
Всякой [возможной] Множественности.

(Перевод Ф. И. Щербатского)¹⁰

В западной философской литературе индуистский принцип органического слияния материального и духовного начал нередко определяют как «своеобразный» или «индийский» дуализм, что нивелирует особенности восточного менталитета и затемняет содержание и сущность явления. Восточная терминология, особенно философская, далеко не всегда соответствует европейской, даже в тех случаях, когда содержание, ею выраженное, сходно. Индусы, употребляя тот или иной термин западной науки, осознают условность и параметры его приложения к индийским шастрам¹¹, европейцам же это удается далеко не всегда.

Терминологические недоразумения как внутрииндийские, так и западно-восточные, связанные с определением той или иной дефиниции и сути, ею означенной, характерны не только для философской литературы, но и для современного индийского литературоведения, особенно в период перехода от Средневековья к Новому времени, в период становления новой литературной системы, т.е. во второй половине XIX и начале XX вв. Именно в это время, соотносимое по некоторым параметрам с тем отрезком мировой культуры, который условно можно назвать «эпохой романтизма», терминологическая невнятица влекла за собой не просто путаницу, а зачастую и неверные оценки тех или иных явлений в истории культуры. По преодолении «смутного времени», т.е. к середине XX в., многие ошибки роста, естественные в период становления не только новой литературы как таковой, но и новой науки о литературе, сделавшей шаг в сторону западноевропейского литературоведения, теряют содержательную остроту.

Отметим в этой связи дефиницию, имеющую непосредственное отношение к настоящей книге, а именно *svacchandtāvād* и ее соотношение с такими западными понятиями как *индивидуализм* и *романтизм*.

В 20-е гг. вокруг этих понятий в индийском литературоведении возникла острая дискуссия, связанная в основном с поэтическим направлением *chāyāvād*, возникшем на языке хинди в 20-е гг. XX в.

Словообразование *chāyāvād* состоит из двух семантических единиц: *chāyā* (s.f.) — *тень, отблеск, нечто, находящееся в тени; убежище; отражение; подражание; чувство, разум; жест; рагини*¹²; а также *дурное влияние, исходящее от злого духа; и, н а о б о р о т, нечто прекрасное*; имя супруги бога солнца Сурьи; одно из имен супруги Шивы; и слова *vād* (s.m.) — *речение, тезис*, в современном хинди употребляемое в значении близком русскому суффиксу *изм*.

Понятие *chāyāvād* как определение неких поэтических сочинений возникло в пылу полемики, в борьбе «новаторов» с «архаистами», и на первых порах из семантически богатого слова *chāyā* был взят лишь его негативный аспект — «нечто туманное», «нечто неясное», в процессе же осмысления и семантического наполнения, как критикой так и самими поэтами, амбивалентное слово *chāyā* стало одним из ключевых в программе нового поэтического направления, открывая поэту возможность передать «теневую», скрытую от внешнего взгляда душевную жизнь человека.

Подобные слова-символы, слова-концепции в контексте индийской классической поэтики и индуистской культуры заключают в себе, с одной стороны, обобщенный, емкий смысл, с другой — одну из важнейших характерных черт индуистской культуры в целом — органическое единство таких онтологических понятий как *жизнь и смерть, добро и зло, начало и конец*. Для поэтов — чхаявадистов контекст индуистской культуры в широком его объеме и значении играл решающую роль, и название чхаявад, в полной мере отразило индуистскую сущность поэзии, ими созданной. Уже в 30-е гг. это название получило «права гражданства» как законное» определение нового поэтического направления, вошло в терминологические словари и энциклопедии и, как правило, без европейского эквивалента*.

* Случай не уникальный. «Почти всегда такие обозначения, — писал о немецком романтизме А. В. Михайлов, — рождаются неожиданно, парадоксально, порой они извлекаются из повседневных распрей эпох, а между тем обретают способность зримо запечатлять в себе всю ее сложность и сущность» (См.: Контекст 1982. М., 1983. С. 108).

Чхаявад — индивидуалистическая лирика, сломавшая диктат средневекового поэтического канона в области поэтики и эстетики, канона, который диктовал свои законы вплоть до начала XX века. Осуществленный чхаявадом принципиальный поворот свершился внутри традиции, что необычайно важно для всей индийской культуры, он достигался определенным отбором лексики, новой системой, в которую вступали образы (часто традиционные), новым контекстом, отразившим время и его задачи. Традиционный образ потерял свою самооценку, ее приобрела личность поэта¹³. Индивидуалистический характер чхаявадской лирики и объясняет во многом обращение критики к такому понятию как *svacchandtāvād*.

Представляется целесообразным дать некоторый лингвистический комментарий к этому термину с тем, чтобы лишний раз показать полисемантизм и амбивалентность санскритизированной лексики хинди, на которой в сущности и строится большинство индийских философов.

Смысловое зерно индийского термина составляет слово *svacchand* (s.f. *свобода, независимость*), которое, в свою очередь, распадается на следующие семантические единицы: *sva*, s.m. — *семья, род; духовная связь*; одно из имен Вишну; в качестве прилагательного может употребляться в значении притяжательного местоимения *свой*, что и составляет значение слова в данном случае; *cchand*, s.m. — *желание, хотение воля*; *tāvād* — суффикс, образующий абстрактные существительные ж.р. Таким образом, получается что-то близкое смыслу *своеволие, своеправие*. Прибавление к нему существительного м.р. *vād*, означающее в переводе *спор, тезис* (обычно философский), *теорию, учение*, в сочетании с другими словами соответствующее русскому *изм*, дает в результате слово, близкое европейскому понятию *индивидуализм*, но никак не *романтизм*. Оно шире и приложимо к литературе разных эпох и наций, так или иначе связанных с философией индивидуализма.

Индийская же консервативная критика 20-х гг. («ревайвализм» своего рода) определяла понятием *сваччхандтавад*, как правило, литературу западную, а если отечественную, то лишь ту, которая существенно нарушала традиции, т.е. с ее точки зрения литературу «прозападную», в большинстве случаев имеющую отношение к романтизму. Так и получилось с чхаявадом, который, по мнению ортодоксов и «архаиков», не что иное, как сколок с западного романтизма, ибо он есть яркое выражение поэзии индивидуализма.

Такое толкование упрощало сложную проблему типологии индийской литературы и не могло явиться достаточным основанием тождественности европейского романтизма и чхаявада потому лишь,

что поэтика последнего строится на принципах сваччхандтавада. Соотношение же романтизма и индивидуализма, что вполне закономерно, вопрос особый и не совсем простой, тем более, если его перенести в индуистскую литературу.

Так и с дуализмом. В европейской философии он подразумевает «бытие двух противоположных и не сводимых друг к другу начал: духовного и материального»¹⁴. В Индии же он означает совсем другое — не предпочтение сознания бытию или наоборот, а их неотличение, что обозначено и особым термином — *advaita* (s.m., букв. *недвойственность*)¹⁵. Приравнивание этого термина к монизму объективного идеализма европейской науки, что делается постоянно, неверно передает самую суть индуистского мировосприятия. «Борьба между материализмом и идеализмом — плод недоразумения»¹⁶, — писал уже в наше время индийский мыслитель второй половины XIX в. Свами Вивекананда. А в середине XX в. другой индийский философ Кришнамурти часто говорил: «Любите смерть, как вы любите жизнь»¹⁷. Поэтому понятия *жизнь:смерть*, *радость:страдание*, *счастье:горе* в индуистской философии и литературе не противостоят друг другу, они трактуются в едином ключе, в единой тональности и несмотря на тяготение к идеальному, по сути дела не представляют антитезы, хотя понятия свободы и несвободы остаются (об этом чуть ниже).

Соотношение дефиниций и терминологии в культуре Востока и Запада сложно и ответственно, особенно в тех случаях, когда мы ищем точки сущностных соприкосновений, а не внешней похожести.

* * *

Идеи, столь характерные для индусов, при всем их своеобразии и отличии от западного образа мысли посещали и европейских романтиков.

Ближе всех к индусскому мироощущению подошли поэты йенской школы, наиболее ярко выразившие в своей поэзии тягу к универсализму, к духовным праначалам, что было характерно для интеллектуального климата Германии конца XVIII — начала XIX вв. Сознательно или неосознанно немецкие поэты искали некую новую религию, отличную от современного им христианства, погрязшего, как они считали, в меркантилизме или коммерционализме, как называл это индус Шри Ауробиндо, противопоставляя Восток и Запад как два мира, олицетворявших мир духа и мир приземленного бытия¹⁸.

И дело здесь не только в особом складе ума немецких поэтов и философов, который, кстати, отмечал великий «романтик века»,

Д. Г. Байрон («...германцы — нация ... романтическая, они пребывают в мире идеального»¹⁹), но и в некоей «генетической предрасположенности» европейских мыслителей Нового времени к «индийской мудрости», восходящей к далеким временам Александра Македонского. Возможно, мудрецы — брахманы и оказали какое-то воздействие на философию античности, на формирование традиции «тайной мудрости», как бы ни были гипотетичны эти предположения²⁰. Всегда есть соблазн увидеть в «чужой религии» частный случай собственной, расположить в «силовое поле» индуистских или буддийских доктрин идеи Блейка, например.

Но, если по мнению С. С. Аверинцева, не следует видеть непосредственное «вторжение азиатского мистицизма» в «мир эллинской ясности» неоплатоников, как порой представляло себе «поверхностное просветительство XVIII–XIX вв.», находя в органической эволюции «механическое влияние Востока», то видеть общее, существование неких близких идей в неоплатонизме и неоиндуизме, христианстве и ведантизме вполне уместно²¹. И неслучайно в сочинениях современных индийских мыслителей мелькают имена Платона и Плотина, а чхаявадист Нирала воспринимает творчество Шекспира, например, как воплощение идей Веданты²². Стремления человечества к познанию мира и свободы — сходны.

«Индийская отчизна» Новалиса — это, вероятно, лишь удачно найденная метафора, важнее объективно существовавший избирательный и целенаправленный интерес литераторов йенского кружка к индийской идеалистической философии, чувство сродства, которое испытали немецкие поэты-романтики по отношению к индийскому мироощущению.

Наиболее ярко это сродство или «софилософия», по выражению Фр. Шлегеля, отразились в теме единства сущего, едва ли не основной у йенцев. Обычно она выражалась в поисках «среди конечного тайны бесконечного», в стремлении Новалиса, например, изгнать саму идею границы в «безграничной текучести бытия»²³, в восприятии сущего как «единой творимой жизни», в чувстве сродства души и материи, души и природы. «Природа необычна, своенравна и неистощима, — пишет Н. Я. Берковский, — ей не спокойно в железном панцире материи, она рвется к высшей форме жизни — к сознанию и человеку. Могучий дух скрывается в природе, в вещах живых и мертвых, и он домогается, чтобы ему было дано доразвиться, найти в человеке самого себя»²⁴.

Оставим в стороне гносеологическую проблему природы в представлениях христианских и индусских поэтов и принципиально

различное ее решение*, в данном случае важна лишь сходность устремлений, сходность поисков. Однако не будем забывать, что особое чувство сродства с природой, единение с миром великой природы индусам было ведомо от века, тогда как йенских поэтов оно посещало в редкие минуты высочайшего духовного прозрения и, с одной стороны, приближало к адвайтизму индусов, с другой — уводило от вечной двойственности европейского мирозерцания («Я пришел дать мир на земле? Нет, говорю вам, но разделение»). Лука, 12, 51).

Само сущее как некое единство в представлении европейских философов было «единством хора», единством, воссозданным из неких расчлененных частиц. И если для западной философской мысли человек оставался «мерой всех вещей», то для индуизма, вплоть до чхаявада, он был «песчинкой под ногами всех и каждого из людей».

В своем стремлении к единству немецкие поэты, следуя неоплатоникам, «воссоединяли» разрозненное, приходя к единению через онтологическое разъединение, тогда как индусы с ним родились.

Восточное (индусское) и западное «единство в духе» имело и другое существенное различие. На Западе оно предполагало единство Души и Ума. «Единое» по Плотину это возможность созерцать идеи (разрядка наша. — Н. В.), это как бы «исступление ума в экстазе»²⁵. В Индии — это единство Атмана (частная душа) и Брахмана (мировая душа), ибо ум, интеллект согласно индуизму нечто материальное и отмирает вместе с телом.

* В индуизме природа *prakṛti* (s.f.) определяется как *aśit* (*a* — отрицательная частица *ne*; *śit* s.f. — *сознание, душа, чувство*), т.е. как нечто неодушевленное в противоположность человеку *jīva* (s. m.) который есть *śit*, т.е. обладающий душой. Поэтому слитность человека и природы (*дживы* и *пракрити*) в чхаяваде, например, не подразумевает их растворение друг в друге, поскольку субстанционально человек связан только с Абсолютом, с природой же лишь бранным телом. Природа как бы материальный язык человека, его материальный жест. Одухотворенность пейзажа в индийской поэзии и в чхаяваде в том числе есть лишь следствие поэтической гиперболы, а никак не пантеизма, анимизма, гилозоизма или иного философского принципа, приписывающего природе душу. Природа порождена Брахманом, без него она не может существовать, она его прихоть, но сама по себе бездуховна. Поэтому в индуизме природа никогда не может быть ни тюрьмой («Природа — тюрьма»), ни враждебной силой, ибо душа человека (*Atman*) субстанционально равная мировой душе (*Brahman*) защищает его от любых действительных сиюминутной формы (*prakṛti*).

Йенцы оставались христианами, их сближение с Ведантой было мимолетно и длилось мгновение в истории культуры. Немаловажно и то, что тяга йенского романтизма к Абсолюту шла не от архетипических представлений о жизни и смерти, о зле и добре как неразрывном единстве, как данности, а от конкретной потери (смерть, измена), лишь потом получая философское обобщение.

Даже в этом мимолетном сближении есть некое мировоззренческое различие исходных позиций. Мысль Новалиса о недопустимости разграничения мира по вертикали, о равенстве *начала* и *конца* как бы придумана им самим, вопреки установкам Бога, отсюда его своеобразный демонизм, в Индии же — это **д а н н о с т ь**, и данность от Бога, возвращение к Нему.

В более позднем европейском романтизме, вне зависимости от национальной принадлежности, антиномичность добра и зла, в отличие от раннего, йенского, как правило, не нарушалась.

«Но Авраам сказал: чадо! вспомни, что ты получил уже доброе твое в жизни твоей, а Лазарь — злое; ныне же он здесь утешается, а ты страдаешь; и сверх всего того между нами и вами утверждена великая пропасть, так что хотящие перейти отсюда к вам не могут, также и оттуда к нам не переходят» (Лука, 16, 25–27).

Для человека западного мира невозможно единение добра и зла. Можно лишь говорить о «медленном перерастании смерти в жизнь и зла в добро»²⁶, как у Шелли, например, в «Королеве Маб», или о мгновенном ощущении единства человека и космоса, как это почувствовал герой Браунинга в стихотворении «Англичанин в Италии», оказавшись на вершине горы²⁷.

Упомянутый эпизод из стихотворения Браунинга формально напоминает пролог к лироэпической поэме «Камаюни» (Kāmāyāni) чхаявадского поэта Джайшанкара Прасада. В обоих случаях человек на вершине горы (у Браунинга в Италии на вершине Кальвано, у Прасада в Индии на вершине Гималаев) один на один со стихиями. Но в первом случае он как бы сливается с ними, и это откровение для него, хоть и преходящее, во втором — лишь отстраненно наблюдает за стихиями оком своего Атмана, и в этой картине нет для него откровения, есть данность.

На высокой вершине Гималаев,
Укрытый прохладной тенью камня,
Человек затуманенным взором
Следил за разрушительным потоком.
Внизу вода, сверху скалы.
Одно зыбко и непостоянно. Другое осязаемо, конкретно.

Их сущность едина,
Хоть как назови — материя ли, дух ли²⁸.

У Прасада это пролог, философский эпиграф. У Браунинга миг в представлениях человека, возникший лишь в определенной ситуации.

То же в русской поэзии. Стремление к единству с сущим, в том смысле, о котором говорилось выше, проявилось даже у такого, казалось бы, камерного лирика как А. Толстой, далекого от философской медитации²⁹, что уж говорить о Фете и Тютчеве, Пушкине и Лермонтове. Но и в русской поэзии, как и западноевропейской, моменты единения с сущим, добра со злом были мгновенны и быстротечны. Индусская истина — зло не создано ни падшим ангелом, ни Богом, ни человеком, а существует от века, равно с добром, была, как правило, закрыта для них.

«Синтез антиномических образов у Лермонтова, — пишет И. В. Карташова, — не является абсолютным. Примирение оказывается временным, таит в себе неизбежность нового распада, взрыва и бунта»³⁰. Чаще всего европейский ум мечется между добром и злом³¹. Или словами Достоевского: «Они не могли согласиться, что считать добром, а что злом».

Антиномия добра и зла, свободы и несвободы своеобразно и ярко проявилась в творчестве Метьюрина. Ему было ведомо, что где-то на краю земли, а именно в Индии, человечество знает, как соединить добро и зло, избавить людей от страдания и привести их к свободе. Его Мельмот, скитаясь в течение своей краткой земной жизни, дарованной ему, кстати, Сатаной, стремился воплотить в реальность эту мечту и потерпел крах. Ему не помогли ни любовь, ни желание, ни потусторонние силы, что и составило сущность его трагедии. Для христианина, человека западного мироощущения, каким был Метьюрин, даже осведомленного о существовании иного, чем христианское мироустройство, иная оценка жизни и смерти, добра и зла, в то время, т.е. в XIX в. была невозможной, как невозможно и признание зла в качестве некоей позитивной данности. Это противоречило христианской морали и этике. Возможно, лишь в парадоксах О. Уайльда мы найдем нечто приближающее западноевропейскую мысль к индусским истинам. (Например, остроумные рассуждения лорда Генри в «Портрете Дориана Грея» во время бесед с Базилем и Дорианом о счастье и страдании³².)

Великое противостояние извечной Двойственности Запада и Великой Относительности Востока в XIX в. еще не было нарушено. Или, иными словами, принцип «неслиянно и нераздельно» все еще противостоял индусскому «слиянню и нераздельно».

Поэтому и свобода романтиков оборачивалась некой противоположностью, вспомним хотя бы «Пьяный корабль» Рембо эту «притчу об извечной двойственности безбрежной свободы: ее благодати и ее изматывающем бремени»³³.

Трагизм романтизма в том и состоял, что идеал свободы в реальном бытии оказывался недостижимым и обязательно оборачивался несвободой, бедствием (скажем, у Блейка это чума в Англии — цена свободы Нового света)³⁴.

Как же в Индии философы и поэты решали насущные для человечества проблемы свободы, счастья, страдания?

Свобода в традициях индуизма это не абстрактная свобода, не свобода вообще, а всегда освобождение от чего-либо, от круга ли перерождений, от оков ли *сансары*^{*}, бремени ли ортодоксальных традиций. Достижение *мукти*^{**} — это слияние с Брахманом-Абсолютом, т.е. прекращение всех связей с сиюминутным бытием, растворение в «Море сущности». Таков классический индусский идеал свободы. Отсюда и отношение к *сансаре*, как некоей тюрьме, скопищу негативных явлений, сковавших рвущийся к свободе дух.

Для средневекового поэта связь с классической традицией адвайты была живой и непосредственной. Сансара для него оставалась адом, тюрьмой, скопищем пороков. Так писали о бренном мире даже поэты направления бхакти^{***}, в котором ригоризм учения Шанкары был уже значительно смягчен.

* *saṁsāra* (s.m. — *блуждание, переход из жизни в смерть и обратно, сети майи; бrenный мир*) — одно из основных понятий индуизма, означающее мирское бытие, может отождествляться с майей; в буддийских представлениях *сансара* «бытие, которое неизбежно связано со страданиями и перерождениями живых существ» (Мяль Л. Сансара // Мифы народов мира. Т. 2. С. 406).

** *mukti*, s.f.; *mokṣa*, s.m. — слова санскритского происхождения, означающие: *освобождение от перерождений, достижение Брахмана-Абсолюта, освобождение от любых оков*.

*** бхакти — религиозно-реформаторское движение; основные значения санскритского слова *bhakti*, s.f. — *преданность, верность, поклонение, высокая платоническая любовь*; на хинди, помимо основных значений, употребляется как понятие высокого служения, молитвенного поклонения родине, достойному делу и пр. Понятие бхакти возникло уже в литературе классического индуизма, где означало один из путей (*bhakti-marga* — путь служения), достижения мукти; в VI в. на Юге Индии бхакти выделяется как самостоятельное религиозное течение, где принимает форму поклонения Шиве и Вишну; в XII–XIII вв. это течение в форме поклонения Вишну и его авата-

Кабир (перевод Н. Б. Гафуровой):

Эта жизнь подобна темной ночи, где бродит майя в виде
Воров с арканами, свитыми из искушений.
Знай, Бог накажет тебя, если попадешься им...

Этот мир — каморка с сажей. Слепнут те, кто находится в нем...

Ты пожертвовал истинной верой ради мирских благ,
Но мир не пошел за тобой.
Заблудший, ты своей собственной рукой порубил себе топором ноги...

Что ты делаешь спящий? Пробудись, плача от страха и горя,
Как может спокойно спать тот, чье жилище могила?..

Каждый умирает, но никто не знает, как умирать,
Уми так, чтобы тебе не пришлось умирать снова³⁵.

Сурдас (перевод Ю. В. Цветкова):

О, владыка, принеси мне избавление на этот раз!

Я погружен в океан бытия, о Кришна — сокровищница милосердия.
Глубокие воды его — майя, [вздыхаются]
Волны его — это страсти людские
Любовь [мирская] — крокодил, который схватил меня, тянет
в глубины бездонные.

Мои желания — это зубастые рыбы, которые терзают мое тело;
на голове моей выюк тяжких грехов.

Ноги нигде не находят опоры, спутанные водорослями иллюзий.
Алчность, злорадия, тщеславие, ханжество — это мощные порывы ветра,
обрушившиеся на меня.

Сын и жена мешают увидеть мне лодку Бога.

Услышь меня, Средоточие Милосердия, я измучен, теряю сознание,
выбился из сил.

[Взывает] Сурдас: О Кришна, за руку ухватив, вытащи меня на берег³⁶.

Тулсидас (перевод Ю. В. Цветкова):

Мирские забавы и наслаждения подобны чужой жене, а
Молодость — ночь заблуждений. Неразумная душа любит
Эти никчемные радости.

Тяжкие беды. Болезнь и страдания в разлуке — это
Дозорные бога смерти. Видят их люди, но не в силах отступить
от мирских утех.

рам (воплощениям) — Раме и Кришне — возникает и на Севере Индии; крупнейшие поэты этого течения (северного бхакти) — Кабир (XV–XVI вв.), Сурдас (XVI–XVII вв.), Мира-баи (XVI–XVII вв.), Тулсидас (XVI–XVII вв.).

Из-за порочных страстей, себялюбия все позабыто —
И разум и аскетизм. Вот забрезжил рассвет, исчезают
Ночные кошмары. Разгорается солнце.
Это светило смерти восходит с востока старости. А ты,
Глупая душа до сих пор не одумалась³⁷.

Современные поэты и прежде всего поэты чхаявада относились к земному бытию принципиально иначе, они в нем самом искали освобождения, хотя и помнили о Шанкаре и бхактах. Вот как писала о сансаре наиболее лиричная поэтесса этого направления Махадеви Варма:

Неужели цветы улыбнулись
Лишь для того, чтобы увянуть?
Неужели светильники звезд
Зажглись, чтобы угаснуть?
Неужели сапфировые облака
Хотели исчезнуть?
Неужели вечная весна
Ждала своего конца?
Неужели только боль родит
В глазах жемчужные слезы?
Неужели на жизненном ложе
Всегда покоится грешная боль?
Неужели таков Твой мир,
Неужели в страдании
Не сгорает утоление,
Неужели смысл жизни во вкушении потери!
Зачем так печален твой дар —
Твой мир бессмертных?
Но мне, о Боже, дай здесь пожить!
Это право дает мне мое неизбежное исчезновение!³⁸

Формально стихотворение обращено к Богу, формально в нем выражено стремление к Брахману, которое составляет сущность поэзии бхакти, но все чувства, все мысли Махадеви, как сказали бы индусы — *laukik* и *saṁ*, т.е. «земные», «предельные». Она прославляет сансару — «изменчивую, сладостную, жестокую, пьянящую, безумную» (*asthir, madak, niṣthur, matvālā, nagal*). Эти слова взяты из ее стихотворения «Сансара» и являются ключевыми не только для данного стихотворения, но и для чхаявада в целом. Однако при всей эволюции взгляда на сансару живая связь современной Индии с классической традицией в области религиозной философии оставалась ненарушенной. Идеологи национально-освободительного движения

свободу Индии называли или *мукти* или *мокшей*, хотя для обозначения независимости в современном хинди есть и другие слова. А при обысках у индийских патриотов обычно находили книги Вивекананды и «Бхагавадгиту». В начале XX в., — пишет В. С. Костюченко, — члены тайных обществ, организованных экстремистами, дают клятву бороться за освобождение Индии, держа в руках меч и «Бхагаватгиту»³⁹. В условиях колониализма понятие *мукти*, не теряя своего изначального смысла, приобрело новый — едва ли не более значительный — освобождение страны от иноземной власти. Политическое подчинение рассматривалось как нечто препятствующее внутренней свободе, как те оковы, которые мешают достижению индусского идеала. «Как страждет и плачет заблудшая душа в разлуке с высшей сущностью, — писала Махадеви Варма, — так душа страны томится желанием своей свободы»⁴⁰.

В поэзии чхаявадистов индуистские *мукти* нашло своеобразное и многообразное воплощение. Не говоря прямо о политике и как бы решая проблемы чисто поэтические, они ставили в своем творчестве глобальные культурно-социальные задачи. Нирала (один из четырех ведущих поэтов чхаявада), настойчиво утверждая так называемый *мукт чханд* или *свачханд* (свободный стих, который он идентифицировал с *blank verse*), видел в нем не просто освобождение поэзии от оков чханда**, но возможность раскрепощения самого поэта, освобождение его творческих потенций, или, как он говорил, освобождение всей литературы, так «необходимое во имя освобождения самих себя»⁴¹. В предисловии к сборнику «Parimal» («Благоухание») он пишет: «...Как освобождается человек, так освобождается и поэзия. Человеку должно освободиться от оков кармы, поэзии — от чханда. Свободная поэзия никогда не совершит преступных действий по отношению к литературе, напротив, она вдохнет в нее дух свободы, что есть для литературы сущность блага»⁴².

В поэтике чхаявада *мукти* проявилась в своеобразной эмансипации устоявшегося образа, освобождении его от закрепленного за ним традиционного смысла, определенной эмоции, в стремлении отказаться от воспроизведения поэтического штампа, т.е. то же своеобразное проявление освобождения из пут, но в поэтической сфере.

XIX стихотворение Прасада из цикла «Волна» («Lahar») убедительная тому иллюстрация:

* букв. «Отождествления с высшей сущностью».

** Чханд (*chand, s.m.*) — традиционное индийское стихосложение, основанное на строго определенном количестве матр (*matra, s.m.*) — кратких слогов в строке.

Пусть настанет ночь прозрения!
Пусть спит все на земле!
Возьми с собой в дорогу отрешенность
И иди освобожденный!
Пусть тропы спят в траве,
Цветы на стеблях,
Пусть дремлют звезды лениво!
Молчание беззвучного покоя настало.
Выскользнув тихо из рощи,
Усталого путника пусть освежит горный ветер,
И недоброе, что таится в груди,
Пусть заснет!
И пусть не прервет заря эти сны!⁴³

Такую ночь бхакт вполне мог представить себе реальной, ибо в ней прозревший человек «отрешается» от земли, от недобрых чувств и в «беззвучном молчании покоя» шествует к освобождению. Прасад же написал свое стихотворение в сослагательном наклонении, в нем реальное стало желаемым и, пожалуй, несбыточным. Стихотворение кончается фразой «пусть заря не прервет эти сны!». Но поэт знает наверное, что мечта о ночи «освобождения» из земного удела прервется рассветом, а освобождение человека не в разрыве с землей, а в приятии реальной земной действительности со всем негативным и позитивным, что она несет в себе, с приятием великой индусской относительности, заявленной уже в «Бхагавадгите» и распространяющейся на все формы и явления жизни — будь то добро, зло, жизнь, смерть.

«Этот мир ни добр, ни зол...представление о добре или зле жизни зависит от нашего угла зрения, это не есть качества самой жизни»⁴⁴, — писал Вивекананда в «Карма-Yoga», продолжая мысль своего учителя Рамакришны: «Солнце Брахмана одинаково сияет над Злом и Добром»⁴⁵, а Шанкара утверждал, что оно будет сиять даже в том случае, если ничего не будет озарять. Понятие относительности наших представлений о жизни и смерти, добре и зле как идея, употребляемая в широком смысле, характерна для большинства индийских философских школ* и так же, как принцип адвайты составляет некий интеллектуальный фундамент индийской культуры. Позитивный смысл этой теории часто ускользал от философов европей-

* Теория относительности или в индийской терминологии теория шуньята (śūnyatā), была сформулирована крупнейшим индийским философом Нагарджуной (XI в. н.э.). См. об этом: Щербатский Ф. И. Избранные труды по буддизму. С. 241–243.

ского романтизма, что приводило их к неверному толкованию индийского идеала свободы как некоего бездеятельного фатализма.

Тем не менее встреча Востока и Запада на романтической ниве оказалась чрезвычайно многосторонней, о чем говорит общность тем, идей, образов, каковой, например, явилась категория знания, одна из наиболее значимых, как в неоиндуизме, так и в романтизме.

В стремлении познать человеческую душу, открыть людям путь спасения, вырвав их из вечных тенет земного бытия, романтик нередко оказывался по «ту сторону добра и зла», как бы на миг забыв великие слова Екклезиаста, «во многой мудрости много печали, и кто умножает познания, умножает скорбь» (Еккл. I, 19).

Романтики были смелыми людьми, не всякому достало бы решимости заглянуть в бездну непознанных истин, вопреки догматам веры и традиций. Леди Байрон в своем дневнике записала слова Байрона, наблюдавшего за светским обществом: «Как вы думаете, есть среди них хоть один, кто не побоялся бы заглянуть внутрь себя»⁴⁶.

Но романтики сделали это, и что же в результате? Безоблачная мечта Ренессанса обернулась трагедией, идеал оказался неосуществим.

В Индии, как и на Западе, тоже считали, что «душа должна знать, через знание она освободится»⁴⁷, но понимали вместе с тем, что не всякий решившийся заглянуть в самую суть вещей, сохранит способность к оптимизму, способность посреди моря людского ощутить радость бытия. Чхаявадист Джайшашкар Прасад, крупнейший индийский поэт начала XX в., принадлежавший к литературному направлению во многом близкому романтизму, создал почти негативный образ знания, напряженной человеческой мысли, которая как бы разъедает своим скепсисом, своей способностью к анализу зыбкое земное благополучие человека:

О, первая морщинка мысли —
Ты Шива, сокрушающий вселенную!
Ты ужас вулкана, низвергающего пламя,
Ты первый, пущенный врагом, камень!⁴⁸

Для индуса такой образ-символ, образ-концепция, быть может, более существенен, чем для христианина, поскольку он противоречит индуистской концепции бытия и познания.

Основной категорией, точкой отсчета индуизма всех толков, направлений и времен является Брахман*-Абсолют, абстрактная,

* Понятие Брахман или Брахма имеет три ипостаси: 1) Брахман-Абсолют, 2) Брахма — Бог Творец в триаде Вишну-Шива-Брахма, 3) брахман — представитель высшего сословия (мудрец, ученый, богослов). В русском языке нет

неперсонифицированная вечная сущность мира, «вечное единство, лежащее в основе всего многообразия богов, миров и существ»⁴⁹.

Брахману соответствует Атман — частная душа, «наше собственное Сам и вместе с тем Сам всего мира»⁵⁰, субстанционально равная Брахману, «искра Великого разума», «Мировой энергии», которая заключена в человеке и осуществляет связь макро и микрокосмоса, свидетельствуя о единстве вселенной. Согласно индуизму, каждый Атман и все живое стремится к слиянию с Брахманом, к освобождению от телесных пут и перерождений, от мира, который по классическому индуизму есть не более чем майя (иллюзия). Эта концепция, получившая, как говорилось, название адвайта (недвойственность), большинством современных философов и поэтов однако не разделяется. Они, как правило, относятся к так называемым частичным адвайтинам, согласно философии которых Брахман не единственная реальность: волна принадлежит Гангу, а не Ганг волне, это так, но реальны не только Ганг, но и волна, хотя сама по себе она существовать не может. Таким образом, если по Шанкаре «все частные способы бытия с различными названиями и формами реальны как бытие, но не реальны как частности»⁵¹, то согласно современной точке зрения реальны и частности как частности.

Понятия Брахман и Атман, сохраняя свое основное содержание, являются для современного мыслителя и тем более поэта, скорее фоном, обязательным, привычным, традиционным, но все-таки фоном, на первый же план выступают земной мир, земные страсти, земная жизнь. В перенесении центра внимания из запредельных высей на землю, в признании мира земного «великой относительностью», т.е. не полной иллюзией, не «миражем в пустыне», а ступенькой к истине и заключается то принципиально новое и важное, что внес в историю философской мысли неоиндуизм и что нашло полное отражение в литературе Нового времени.

Но человек не всегда это понимает и потому несчастен. Шанкара, а за ним все полные и частичные адвайтины говорят: это потому, что человек не знает сути, великой, с точки зрения индийской традиции, истины — «Этот Атман [есть] Брахман»⁵². Как правило, несчастным ощущает себя человек, не владеющий знанием (причем Шанкара имеет в виду высшее знание (*pāra vidyā*), т.е. постижение,

различий в написании этих трех номинаций, поэтому смысл определяется контекстом. На санскрите и соответственно хинди некоторые различия, не передаваемые в русском языке, существуют. Так, Брахма — Бог Творец имеет долгое *ā* на конце (*Brahmā*), в отличие от Брахмана-Абсолюта, а брахманученый — долгое *ā* в середине слова и носовое *ṅ* в конце (*brāhmaṅ*).

прозрение, а не знание в бытовом смысле), он уравнивает Атман с эмоциональной и интеллектуальной жизнью человека, что по законам индуизма есть начало телесное. Душа не может быть несчастной, это несведущим так кажется. «Как, заболевши желтухой, все белое видят желтым, так вот и в Атмане видят телесность в силу незнания»⁵³, отсюда и путь познания — отречение от мира, путь отшельничества.

Современные же философы и тем более поэты более гуманны, нежели их средневековые предшественники, они иначе относятся к миру земли и жизни человека.

Вивекананда писал: «Немногие могут следовать этим путем, ибо не всякий может найти в себе силы, глядя на мир земной, сказать: нет, я не хочу этого»⁵⁴.

Интеллектуально Прасад связан с шанкаровыми представлениями о знании, эмоционально — с полнокровной, сиюминутной жизнью земли. Отсюда его раздвоение, двойственность в оценке знания как некоего понятия, с одной стороны, объективно существующего, с другой — именно в силу своей объективности, вносящей скептическую ноту в мечты человека.

В поэтическом направлении чхаявад эта Великая Относительность стала лейтмотивом, а счастливо найденная формула — *sukh: dukh* (счастье-горе) как бы его эмблемой, в которой наиболее точно выражена мировоззренческая суть, особое качество лирического переживания чхаявадской лирики.

Приведем несколько отрывков из Джайшанкара Прасада.

...сколь
В прошлом счастья,
Столь велики в вечности
Следы несчастья...
Мука вечного соединения счастья с горем —
Основа жизни великой вселенной.
Это и есть правда о наслаждении.
Это и есть сладостный дар земли.
Властью этого вечного единства
Разливается океан
И страдание в самом сердце голубых волн
Рассыпает множество сверкающих алмазов счастья⁵⁵.

Это то самое, что говорит философ Вивекананда: «Идея счастья без страдания или жизни без смерти хороша для школьников или детей, но мыслящий видит в этом противоречие»⁵⁶.

В счастье и в горе, то взлетая, то падая
Исчезнет бранный мир

И никогда не взглянет, обернувшись,
Кому — успех, кому — падение.

Перед алтарем человеческой жизни
Свершился брак разлуки и встречи,
И затанцуют вместе счастье с горем⁵⁷.

По мысли индусов следует принять «пестрый» мир, как данность и, не считая его тюрьмой духа ли, тела ли, ощутить эмоциональную свободу в его пределах:

Зачем пьешь пригоршнями
Свои слезы?
Сияя умирают звезды.
Соедини смех
И слезы. Дай пролиться новому дождю,
Дай раскрыться почкам.

Собирай по каплям
Живую боль мира.
Живи, чтобы поведать
Яркие и горькие рассказы о людях⁵⁸.

Подводя итог человеческой жизни, индус утверждает: безоблачное счастье невозможно («Луна, хохоча ускользает от глупых людишек, жаждущих коснуться ее»), слезы и страдание сопутствуют человеку всегда, счастливым и свободным станет лишь тот, кто сумеет постичь закон бытия — Великую Относительность, и сумеет научиться «мудрой благодати», воспринимаемой, как «омытая слезами» радость освобождения.

Ты всматриваешься в лицо бутонов,
Прислушиваясь к их лживому рассказу,
Наблюдаешь, как вьются
Влюбленные пчелы.

А потом видишь глаза,
В которых высохли слезы,
Их ужас,
Их вечно обманчивый голод...

А в уединенной хижине
Всю ночь горит меж тем
Светильник, полный живой любви.
Помни он тоже погаснет.

Выжми все
Из счастья в этой скудной жизни,

Пролей утреннюю росу —
Слезы на этот вселенский дом⁵⁹.

Возможно, это не единственный способ преодоления вечного бремени, уз, тягот земной юдоли, но один из возможных, и быть может, наиболее гуманный.

Примечания

¹ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 99.

² Ольденбург С. Ф. // Восток. 1922. № 1. С. 4.

³ Неру Дж. Открытие Индии. М., 1955. С. 112.

⁴ «Бхагавадгита» (Bhagavadgītā — «Песнь Господня», «Гита» — Gītā — «Песнь») — религиозно философский памятник древнеиндийской словесности; входит в состав 6-ой книги древнеиндийского эпоса «Махабхарата» (Mahābhārata). Первый английский перевод «Бх.» появился в 1785 г.

⁵ Цит. по: Семенцов В. С. Бхагавадгита в традиции и в современной этике. М., 1985. С. 31.

⁶ Humboldt W. von. Über unter dem Namen Bhagavad-Gītā bekante Episode des Mahābhārata. В., 1826.

⁷ Цит. по: Семенцов В. С. Указ. соч. С. 31.

⁸ См. об этом: Семенцов В. С. Указ. соч.

⁹ Цит. по: Семенцов В. С. Указ. соч. С. 150–151.

¹⁰ Цит. по: Щербатской Ф. И. Избранные труды по буддизму. М., 1988. С. 243.

¹¹ Шастра (shāstra s.m., чаще pl. — шастры) — древнеиндийские трактаты по различным отраслям знаний. Первыми шастрами считаются Веды.

¹² *Rāgini* (rāginī s.f.) категория индийской традиционной музыки, в основе которой лежит понятие *рага* (rāga, s.m.); в современном хинди рага имеет множество значений: *цвет, желание, страдание, боль, злоба* и др. Обычно на русский язык слово *рага* переводится как *лад*, хотя это и не одно и то же; по определению А. М. Дубянского, рага — это некая музыкальная формула, состоящая максимум из пяти звуков, на основе которой в процессе исполнения рождается некая композиция, также именуемая рагой. По мере развития теории классической индийской музыки возникает представление о некоем женском начале, заключенном в музыке, оно получает название — *рагини*, которые воспринимаются как своеобразные жены *раг*. Индийская традиция насчитывает множество раг и рагини, имеющих собственные имена и историю взаимоотношений. См.: Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М., 1982. Здесь и далее значения даны по словарю: Bṛhathindī koṣ. Sampādak: Kālikā Prasād, Rājvallabh Sahāy, Mukundlāl Śrīvāstav. Banāras, 1957.

¹³ О чхаяваде подробнее см.: Вишневская Н. А. Чхаявад и проблемы формирования новой литературной системы в поэзии хинди XX в. М., 1988.

- ¹⁴ Асмус В. Дуализм // ФЭ. Т. 2. М., 1962. С. 79–80.
- ¹⁵ Адвайта (advayta: a — отрицательная частица *ne*, dvayta, s.m. — двойственность, пара, различие, сомнение, незнание) — философская система, означенная термином advayta, называется также vedanta.
- ¹⁶ Vivekananda Swami. I am that I am // Vivekananda Swami. The complete Works in 8vv. Calcutta, 1969. P. 846.
- ¹⁷ Кришнамурти. Лекции в Париже. 1978 (рукопись).
- ¹⁸ См.: Костюченко В. С. Интегральная веданта. М., 1970.
- ¹⁹ Цит. по: Байрон Джордж Гордон. На перепутьях бытия... Письма, воспоминания, отклики. М., 1989. С. 143.
- ²⁰ См. об этом: Дейсен П. Веданта и Платон в свете кантовой философии. М., 1911; Шейнман-Топштейн С. Я. Платон и ведийская философия. М., 1978. Определенный интерес в данном контексте представляет монография В. К. Шохина «Древняя Индия в культуре Руси (XI–XV в.)» (М., 1988), где подробно рассматриваются буддийские мотивы в культуре средневековой Руси, однако наблюдения автора в большинстве случаев также носят гипотетический характер.
- ²¹ См. об этом: Аверинцев С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы // ИВЛ. Т. 1. М., 1983. С. 502.
- ²² См. об этом: Prasād Jayāṅkar. Kāvya aur kalā tathā anya nibandh. Jāhābād, 1969; Nirala Suryakant Tripāthī. Cayan. Varanasi, 1958.
- ²³ См. статью А. Е. Махова в настоящем сб.
- ²⁴ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 28–29.
- ²⁵ Тахо-Годи А. А. Поздний эллинизм. Неоплатонизм // История эстетической мысли. Т. 1. М., 1985. С. 226.
- ²⁶ См. статью Усенко Д. В. в настоящем сб.
- ²⁷ См. статью Усенко Д. В. в настоящем сб.
- ²⁸ Prasād Jayāṅkar. Kāmāyanī Jāhābād, 1968. P. 3.
- ²⁹ Вспомним строки из «Иоанна Дамаскина»:

Благословляю вас, леса,
 Долины, нивы, горы, воды!
 Благословляю я свободу
 И голубые небеса!
 И посох мой благословляю,
 И эту бедную суму,
 И степь от краю и до краю,
 И солнца свет, и ночи тьму,
 И одинокую тропинку,
 По коей, нищий, я иду,
 И в поле каждую былинку,
 И в небе каждую звезду!
 О, если б мог всю жизнь смешать я,

Всю душу вместе с вами слить!
О, если б мог в свои объятья
Я вас, враги, друзья и братья,
И всю природу заключить!

³⁰ Карташова И. В. Лермонтов и Мюссе. Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология. № 5. С. 49.

³¹ Из дневника леди Байрон «...ум его непрестанно мечется между добром и злом» (Байрон Джордж Гордон. На перепутьях бытия. Письма. Воспоминания. Отклики. М., 1989. С. 226).

³² Уайльд О. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1912. С. 8 и далее.

³³ Великовский С. И. Рембо // ИВЛ. Т. 7. М., 1991. С. 319.

³⁴ См. статью К. А. Афанасьевой в наст. сб.

³⁵ Цит. по: Гуру Нанак. М., 1972. С. 123–125, 136.

³⁶ Цит. по: Цветков Ю. В. Сурдас и его поэзия. М., 1979. С. 62–63.

³⁷ Цит. по: Цветков Ю. В. Тулсидас. М., 1987. С. 164.

³⁸ Varma Mahādevī. Nihar Jāhābād, 1966, pr. 27.

³⁹ Костюченко В. С. Вивекананда. М., 1977. С. 22.

⁴⁰ Mahādevī Sāhitya. Jāhābād, 1969, pr. 233.

⁴¹ Nirala. Parimal. Lakhnau, 1960, pr. 15.

⁴² Op. cit., pr. 12.

⁴³ Prasād J. Lahar Jāhābād, 1965, pr. 31.

⁴⁴ Vivekananda Swami. Karma-Yoga // Vivekananda Swami. The complete Works in 8 vv. Calcutta, 1969. V. 1, 98.

⁴⁵ Цит. по: Роллан Р. Жизнь Ромакришны // Собр. соч. Т. XIX. Л., 1935. С. 139.

⁴⁶ Байрон Джордж Гордон. На перепутьях бытия. Письма. Воспоминания. Отклики. С. 224.

⁴⁷ Vivekananda Swami. Karma-Yoga. P. 57.

⁴⁸ Prasād J. Kāmāyanī, pr. 3.

⁴⁹ Дейсен П. Веданта и Платон в свете кантовой философии. М., 1911. С. 18.

⁵⁰ Там же. С. 18.

⁵¹ Цит. по: Чаттерджи С., Датта Д. Введение в индийскую философию. М., 1955. С. 324.

⁵² Чхандогья упанишада. М., 1965. С. 132–142. Перевод А. Я. Сыркина.

⁵³ Шенкара. Апарокша Анубхути // Вопросы философии. 1972. № 5. С. 113. Перевод Д. В. Зильбермана.

⁵⁴ Vivekananda Swami. Karma-Yoga. P. 98.

⁵⁵ Prasād J. Kāmāyanī, pr. 54.

⁵⁶ Vivekananda Swami. Karma-Yoga. P. 76.

⁵⁷ Prasād J. Lahar, pr. 21.

⁵⁸ Prasād J. Ānsū Jāhābād, 1961, pr. 57–58.

⁵⁹ Op. cit., pr. 78–79.

ТЕМА ТЕМНИЦЫ И СВОБОДЫ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Человек рождается свободным, но
повсюду он в оковах.

*Ж. Ж. Руссо. Об Общественном до-
говоре*

Наш век смешон и жалок, — все пиши
Ему про казни, цепи да изгнания,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья.

Не знаменательно ли, что, посылая в поэме «Сашка» стрелу романтической иронии в общую для романтиков цель — в свой пошлый и ничтожный век, М. Ю. Лермонтов объясняет столь уничижительную его оценку преобладанием у его современников интереса к литературе «про казни, цепи да изгнания»? В самом деле, одни только заглавия многих произведений литературы века романтизма — «Шильонский узник», «Кавказский пленник», «Эдинбургская темница», «Тюрьма», «Пармская обитель», «Последний день приговоренного к смерти», «Мои темницы», «История позорного столба», «Записки из Мертвого дома» — несут читателю информацию о том, что тюремные «цепи» будут играть в них сюжетообразующую роль (как, впрочем, и связанные с неволей «муки да страданья»). Но романтическая ирония никогда не отрицала, а обычно только подчеркивала важность того предмета, на который она направлена. Так и лермонтовская ирония вовсе не умаляет роли «тюремной» проблематики для самосознания XIX века. Ведь, как правило, через ситуацию «узник/неволя» литература XIX в. выходила к самой болезненной проблеме послереволюционного столетия — проблеме нравственной устойчивости личности и ревизии ее духовных ресурсов в связи с сохранившимся в условиях буржуазной действительности давлением на отдельного человека разнообразных внеличных факторов — социальных, политических, экономических, идеологических и т.п. Романтики первыми обратили внимание на силу



Шильонский замок на Женевском озере

этого внеличного натиска, и в поисках новых духовных резервов для современного им человека именно в произведениях с «тюремной» проблематикой они серьезно испытывали «на прочность» найденные их предшественниками философские, нравственные, социальные опоры личности — такие, как ее естественное право на свободу, тождественность свободы и счастья, закона и разума, справедливости и общего блага и т.д.

Один из примеров романтического зондирования границ свободы и счастья мы находим в поэме Байрона «Шильонский узник» (1816).

Концептуальное пространство поэмы внутренне конфликтно и динамично, в нем понятие свободы преломляется разными смысловыми гранями, подобно лучу света в зеркале, и получает разные образные воплощения. На композиционном уровне мощное идейное напряжение, которое создает в произведении Байрона это расщепление понятия свободы, акцентировано сочетанием трех разножанровых фрагментов — «Сонета Шильону», прозаического «Предисловия» с выдержкой из французского труда XVIII в. по истории Женевы и стихотворной исповеди «шильонского узника», выпущен-

ного из заточения глубоким стариком. В этих трех фрагментах представлен богатый спектр художественных интерпретаций понятия «свобода». Характерно, что в этих интерпретациях важную роль играет образ тюрьмы.

В «Сонете Шильону» преобладает отвлеченно-символический образный ряд: поэт обращается к Святой Вольности, персонифицируя ее в светоносном Бессмертном Духе свободного Ума, который «не может погасить тюрьма», — ибо этот Дух Свободы живет в страданиях тех, кто «оковам обречен». Поэтому вслед за патетическим обращением к Святой Вольности следует столь же патетичное обращение поэта к Шильону («Ты свят, Шильон!»): его страшные своды он тоже считает достойными поклонения, так как и они проницаемы для света Свободы.

«Предисловие» к поэме перекликается с отвлеченно-патетической символикой «Сонета» только одной фразой, в которой гражданин Женевской республики XVI в. Франсуа де Боннивар, бывший узником Шильона, высокопарно назван «мужем, достойным быть сыном лучшей поры древней свободы». Понятие свободы получает вполне конкретное толкование в приведенной в «Предисловии» выдержке из историко-биографической справки швейцарского историка XVIII в. Сенебьера о деятельности Боннивара на пользу республики. Голос поэта скрыт здесь за красноречивыми фактами необыкновенной биографии, которую Байрон цитирует по-французски, не сопровождая информацию историка и его оценки никаким собственным комментарием. Эти факты рисуют образ человека, которого любовь к свободе сделала великим гражданином, борцом с завоевателями, мучеником за родину, ученым-гуманистом, чья цель — научить сограждан быть духовно свободными. Идеал свободы реализуется, таким образом, в разнообразных конкретных благородных деяниях героической личности и в испытаниях, которые Боннивару довелось перенести — в частности, и в стенах Шильонского замка.

Сама же поэма представляет собой рассказ старого Узника Шильона о годах, проведенных в заточении. Это рассказ о трагическом испытании свободной души губительным гнетом неволи, олицетворением которой и является Шильонская тюрьма с ее каменными колоннами, к которым прикованы заключенные. Знаменательно, что Узник не называет своего имени (если это Боннивар, как предполагают некоторые комментаторы поэмы, то как разительно непохож он на того замечательного героя, о жизни которого рассказано в «Предисловии!»), и причина его заточения обозначена очень туманно — «за веру». Подчеркнутая анонимность истории



Под сводами Шильонского замка

Узника придает его драме надличностную и надисторическую, экзистенциальную проекцию. Это превращает Шильонский замок в символ экзистенциального зла, Узника — в его не менее символическую жертву, а раздумьям Узника о свободе сообщает метафизическую, надмирную перспективу.

«Тюрьма разрушила меня», — говорит Узник в первой же строфе поэмы, и его исповедь представляет собой рассказ о том, как за годы заточения постепенно гасли его чувства, умирало и вновь пересоздавало себя его «я». Цепи, бледный мрак тюрьмы, замшелые сырые стены убили зрение и слух, заключили в плотное кольцо одиночества каждого из трех братьев, томившихся в Шильоне; затем уныние («болезнь глубокая души») погубило двух из них, лишив Узника последней душевной привязанности.

Но что потом сбилось со мной
Не помню... Свет казался тьмой,
Тьма — светом; воздух исчезал;
В оцепенении стоял,

Без памяти, без бытия,
Меж камней хладным камнем я;
.....
То было — тьма без темноты;
То было — бездна пустоты
Без протяженья и границ;
То были образы без лиц;
То страшный мир какой-то был,
Без неба, света и светил,
Без времени, без дней и лет,
Без Промысла, без благ и бед,
Ни жизнь, ни смерть — как сон гробов,
Как океан без берегов,
Задавленный тяжелой мглой,
Недвижный, темный и немой.

(Перевод В. Жуковского)

И все-таки, даже растворившись в этой абсолютной немоте камня, Узник — этот «труп меж гробовых досок» — опять оживает душой, уже, казалось бы, безнадежно «остывшей к воле». Ее оживляют те духовные импульсы свободного мира, которые герой улавливает в милой песенке птички, напомнившей затворнику об умершем брате, в прекрасном и спокойном альпийском пейзаже за окном каземата, в безмятежном скольжении челнока по голубому простору озера у подножия крепости, в вольном полете орла среди облаков... Вся эта традиционная символика свободы пробуждает, однако, в Узнике не только неясные прекрасные грезы, но и острые душевные страдания и «новую печаль»: раз за разом он убеждается, что хотя душа его заточением не убита, но чудесные видения вольного мира болезненно бередают ее. Она словно бы отпала от всем понятных, единых для всех людей стремлений и ценностей. Она воспринимает их теперь не иначе как ненужные миражи. Такая свобода уже бесполезна ей, потому что не может вернуть Узнику «места на пиру земном», не избавит от одиночества и боли утрат:

Но воля не входила мне
И в мысли... я был сирота,
Мир стал чужой мне, жизнь пуста,
С тюрьмой я жизнь сдружил мою:
В тюрьме я всю свою семью,
Все, что знавал, все, что любил,
Невозвратно схоронил,
И в области веселой дня
Никто уж не жил для меня.

Узника уже манит другая свобода — но не та, абсолютная, образ которой он узнавал в полете орла, в скольжении челнока и в пении птички, и не та, что привычно ассоциируется с героическими деяниями во имя надежд и нужд мира вне стен тюрьмы. Он «безнадежность полюбил», его идеалом стала внутренняя отрешенность от надежд и иллюзий. Эта независимость охлажденного духа помогает найти «отраду» в самом безотрадном «мраке тюрьмы» и уже не боится цепей и одиночества. Неодолимая, как воплощение экзистенциальной бездушности бытия, тюрьма, убийца всех земных привязанностей Узника, теперь предстает в его глазах дружественной «милой кровлей», под которой он научился «отдыхать от страданий» и от разочарований в прежних мечтах о воле.

И подземелье стало вдруг
Мне милой кровлей... там все друг,
Все однодomeц было мой:
Паук темничный надо мной
Там мирно ткал в моем окне;
За резвой мышью при луне
Я там подсматривать любил;
Я к цепи руку приучил;
И... сколь себе неверны мы! —
Когда за дверь своей тюрьмы
На волю я перешагнул —
Я о тюрьме своей вздохнул.

Соотношением образов свободы и темницы в «Шильонском узнике» подтверждается проницательное наблюдение современной исследовательницы романтизма о «коварных свойствах романтических категорий»: «По сути дела, романтическая эстетика держится на пульсации переливающихся понятий, на вечном круговращении смысловой энергии... Категории, конечно, при некотором усилии выделимы, но не имеют регламентированных границ, пределы их априорной ясности размыты. Поэтому они содержательно наполняются только по отношению друг к другу, и если их вынимать из контекста и изолированно интерпретировать, неизбежно не просто сужение смысла, но и его искажение»¹. Категория свободы у Байрона не есть чистая антитеза неволи. В художественном контексте «Шильонского узника» оба эти понятия, при всей их логической противоположности, образуют нерасторжимое единство и частично перетекают, проникают одно в другое, обнаруживая при этом свою внутреннюю изменчивость и даже взаимозависимость. И тема заточения как раз и предоставляет поэту ситуативное пространство, в котором осуществляется это парадоксальное взаимопроникновение,

а то и взаимоподмена. Вздох Узника на пороге его тюрьмы — это знак того, что Бессмертный Дух свободного Ума, торжественно воспетый в «Сонете Шильону», действительно не умирает в заточении, но перенесенные страдания открывают затворнику прежде неведомый ему смысл в этом горделивом символе Святой Вольности. Истинная свобода для него — это не только и не просто избавление от железных оков. Истоки ее — в глубинах его самосознания, они неуничтожимы и на новых фазах развития самосознания обновляют идеал свободы. А он, в свою очередь, вносит в пострадавшую душу умиротворение («покой»), возрождает ее к жизни — но только когда она сбросит оковы прежних иллюзий, перешагнет через отчаяние, убьет бесполезные мечты и благодаря этому вступит в новый круг открывшихся ей духовных ценностей. Такой душе не страшно собственно заточение, но страшно пережить новую потерю только что обрисовавшихся горизонтов ее внутренней свободы — а именно этим грозит герою Байрона реальная воля, где для него все давно «чужое». В реальном освобождении, к которому Узник когда-то так отчаянно стремился, он угадывает теперь новую «тюрьму», а значит — новые «цепи», в которых опять будет томиться его сознание. Он предвидит новое болезненное потрясение для столь трудно обретенного им душевного мира и то, что в этом случае для него неминуем новый мучительный поиск в самом себе тех нравственных ресурсов, которые его восстановят. Вздох Узника о «своей тюрьме» — это прощание с «покоем», который на пороге ожидающей его воли (то есть новой «тюрьмы») грозит обернуться всего лишь очередной кратковременной иллюзией истинной свободы — этого вечно манящего Бессмертного Духа свободного Ума.

В динамике байроновских образов Шильона и его Узника смысловое поле понятия тюрьмы оказывается, как мы видим, парадоксально необъятным, оно захватывает и сферу конкретного, объективного мира, и сферы личностного самосознания, распространяется и на уровень идеальных представлений человека, и на сами первоосновы его бытия. Тюрьма у Байрона — важный символ для обозначения одной из сторон остро сознаваемого романтиками экзистенциального конфликта свободы и неволи. В свете этого всеобъемлющего конфликта понятие свободы обнаруживает специфически романтическую, тоже внутренне конфликтную многозначность и подвижность. Свобода — это состояние духа, и потому она жива и в тюрьме, а не только на воле; она может менять свою сущность, обращаться в иллюзию и возникать вновь в обличье нового идеала, потому что сама душа человека не статична, в ней происходит борьба противоположных устремлений. Динамика души сугубо ин-

дивидуальна, она чутка к разным импульсам и способна различить свободу в том, что прежде казалось тюрьмой, и наоборот.

Свобода во все времена мыслилась как условие счастья². Романтики — и это отчетливо видно у Байрона — пересматривают в характерном для них конфликтном ключе соотношение этих сущностных категорий, и в изображении их изменившегося взаимодействия символике заточения принадлежит тоже первостепенная роль. Счастье не тождественно уже реальной свободе; однако существует тождество между счастьем и свободой внутренней. Внутренняя же свобода, дающая душе особого рода «покой», приходит к Узнику в тюрьме; прошедшая через страдания неволи, разочарованная душа его не жаждет, а скорее боится свободы в ее традиционном понимании — ей важно сохранить обретенный «покой», который заменил Узнику прежние его идеалы. Впрочем, и такой желанный «покой» вовсе не обещает Узнику блаженства и удовлетворения — это скорее шаткое равновесие на миг избавившегося от страданий и от иллюзий духа, и по своему смыслу так понимаемый Байроном «покой» по сугубо индивидуальной мерке резко контрастирует с обычным представлением о счастье.

В исповеди байроновского Узника сфокусирован комплекс проблем, которые будет интенсивно разрабатывать литература на протяжении XIX в., учитывая, а нередко и развивая при этом и то их образное решение, которое предложил Байрон. В русских поэмах романтической поры, например, не только присутствуют все три аспекта байроновской темы — неволя, свобода, счастье, но и сюжеты их строятся, как у Байрона, вокруг внутренней драмы узника, ставшего чужим в «вольном» мире. Последний предстает в «Братьях разбойниках» у Пушкина в образе разгульной и веселой жизни в заволжской степи. А в его же поэме «Кавказский пленник» и у Лермонтова в «Кавказском пленнике» и в «Мцыри» — в образах Кавказа с его величавой и дикой поэтичностью; но, как и Узник Шильона, герои этих поэм оказываются трагически обособленными от безбрежного царства вольности и не в состоянии обрести там для себя свободы или счастья.

Пушкинского «кавказского пленника» в этот край привел «веселый призрак свободы», которая осталась единственной мечтой его еще в юности «увядшего сердца». Но погоня за «призраком» не приблизила его к той свободе, о которой он грезил. Мало того, она изменила его статус свободного человека и сделала Пленником — «рабом» горцев. К прежним «оковам» одинокого, уставшего от разочарований духа прибавились реальные железные цепи «раба» и

безнадежность жизни на чужбине. «Великолепные картины» гор, самобытность не знающих условностей нравов и даже преданная любовь горянки непоправимо усугубили отчужденность пушкинского Пленника от открывшегося ему на Кавказе мира буйной вольности и, пожалуй, лишь отдалили от его неуловимого идеала свободы. Да и сам факт превращения героя поэмы в Пленника можно трактовать как впечатляюще символический эпизод в бегло, но достаточно четко обрисованной поэтом трагедии «умершей для счастья» души: плен и цепи, ожидавшие героя Пушкина в краю вольного горского народа, лишь материализовали ту истинную тюрьму — тюрьму холодных чувств и утраченных иллюзий, которой герой этой романтической поэмы Пушкина изначально — и, видимо, навсегда — отторгнут от своего идеала свободы.

Жалел ли он о днях минувших,
О днях, надежду обманувших,
Иль, любопытный, созерцал
Суровой простоты забавы
И дикого народа нравы
В сем верном зеркале читал —
Таил в молчанье он глубоко
Движенья сердца своего,
И на челе его высоко
Не изменялось ничего.

Мало того, соприкоснувшись с этой закованной в невидимые цепи душой-невольницей, сам мир «суровой простоты» — мир дикой вольности, цельных натур и сильных чувств — тоже оказался не абсолютно свободным. Во-первых, он неадекватен понятиям героя о свободе. Во-вторых, он хрупок, не защищен от трагедий и разочарований. «Но счастья нет и между вами, / Природы бедные сыны!» — эта крылатая фраза из эпилога поэмы «Цыганы» запечатлела суть пушкинской трактовки темы вольности, свободы и счастья в его романтических поэмах. Правда, любящую душу горянки не отпускает мир родной ей свободы, и ее цельная натура предпочитает смерть путам безнадежной тоски, между тем как у Пленника, сбросившего, наконец, свои рабские железные цепи, впереди снова бесконечный путь, куда зовет его неуловимый «призрак»...³

Статус узника превращает судьбы героев романтических поэм как бы в замкнутый круг, в каждой точке которого неизменно реализуется одна и та же ситуация вечной погони за «призраком свободы» и вечной невозможности полного ее обретения. При этом «воля» и «покой» только сильнее выявляют герою эту недостижимость. Из русских «кавказских» поэм наиболее своеобразный вари-

ант такой судьбы показан в лермонтовской поэме «Мцыри» (1840). По экспозиции сюжета юноша-чернец вдвойне пленник: он пленник монастыря, который постоянно называет своей тюрьмой, хотя в его стенах он встречает истинный покой и участие, и к тому же он пленник чужой ему земли, куда был привезен ребенком как военный трофей. Свобода представляется лермонтовскому герою-пленнику в двух ее воплощениях — в «смутной череде» воспоминаний его детства: родного аула, дома, давно утраченных «милых душ» отца и сестер, и в картинно-обобщенном образе его родины — «чуждого мира тревог и битв, / Где в тучах прячутся скалы, / Где люди вольны, как орлы». Пленник становится беглецом — и спектр символов открывшейся перед ним свободы, бесконечно расширившись, в свою очередь становится спектром его ожившей на воле, освобожденной души, сразу открывшейся целой гамме небывалых зрительных, слуховых, чувственных ощущений, подсознательных инстинктов, восторгов, страхов, прелестных и болезненных видений. Рассказ Беглеца разворачивается как спрессованный в нескольких символических эпизодах цикл развития души человека, история ее откровений, восторгов и трагических неудач:

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил — и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.
Давным-давно задумал я
Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы.

Этот путь освободившейся от «тюрьмы» души к познанию опущенных ей пределов⁴ отмечен несколькими символическими вехами самоосуществления свободного духа, которые по законам образного языка Лермонтова образуют контрастные смысловые пары. Юноша-беглец останавливается на краю «грозящей бездны», где глубоко внизу шумит усиленный грозой поток («Туда вели ступени скал; / Но лишь злой дух по ним шагал...»), созерцает вокруг себя цветущий «божий сад», подобный раю, и «тонет» глазами и душой в чистой синеве небосвода, где «ангела полет / прилежный взор следить бы мог». Мир свободы, как бы очерченный следами адского духа и крылом ангела, манит беглеца видениями счастливого покоя («В знакомой сакле огонек / То трепетал, то снова гас... / Хотелось мне... но я туда / Взойти не смел») и азартом кровавой схватки («...сердце вдруг / Зажглося жаждою борьбы / И крови...»), но он же

открывается ему и с другой, трагической стороны, когда на пути к желанному краю (где бывший узник монастыря мог бы, наконец, «свою пылающую грудь / Прижать с тоской к груди другой, / Хоть незнакомой, но родной») перед ним встает дикая лесная чаща, а за нею — все те же стены его «тюрьмы», и звук монастырского колокола возвращает беглецу сознание того, что он не перестал быть узником. Пределов у доступного Беглецу мира, таким образом, оказалось больше, чем представилось ему сразу после побега — он видел тогда весь мир, запахнутый между адом и небом, теперь же путь в этот мир снова преградила стена той обители «покоя», от которой он и начал свой бег. При этом в глазах героя поэмы и сам мир разительно меняется; он превращается в огненную пустыню, зной выжигает землю и самую жизнь из обессилевшего тела Беглеца. Словно обретает реальный смысл метафора, прозвучавшая в самом начале рассказа героя («Я знал... одну — но пламенную страсть») и в его конце:

Знай, этот пламень с юных дней
Таяся, жил в груди моей;
Но ныне пищи нет ему,
И он прожест свою тюрьму...

Но и «сожженную душу» лермонтовского героя не покидает мечта о свободе. Ее образ изменчив, но он постоянно с ним. Идеальная свобода, идеальная страна грез и счастья находит для себя бесконечные воплощения и возвращается к Беглецу в предсмертных видениях журчащего прохладного ручья, в нежной песне рыбки, зовущей в мир «чудесных снов», где умирающий обретет уже вечный «покой» (но ведь от «покоя» обители он бежал, как от «тюрьмы!»), в мыслях о недоступном «святом заоблачном крае», где неудовлетворенный «дух найдет себе приют», в мечте о том, как вольный ветерок донесет до могильного камня «родной звук» далекого Кавказа...

«...По отношению к “пламенной страсти” Мцыри, к его стремлению в родную стихию, *все* является насилием, тюрьмой, в том числе и добрый, спасительный монастырь. Зло здесь существует в самом добре, в охране, в спасении, поскольку они грозят несвободой воли и неосуществлением желания. Узничество здесь осуществляется вне каких-либо резких проявлений гнета, зла и оскорбления — лишь одним подчинением заведенному порядку вещей.

Все это необычайно повышает символический, общественный смысл ситуации узничества, культивируемый <...> всей вольнолюбивой русской поэзией, включая декабристов и Пушкина. У последне-

го узничество значимо постольку, поскольку оно существует в формах активного зла. В “Мцыри” мир открывается как юдоль тяжкого рабства во всем своем наличном бытии и целокупности — открывается уже тем, что он сопоставлен с высоким стремлением к воле, к “Родине”, т.е. с некоей идеей, корнящейся вне “этого” мира — “божьего мира”»⁵.

Другое образное решение темы двойного — реального и духовного — отчуждения человека от мира свободы, к которому он обречен вечно стремиться, предложил Альфред де Виньи в поэме «Тюрьма» (1822). В «кавказских» поэмах русских авторов иллюзорность и одновременно идеальность свободы обнаруживается при столкновении героя-пленника с живым, полным буйных красок миром «воли». Герой Виньи — вечный невольник; он уже старик, но «не жил никогда», так как с младенческих лет и до смертной минуты пребывал как бы в «небытии», скрытый от людей в двойном узилище — «камеры, прижизненной могилы», лишившей его света, и железной маски, навсегда лишившей его даже лица и имени.

Я без следа прошел дорогой бытия:
Нет у меня «вчера» — не ведал «завтра» я <...>
Мир — что он для меня, коль для него ничто я?
Что время мне считать, коль в счет я не иду,
Коль смертный час — вот все, чего еще я жду?
(Перевод Ю. Корнеева)

Эта жизнь вне бытия тоже освещена, однако, воспоминанием о коротких минутах неожиданной свободы, проведенных вдали от стен тюрьмы, без маски, на ярком солнце. Но безысходный трагизм поэмы Виньи связан не с этим мотивом жестокого временного несоответствия между мгновеньем счастья и долгой мукой неволи. Ситуация узничества у Виньи не ограничена, как в поэме о Мцыри, временными рамками жизни героя: драматический поэтический строй поэмы «Тюрьма» придает этой ситуации поистине надмирный статус покрытого тайной и ничему не подвластного закона судьбы, изменить который не в силах ни человек, ни надежда или вера, ни даже сам Бог. «Тебе свободу я, слуга Творца, принес, — говорит приведенный к умирающему затворнику священник. — Знай, цепи сбросишь ты, покинув мир живых». Затворник как будто вторит пастырю: «...Смерти радуюсь: она — освобожденье. / Вот шелкнет, палачи, замок в последний раз / За вечным узником — и он спасен от вас». В минуту кончины, однако, потрясенный священник убеждается, что его горячая проповедь покаяния, «глагол евангельский» и напоминания о муках Творца не могут разрушить стену от-

чуждения вокруг несчастного. Ему, «приговоренному с рожденья» к тюрьме и получившему от жизни только ничем не заслуженные муки, пастырское обещание посмертной «вечной жизни» души после покаяния представляется всего лишь обещанием вечного узничества. Умиравшему арестанту страшны «плен после смерти» и «вечность» в оковах («На помощь! Не хочу! Там ждут меня оковы!»), ему нужна тотальная смерть души и тела, чтобы раз и навсегда избавиться от цепей рока. Поэтому в ответ на увещевания монаха «Скажите: “Верую” — и смерти избежите» узник призывает не Бога, а смерть: «Дай мне хоть умереть, коль не успел пожить я», и его отчаянный удар кулаком в стену тюрьмы — последний порыв гнева не смилившейся души — навсегда закрывает перед страдальцем обещанный монахом праведный «вход в вечность». Оставшись «неправедником», «наконец обрел свободу он»; мечта, на которую у узника еще оставались силы, сбылась, и священник своей страстной молитвой к Богу о прощении несчастного надеется все-таки освободить и его душу.

Но закон судьбы одинаково глух к отчаянным призывам безвестного узника и к истовым молитвам «слуги Творца». Таинственный и зловещий, он торжествует над любыми усилиями человека разомкнуть преграды, которые разделяют людей и стоят на их пути к свободе. В этом убеждается священник, когда

На тело мертвое он бросил взгляд печальный,
Но разглядел лишь саван погребальный,
Железной маскою приподнятый на лбу:
Страдалец узником остался и в гробу.

Железная маска отчуждения, которая навечно (даже под саваном) сковала лицо человека — этим трагичным символом Виньи венчает рассказ о двух скрестившихся, но одинаково бесплодных попытках преодолеть закон, чья воля делает человека вечным узником — реальной темницы, идеи, догмы, рока. В этих попытках приблизиться к идеальной свободе обоим героям поэмы, в отличие от лермонтовского Мцыри, не было суждено увидеть ее сияющие пределы: мало того — пастырю, обещавшему свободу именем и словом Творца, не удалось ни выполнить обещанное, ни даже просто взглянуть в лицо того, кого ему надлежало спасти, а узник во имя «освобождения» отказался от покаяния и погубил по своей воле собственную душу, но и такой ценой не сумел избавиться от ненавистного, отчуждающего его «плена».

В романтической поэме возможны были и другие варианты образа затворника. Переживший жестокое разочарование в самых со-

кровенных своих мечтах, герой поэмы «Чернец» (1824) русского романтика И. И. Козлова добровольно уходит от обманувшего его мира и становится по своей воле узником монастырской кельи. Сделавшись «чернецом», он надеется освободиться там от пут страстей, «бурь» и «буйного страданья» — словом, от мук, на которые обречена его ранимая душа в несправедливо устроенном мире. Герой поэмы Пушкина «Братья разбойники» (1821–1822) после тюрьмы возвращается к вольной разбойничьей жизни, но попадает в «тюрьму» иного рода, став пленником собственной душевной тоски, одиночества, остывших чувств.

Тема тоски по родной душе («И не можешь ты любимых позабыть») звучит и в небольшой поэме Альфреда де Мюссе «*Le mie prigioni*» (1843, цит. в переводе Е. Г. Полонской), герой которой — ироничный молодой скептик, случайно оказавшийся в тюрьме, — первым делом обводит насмешливым взглядом «тюремные картины»: пейзаж за решетчатым окном («Как приятно любоваться / На заре / Портомойнею солдатской / Во дворе!»), грубые рисунки и надписи, нацарапанные на стенах камеры предыдущими ее узниками. В заглавии, которое прямо повторяет заголовок знаменитой книги-исповеди С. Пеллико (о ней см. ниже), и в карикатурном «исследовании» тюремной топики французский поэт иронизирует над мрачной байроновской патетикой и над трагическим колоритом романтического образа темницы. Насмешка, однако, сменяется у поэта-романтика сначала горьким парадоксом («Нет! Свобода — в заточенье, / Под замком...»), а затем — просветленным воспоминанием о близких, которое все же еще способно согреть одинокую душу.

* * *

Итак, мотив заточения под пером поэтов-романтиков превращается в послушный образный ключ к разработке темы экзистенциальной невозможности человеку стать свободным и счастливым. Проза романтической поры тоже часто использует этот «тюремный» мотив, но, как правило, в другом тематическом контексте. В поэтическом мире поэтов-романтиков пространство тюрьмы раздвинулось до границ вселенной, словно бы подтверждая прозвучавшее в «Гамлете» парадоксальное суждение «весь мир — тюрьма» («и превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий», — добавляет Гамлет)⁶. В прозе романтиков эта шекспировская метафора как бы переворачивается: тюрьма воспринимается как целый мир или по крайней мере как та часть социального универсума, в которой аккумулированы человеческая жестокость, несправедливость, низость, страдания и т.д.

Перевернутая шекспировская метафора, объединяющая мир и тюрьму, возникает в беседе пассажиров шотландского почтового дилижанса, чьи дорожные разговоры открывают исторический роман Вальтера Скотта «Эдинбургская темница» (1818). Адвокат, стряпчий и их клиент в присутствии рассказчика заводят речь о старой Эдинбургской тюрьме, предназначенной на слом ввиду ее ветхости, и вспоминают ее поэтичное и загадочное народное название — «сердце Мид-Лотиана» (то есть «сердце Шотландии»). Молодой романтичный адвокат Харди, любитель новейшей литературы, лелеет мечту издать «Последнюю исповедь и предсмертные признания Эдинбургской темницы», и на сомнения рассказчика, не станут ли такие признания «однообразным перечнем бедствий и преступлений», с жаром принимается доказывать, что «тюрьма — это целый мир», причем его печали и радости по разнообразию не уступают тем, которые авторы авантюрных романов любят приписывать своим излюбленным героям — воинам, мореплавателям, похищенным девам и т.д. «Разнообразие будет бесконечное. Все, что есть в жизни необычайного и страшного — преступление, обман, безумство, неслыханные бедствия и невероятные повороты фортуны, — всему этому будут примеры в моей “Последней исповеди Эдинбургской темницы”»; их будет достаточно, чтобы удовлетворить даже ненасытный аппетит публики, всегда падкой до чудес и ужасов». Этот вполне романтический «проспект» придуманного адвокатом издания в ходе дальнейших бесед попутчиков насыщается национально окрашенным жизненным материалом, почерпнутым из судебных летописей, приобретает прочный костяк исторических, политических, судебных шотландских реалий, обрастает плотью национальных привычек и обычаев. Рассуждения молодых юристов, а также история злоключений их спутника Дановера (этот бедняк был заключен в тюрьму за долги и вызволен оттуда стараниями адвоката Харди) подтверждают справедливость утверждения «тюрьма — это целый мир», где есть свои герои, жертвы, традиции и легенды. Метафора «сердце Мид-Лотиана», заменяющая в сознании шотландцев Эдинбургскую тюрьму, оправдана, таким образом, тем богатейшим и в высшей степени драматичным человеческим содержанием — национальным, историческим, психологическим, — которое спрессовано в «мире» этой старой тюрьмы и сохраняется в ее судебных летописях: «Иное дело — подлинные повести о людских безумствах, записанные в судебных отчетах; прочтите их — и вам откроются новые страницы человеческого сердца и такие повороты судьбы, какие ни один романист не решился бы измыслить».

В романе Скотта мрачная романтическая громада Эдинбургской тюрьмы, подобно живому сердцу, прогоняет через себя позитивные и негативные токи национальной жизни и поддерживает ее пульс во всех самых главных и самых неприметных частях национального организма. В ее стенах — начало и конец несправедливостей и злодейств различного масштаба — политических, гражданских, частных. Здесь казнят невинно осужденных, здесь торжествуют бесчеловечные, умножающие несправедливость законы, которые вызывают возмущение народа и, в свою очередь, обостряют его ненависть к английским властям и приводят к кровопролитиям и бунтам — а значит, и к новым арестам и казням. В ее стенах томятся безвинные жертвы и закоренелые злодеи, здесь ломаются судьбы, здесь в разбойнике может проявиться бесценная национальная закваска характера — смелость и благородство, а в дворянине — эгоизм и низость. С Эдинбургской тюрьмой связаны самые драматические эпизоды в судьбах всех главных героев Скотта, она так или иначе проверяет их человеческую значимость. События, происходившие в стенах тюрьмы, имеют отзвук в том, что случается с героями Скотта спустя многие годы. Словом, именно этот образ оказывается у Скотта художественным центром романного пространства.

У Чарлза Диккенса, чья творческая манера также формировалась в лоне романтизма, тюремное заключение нередко вырисовывается как одна из реальных альтернатив в тех драматических коллизиях, из которых состоит судьба диккенсовских героев. Диккенс видит в тюрьме мир трагический, где болезненно заострены, доведены до кричащих крайностей те конфликты, которые отличают вообще жизнь современного писателю человека. В преступном мире особенно трагично проявляется социальная несправедливость, разъедающее общество неравенство, борьба добрых и злых, благородных и низменных начал в человеке. Именно поэтому тюрьма, каторга, преступник — это образные константы художественного космоса Диккенса. Преступная среда в его изображении жестока и способна сломать чувствительную душу, но в ней всего лишь сгущены, сконцентрированы контрасты общества в целом. Здесь, среди осужденных, есть свои подлецы, свои злодеи, свои мечтатели, свои жертвы, наконец, — точно так же, как есть они во вроде бы благополучном мире свободных людей.

С изображением отщепенцев — воров, каторжников, беглых заключенных — у Диккенса часто бывает связана и важная для него идея гуманизации нравственно очерстевшего, несправедливого социума буржуазной Англии, уже забывшего христианские заповеди ради прочного сословного статуса или меркантильной выгоды.

В том нравственном экзамене, который Диккенс устраивает своим юным героям, вынужденным, как Оливер, Пип и др., завоевывать себе достойное место и честное имя в равнодушном или даже враждебном мире, соприкосновение с жестокой средой кандальников и подлежащих суду мошенников играет роль как бы двойного «теста» — теста на сострадание и теста на собственную нравственную состоятельность.

Так, в романе «Большие надежды» (1861) «свое первое сознательное впечатление от окружающего <...> широкого мира» маленький сирота Пип получает от появления перед ним беглого арестанта, который глазам напуганного малыша представляется романтически колоритным свирепым разбойником, особенно жутким на унылом фоне бедного кладбища: «Страшный человек в грубой серой одежде, с тяжелой цепью на ноге! Человек без шапки, в разбитых башмаках, вокруг головы повязана какая-то тряпка. Человек, который, как видно, мок в воде и полз по грязи, сбивал и ранил себе ноги о камни, которого жгла крапива и рвал терновник. Он хромал и трясся, тарасил глаза и хрипел и вдруг, громко стуча зубами, схватил меня за подбородок». С этого романтического эпизода, которым открывается роман, начинается для Пипа процесс его духовного взросления, в течение которого ему не однажды придется пройти через серьезные нравственные испытания, так или иначе вызванные вмешательством в его судьбу отвергнутого всеми колодника. Их жизни оказываются тесно связанными, и каждый из них помогает другому пройти свой путь избавления от химер и отыскать родники доброты и душевности в себе, друг в друге и в окружающих людях. Персонифицированный в образе каторжника, который стал тайным благодетелем для Пипа, мир тюрьмы оказывает решающее и притом неоднородное по своему нравственному содержанию влияние на саму жизнь и на душу диккенсовского героя. Химерическая «большая надежда» каторжника отплатить добром маленькому сироте, сделав из него богатого джентльмена, поначалу резко меняет судьбу Пипа, распахивает перед ним мир новых для него чувств, интересов, перспектив. Но эта же «большая надежда» толкает Пипа к фальшивым идеалам, обрекает его на сложное испытание богатством, честолюбием, эгоизмом. Тем не менее привязанность несчастного беглеца и ответственность за его жизнь исподволь укрепляют и наконец выносят на поверхность души диккенсовского героя временно скрытый в ней под честолюбивыми надеждами мощный пласт чело-веколюбия, благодарности, сострадания. Происходит высвобождение добрых начал личности героя, а одновременно освобождается от всего наносного и фальшивого истинное понимание достоинства,

чести и счастья. Знаменательно, что Диккенс наделяет закоренелого преступника теми же понятиями о добре, о достоинстве, о справедливости и даже теми же надеждами и иллюзиями, какие присущи Пипу, Джо и другим положительным героям романа. Уравненный, таким образом, с ними в нравственном отношении, арестант и каторжник только тем и отличается от изгнавшего его мира, что он, говоря словами добряка Джо, «бедный, несчастный человек» — и потому достоин, как и всякий христианин, милосердия, понимания и помощи.

Таким образом, присутствие образа «страшного человека» из тюрьмы, колодника, которому угрожает смертная казнь за побег, выполняет сложную функцию. Оно акцентирует в романе Диккенса мысль об относительности социальных полюсов и несовместности их с полюсами нравственными. Оно также оказывается в художественном мире диккенсовского романа как бы ферментом для духовного созревания молодого героя — то есть для прорастания в его душе зерен глубинной христианской доброты, которая объединяет, сближает его с хорошими людьми и отсекает его от круга фальшивых ценностей.

Образы тюрьмы, узника, каторжника играют важную и художественно многозначную роль и в прозе Виктора Гюго. Писатель, наделенный способностью различать во всяком явлении следы борьбы разнонаправленных тенденций, Гюго и тему свободы и темницы трактует по крайней мере в трех ракурсах. Его увлекает возможность исследовать изломы души человека, потерявшего свободу, вжиться в его специфическую психическую драму. Задача при этом состоит в том, чтобы изобличить антигуманную сущность современного писателю общества, наглядно показав, как его законы и правосудие лишь усугубляют, а не исправляют ни жестокое социальное мироустройство, ни извечную драму человеческого бытия.

Эта тройная психологическая, общественная и философско-экзистенциальная проблематика объединяет три разных в жанровом отношении части, из которых Гюго составил свой так называемый «аналитический роман» «Последний день приговоренного к смерти». Написанной им в 1829 г. исповеди узника, ожидающего казни, писатель предпослал в издании 1832 г. два вступления. Одно, в форме публицистической статьи, представляет собой страстное ходатайство Гюго об отмене смертной казни, другое, озаглавленное «Комедия по поводу трагедии», — это сатирическая сценка «в светской гостиной», где рассуждают о книге Гюго воображаемые противники такой литературы, в которой затрагиваются запретные («опасные») темы «самого дурного тона». «Господи, какая дикая мысль!

Проследить, продумать, разобрать одно за другим, не упуская ничего, все физические страдания, все нравственные муки, какие должен испытывать приговоренный в самый день казни! Ведь это ужас! И поверите ли, сударыня, нашелся писатель, которого увлекла эта мысль. И у такого писателя нашлись читатели», — в эту возмущенную тираду некоего «толстого господина» Гюго вложил краткую формулу своей трактовки якобы «безнравственной» тюремной темы. Автору «Последнего дня...» душевная пытка человека, оторгнутого обществом и предаваемого насильственной смерти, представляется главным аргументом обличения не только такой крайней формы социального насилия над личностью, как смертная казнь, но и вообще всякой несправедливости, творимой якобы ради общественного блага. Об этом Гюго прямо заявил на первых же страницах своего публицистического вступления к роману, где общественному праву и социальным системам законодательства противопоставлено единое «человеческое право», уравнивающее всех перед лицом жизни и смерти: «Книга эта обращена ко всем, кто судит. <...> Это общее ходатайство о всех осужденных настоящих и будущих, на все времена; это коренной вопрос человеческого права, поднятый и отстаиваемый во весь голос перед обществом <...>; это страшная, роковая проблема <...>; это, повторяю, проблема жизни и смерти, открытая, обнаженная, очищенная от мишуры звонких прокурорских фраз, вынесенная на яркий свет... И для того, чтобы ходатайство соответствовало по масштабам самой проблеме, автор писал “Последний день приговоренного к смерти” так, чтобы в нем не было ничего случайного, частного, исключительного, относительного, изменяемого, <...> никаких фактов, собственных имен <...> И он <...> счастлив, если ему выпала удача под оболочкой судьи откопать человека!»

Эти предваряющие роман авторские объяснения собственного замысла четко ориентируют читателя на символическое прочтение исповеди приговоренного. В подробном психологическом рисунке ситуации, когда право отдельного человека неумолимо подмято жестокой буквой закона, наделенного правом решать «страшную, роковую проблему» жизни и смерти, Гюго предлагает своим читателям увидеть не частный случай наказания за конкретное преступление, а символ двойного — социального и одновременно экзистенциального бессилия, бесправия человека, обреченного двумя высшими силами — социумом и судьбой — на страдание, одиночество и смерть. Свое, как выразился сам Приговоренный, «духовное вскрытие» безымянный «автор» написанной Гюго исповеди проводит с ясно сознаваемой им поучительной для общества целью: показать тем, кто выносит приговор, «как жалки, как позорны такого

рода законы», по которым убивают «разум, стремившийся жить, и душу, не желавшую умирать». «Духовное вскрытие» зафиксировало несколько стадий психологического состояния Приговоренного, и каждая из этих стадий есть новый взрыв протеста против насилия, воплощенного в приговоре и во всех тюремных реалиях, и новое, все более и более трагичное погружение в глубины свободного личностного сознания героя Гюго.

При словах «Приговорен к смерти!» арестант остро почувствовал, что между ним и остальным миром «выросла стена», но на этой стадии он страдает главным образом от социальной дискредитации его личности — от бессердечия толпы, от грубости арестантского окружения, ругани тюремщиков, скудости еды, от различных ограничений прав, от раздумий о неминуемых пагубных последствиях его ареста для положения близких. Зрелище приготовлений к конвоированию осужденных на пожизненную каторгу даже укрепляет в Приговоренном уверенность, что его собственная доля предпочтительнее: «Нет, нет, во сто крат лучше смерть! Лучше эшафот, чем неволя, лучше небытие, чем ад; лучше подставить шею под нож Гильотена, чем под железное ярмо каторги. Боже правый, только не галеры!»

Исподволь в сознании Приговоренного зреет убежденность в том, что ожидающая его казнь будет не просто торжеством социальной несправедливости, но и насилием над самим естеством его личности. «Я молод, здоров и силен. Кровь свободно течет у меня в жилах; все мышцы повинуются всем моим прихотям; я крепок духом и телом, создан для долгой жизни; все это несомненно; и тем не менее я болен, смертельно болен, и болезнь моя — дело рук человеческих». Тюрьма начинает восприниматься им как некий символ разлитого в мире экзистенциального зла, которое «своим ядом отравляет все», и немногочисленные впечатления Приговоренного — грубая песенка девушки за окном, рассказ арестованного разбойника о его злоключениях, произносимые по обязанности увещевания тюремного священника — подтверждают возникшее у героя Гюго ощущение того, что «страшное чудовище» опутало щупальцами, изуродовало сами души людей.

Пожалуй, самый пронзительный аргумент в предпринятой Гюго защите человечности правосудия — это последние записи Приговоренного, где запечатлен момент, когда вопреки «последним дерзаниям рассудка» из глубин подсознания героя, уже увидевшего приготовленную для него гильотину, все-таки поднимается отчаянная надежда на спасение («Вдруг я буду спасен? Помилован?.. Не могут меня не помиловать!»), и он на коленях умоляет судью и палача

«подождать еще минутку». Но эфемерным надеждам не разомкнуть кольцо узаконенного обществом бездушия вокруг несчастного, бесчеловечная система правосудия остается таковой до конца: приговоренному к казни уже некого просить о помиловании — перед ним только «должностные лица», приставленные к «механизму» и бесчувственные, как сам этот смертоносный «механизм».

«Тюремный» образный ряд получает, таким образом, под пером Гюго четкие социальные параметры, но при этом не теряет и параметров нравственно-философских, которыми, как мы видели, столь щедро наделена тюремная символика в романтических поэмах. Эти три «измерения» образов тюрьмы, узника, каторги и т.д. отчетливо просматриваются в повести «Клод Ге» (1834) и, конечно, в «Отверженных» (1861). В «нравоучительной» истории бедного рабочего Клода Ге, который потерял работу, украл хлеб и на пять лет попал в тюрьму, а потом был казнен за убийство надзирателя, Гюго видит иллюстрацию к «великой проблеме народа XIX века», а именно к трем ее «вопросам»: о воспитании, о наказании и об устройстве всего общества в целом. «Посмотрите на Клода Ге, сомнений нет — человек со светлым умом и чудесным сердцем. Но судьба бросает его в общество, устроенное так дурно, что он вынужден украсть, затем общество бросает его в тюрьму, устроенную так дурно, что он вынужден убить.

Кто же поистине виновен?

Он ли?

Мы ли?»

В публицистическом по стилю финале повести акцентирован, как мы видим, вполне очевидный социальный смысл трагедии Клода Ге. Но само развитие тюремного сюжета приводит в движение сложная нравственная проблема, которой Гюго придает еще достаточно необычный для литературы 1820-х годов поворот. Он наделяет рабочего человека Клода Ге выдающейся духовной силой — желанием добра, чувством собственного достоинства и справедливости, и эти его нравственные качества вызывают у тюремщиков (особенно у одного, который «гордился своим упорством и сравнивал себя с Наполеоном») стойкое желание унижить волю необычного арестанта. Издевательства надзирателя-«Наполеона» толкают Клода на свершение собственного «правосудия»: он «судит» жестокого надзирателя, «обвиняет» его перед восемьюдесятью заключенными, «выносит приговор» и сам прилюдно «казнит» его. Мало того, когда не сумевшего сразу же покончить с собой Клода вылечили и предали суду за убийство тюремщика, Клод проявил неслыханное величие духа. На суде он произнес потрясшую всех проникновен-

ную речь о муках оскорбленной издевательствами души и задал суду вопросы, которые суд оставил без ответа (точнее, сумел ответить лишь смертным приговором): «Да, я вор и убийца, да, я украл и убил. Но почему я украл? Почему я убил?» Собственную казнь Клод Ге принял с радостью, так как сам, собственным нравственным судом, в душе осудил себя за убийство. Но, умирая, он считал себя трагической жертвой общественной несправедливости, искупителем страданий униженных бедняков (о них — последнее произнесенное им слово на эшафоте), а вовсе не тем злодеем, каким представил его прочитанный в суде приговор.

В небольшой по объему повести «Клод Ге» такой поворот темы влияния тюрьмы на душу узника намечен, но не получил масштабного развития. Гюго сделает это в своей монументальной романной фреске «Отверженные» (1861), повторив в предыстории Жана Вальжана основные события судьбы Клода Ге, но заставив своего нового героя — беглого каторжника — долгими годами ходить по кругам общественного ада и нравственного чистилища в попытках избавиться от той печати изгоя, которую навсегда наложили тюрьма и каторга на его жизнь и душу.

Тюрьма и каторга в этом романе Гюго остаются символами социального и нравственного зла и одновременно составляют как бы ось той модели универсума, которую выстраивает романист. Вне опыта тюрьмы немислим герой «Отверженных» — Жан Вальжан, ведь именно девятнадцать лет тюрьмы сделали из темного батрака личность мыслящую и глубоко негодующую на то зло, которое причинило ему общество. «Жан Вальжан был полон негодования. <...> Переходя от страдания к страданию, он постепенно убедился, что жизнь — война и что на этой войне он принадлежит к числу побежденных. Единственным его оружием была ненависть. Он решил отточить это оружие на каторге и унести с собой, когда уйдет оттуда». Именно опыт тюрьмы поселил в сознании Жана Вальжана чувство «отверженности», которое вначале озлобило его и едва не превратило в злодея. («...В течение девятнадцати лет пытки и рабства эта душа одновременно возвысилась и пала. С одной стороны, в нее проник свет, а с другой — тьма».) Позже, под благотворным влиянием епископа Бьенвеню, это же чувство «отверженности» открыло его душу навстречу всем страдающим и униженным и переросло в готовность постоянно исправлять собственной добротой несправедливость общества.

Но даже превратившись в сострадательного и самоотверженного, нравственно безупречного г-на Мадлена, бывший колодник остается лицом трагическим: тюрьма не отпускает его душу, для себя

он все еще беглый острожник, одинокий, запуганный, преследуемый законом. К тому же тюрьма произвела «крушение всей жизни» не у одного Жана Вальжана: несправедное правосудие изуродовало и душу служителя закона Жавера, сделав его сначала бездушным придатком карающего механизма, а потом проведя через жестокое разочарование в тех самых принципах, которые заслонили в Жавере человечность. Тюрьма, таким образом, навечно заковала в цепи души двух героев-антиподов, стала преградой для их свободного самоосуществления. Даже вне ее стен человек ощущает ее давящую силу, из-за которой он не может стать счастливым. Стоя в центре огромного историко-социального полотна, в котором Гюго запечатлел основные вехи целого полувека, каторжник и тюремщик, как два символических полюса, притягивают к себе две стихии, составляющие нравственный и социальный универсум романтика Гюго, — стихию «отверженных», униженных и оскорбленных жертв общества и стихию хозяев жизни, чьими интересами, идеями и деяниями умножается несправедливость.

* * *

Как же может проявить себя человек, испытывающий жестокое давление отчуждающих внеличных факторов, что может он им противопоставить? Во все времена литература искала ответы на эти вопросы, и XIX век упорно возвращался к этой проблеме, ища в самой человеческой личности особо прочное нравственное ядро, благодаря которому ее не раздавит пресс государства, армии, правосудия, идеологии, предрассудков или просто обстоятельств. Тюрьма при этом выступает или как орудие расправы с неугодным системе, чересчур выраженным личностным феноменом, или как метафорический образ замкнутой, незыблемой системы, угрожающей человеку подчинением и утратой его «я».

Герой исторической драмы Мандзони «Граф Карманьола» (1816) посажен в венецианскую тюрьму и должен быть казнен за то, что не поддавался давлению — не отказался, как его псевдо-друг Марко, от свободы своего волеизъявления: он предпочел последовать собственному нравственному выбору и понятиям чести, а не вероломным правилам игры государственных мужей Венеции. Они же в ответ объявляют Карманьола изменником, исходя из политических интересов Венецианской республики. Этот позорный приговор честному воину демонстрирует бесчеловечность этих интересов (по словам Марко, они «не оставляют пути» человеку), но при этом предоставляет герою драмы шанс показать нравственные масштабы своей личности. Это личность, до конца подчиненная «категорическому

императиву» чести⁷, но в рамки этого императива укладывается целый спектр гуманных чувств и представлений героя, на фоне которых нравственная одиозность исповедников государственного интереса предстает особенно рельефно.

Альфред де Виньи в книге «Неволя и величие солдата» (1835) подвергает анализу само понятие духовного императива и, прибегая к метафорам «тюремного» плана, обнаруживает в нем диалектическое взаимодействие нравственных смыслов. Он рассуждает о «рабстве» солдата, который по долгу и уставу службы «не принадлежит себе» и обязан безусловно пожертвовать «свободой мысли и поступков» («Солдатская неволя тяжела и неумолима, как железная маска безымянного узника, и придает физиономии любого военного что-то однообразно бесстрастное»). Но в доле «невольника», в «привычных узах» военной дисциплины и повиновения командиру Виньи различает корни «добродетелей», которых писатель не видит среди гражданского общества буржуазной Франции. Чувство личного долга, героическое самопожертвование, гуманность и чуткость к страданию, к фальши и несправедливости входят в понятие Чести как знаки некоей духовной избранности солдата (его «новой религии», как ее определяет Виньи). Честь превращает его из «невольника» и «парии» общества в члена особого братства людей Долга — внутреннего неколебимого Слова, «священной клятвы», которой военный человек дорожит более жизни. Вначале герой романа, задумавший исследовать загадку «неволи и величия солдата», дает ей в главе «О любви к опасности» романтически необычное объяснение: военных удерживает в армии особая подверженность «неодолимой притягательной силе», «некоей особой страсти» — вступать в «рукопашную схватку с судьбой», чтобы в постоянной и опасной борьбе побеждать ее жестокую волю. А в Заклучении к книге автор находит, что «неволя и величие» армии коренятся в одном общечеловеческом чувстве: «чувство это — гордое, незыблемое, инстинкт несравненной красоты <...> Это убеждение, которое как будто еще свойственно всем и безраздельно господствует в рядах армии, зовется ЧЕСТЬЮ. <...> Это добродетель исключительно человеческая, словно порожденная самою землею, не сулящая небесного венца после смерти; добродетель эта неотделима от жизни». Для Виньи честь — это емкое, исключительно духовное понятие, в котором соединены все лучшие качества человека: «Честь — это совесть, но совесть болезненно чуткая. Это уважение к самому себе и к достоинству собственной жизни, доведенное до крайней степени чистоты и до величайшей страстности». Поэтому чувство Чести, «которое продолжает гореть в нас подобно последней лампаде в опустошен-

ном храме», не позволяет солдату тяготиться армейскими «узами» и «неволей» службы, а, наоборот, помогает ему укрепить и свободно проявить такие стороны своей личности, которые ослабли и обветшали в давно «опустошенном храме» души современного человека. Вера в незыблемость слова чести, однажды данного и скрепленного «на пыльной земле своею кровью», ставит солдата над «неволей» и превращает его из «безымянного узника», скованного присягой, дисциплиной и повиновением, в стойкого духом «святого», добровольно готового «бороться против всех и против самого себя при мысли, что он хранит в груди некое неприкосновенное “святая святых”, нечто вроде второго сердца, где царит Божество».

Мысль о том, что «неволя» может стать не помехой, а иногда даже благоприятным условием для сохранения и даже для приумножения совершенства и «величия» свободного духа человека, — это еще один яркий образец романтического мыслительного парадокса, в котором полярные понятия сходятся, взаимно трансформируясь и образуя диалектическое смысловое поле. Романтикам была дорога эта мысль, во-первых, в силу ее прочной укорененности в современных им драматических общественно-политических реалиях эпохи революционных взрывов и контрреволюционных репрессий, а во-вторых, благодаря ее ярко выраженной альтернативности современному им духовно измельчавшему, «опустошенному» социуму с его уродливыми системами ценностей. Не в мифологической экзотике диких просторов, далеких земель или давних эпох, а прямо внутри этого современного социума, само устройство которого предполагает «неволю» самого разного рода, выстраивалась альтернативная, ориентированная на жизнь духа зона. Здесь восстанавливался во всем своем величии миф о свободном, достойном человеке, умеющем преобразовать негативную общественную реальность в позитивный духовный субстрат и сформировать на его основе систему неординарных для общества, но поистине гуманных понятий о свободе и счастье.

Среди тех, кто использовал ситуацию «узник/тюрьма» в таком альтернативном смысле, следует, кроме Виньи, назвать прежде всего Сильвио Пеллико, чей автобиографический роман-исповедь «Мои темницы» (1831) повествует об обретении героем новых нравственных ресурсов в неволе австрийской тюрьмы, и Стендаля, изобразившего в юном романтике Фабрицио дель Донго (роман «Пармская обитель», 1839) одного из «немногих счастливых», кому темница не помешала испытать счастье.

Итальянец Сильвио Пеллико словно повторил трагическую судьбу байроновского Шильонского узника: участник антиавстрий-

ского карбонарского заговора в Милане, молодой романтически настроенный драматург и переводчик Байрона был арестован, приговорен к казни как политический преступник, но затем вместо казни подвергся 15-летнему заточению в одиночной тюремной камере (сначала в знаменитой венецианской крепости Пьомби, затем в моравском замке Шпильберг). Свои тюремные переживания Пеллико описал в быстро получившей мировую известность книге-исповеди «Мои темницы» (в частности, вместе с трактатом «Об обязанностях человека» эта книга была горячо одобрена А. С. Пушкиным). Она, несомненно, вобрала в себя идейный и поэтический опыт «Шильонского узника» в изображении мук арестанта и в то же время запечатлела спор итальянского поклонника Байрона со своим кумиром относительно той духовной метаморфозы, которую узнику несет атмосфера тюрьмы.

Герой книги Пеллико проходит, как байроновский Узник, через ярость, жестокое отчаяние, мысли о самоубийстве, сожаление о страданиях близких, давящее одиночество и духовное оцепенение. Но исподволь действия, которыми молодой просвещенный карбонарий пренебрегал на свободе, почитая их бесполезной данью рутине, — молитва, чтение Священного Писания, утренние размышления о том, как истинному христианину надлежит встретить ожидающие его ежедневно испытания и лишения, — начинают благотворно влиять на психику заключенного. Он привыкает исполнять этот христианский ритуал сначала для избавления от тревоги и депрессии; но результатом стало пробуждение веры и перестройка всего сознания героя «Моих темниц». Он освобождается от пут индивидуализма и не замыкается на собственных страданиях, а постепенно восстанавливает и даже укрепляет, как это ни парадоксально для заключенного строгого режима, свою духовную связь с миром людей. В конечном счете, именно эта связь, подпитываемая проснувшимися чувствами верующего, помогла автору исповеди не просто выдержать срок заключения, но даже произвести духовную переоценку собственных представлений, сделать их более человечными и найти прочные идейные и нравственные опоры для воли к жизни. Мир не стал для него чужим и пустым, как для героя Байрона, он не «полюбил безнадежность»; напротив, «темницы» привели затворника к согласию с миром. Страдания и вера приблизили героя Пеллико к людям и как бы настроили на волны сопереживания и чуткости, которые стали для него в неволе настоящим откровением и лекарством. Подобно Шильонскому Узнику, герой Пеллико в своем одиночестве начинает заботиться о немых сожителях — пауке и муравьях. Но пищу уму и душе его дает не эта мизантропическая

привязанность, а разнообразные — насколько это возможно в тюрьме — духовные импульсы, получаемые от работы (сначала это записывание, а точнее, из-за отсутствия бумаги, нацарапывание собственных мыслей осколком стекла на деревянном столе, потом — труд над пьесами для театра) и от общения с теми, кто окружает героя «Моих темниц» в его заточении.

Писатель населяет «свои темницы» разными людьми (некоторым из них суждено лишь один раз появиться на страницах романа), тщательно воспроизводит содержание фраз, которыми удается с ними перекинуться, и даже их стилистическую окраску (часто это диалект или неправильная речь иностранца). Нередко это люди самого низшего сословия — тюремные надзиратели, конвоиры, дети, живущие в тюрьме вместе с родителями-арестантами или в семьях тюремщиков. В каждом из них, начиная с милого глухонемого малыша и кончая ворчливым, но простосердечным надзирателем-австрийцем по имени Шиллер и чувствительным к немецкой поэзии конвоиром-чехом, Пеллико открывает добрые основы природы, проникается к ним интересом и расположением, ему придают сил и дают пищу для размышлений их неожиданные для него чуткость, симпатия, желание помочь. Немногочисленные друзья по несчастью, такие же политические заключенные Оробони и Марончелли составляют более тесный круг общения, объединенный взаимными будничными заботами о поддержании физических и духовных сил, беседами (через оконные решетки) о том, что тяготит душу, общими горестями, надеждами и утратами.

Вокруг автора исповеди в стенах крепости складывается, таким образом, своеобразный гуманный мини-социум, в котором атмосфера искреннего христианского сочувствия и дружеского участия частично компенсирует повседневную жестокость тюремного режима. В этой среде бывший карбонарий-изгнанник, осужденный за антиавстрийские идеи, постепенно выбирается из тупиков абстрактного философствования, скепсиса и мрачного отчаяния, постигает глубину простых истин и спасительность простых чувств — дружбы, веры, доброты, сопереживания, радости общения, покоя. Такая духовная перестройка отнюдь не разрушает коренных представлений героя Пеллико о свободе и счастье личности, родины и общества; хотя он категорически заявил в своей исповеди, что политических вопросов касаться в ней не будет, логика его повествования ясно дает понять, что тюремный опыт неожиданно позволил бывшему карбонарию прикоснуться к извечным общечеловеческим основам гуманности, на которых только и могут строиться настоящие свобода, достоинство и счастье гражданина.

Ожившие в сознании героя Пеллико христианские принципы любви к Богу и к людям необычайно расцвели круг его переживаний и дали им другое направление: невзирая на все тяготы физических и нравственных страданий узничества, они поддержали в заключенном стремление выжить и оказаться вновь на свободе. Герой Пеллико не «вздыхнет», как Шильонский Узник, о «своей тюрьме»: последние главы его исповеди, рассказывающие о возвращении на родину, дышат спокойной радостью человека, готового снова впустить в свою душу эмоции, интересы и обязанности, от которых его на столько лет отрезала тюрьма.

Стендалевский Фабрицио с ранней юности находит вокруг себя зловещие приметы того, что ему «придется долго страдать в тюрьме». И в самом деле, первый же его самостоятельный геройский поступок — побег в расположение наполеоновской армии для того, чтобы служить императору, — навлек на Фабрицио подозрение в шпионаже и привел его в жалкую провинциальную тюрьму. Только спустя 33 дня жена тюремщика помогла ему бежать, снабдив при этом документами и мундиром какого-то умершего в тюрьме гусара-мародера. Яркий, внутренне свободный характер Фабрицио, подчиняющийся только движениям его страстей и « пленительной радости жизни», в дальнейшем постоянно приводит этого романтического стендалевского героя к неладам с законами: он попадает в сомнительные авантюры, дерется на дуэли, убивает человека, скрывается, скитается с чужими документами, его заочно приговаривают к смерти, и наконец, в цепях доставляют в знаменитую крепостную башню Пармского монастыря, выстроенную князем-деспотом специально для содержания опаснейших государственных преступников. Это мрачное узилище, вопреки ожиданиям, становится для Фабрицио самым счастливым и желанным местом на земле: здесь он проводит самые насыщенные дни своей жизни, поглощающие без остатка эмоциональные силы его неумной натуры, потому что именно в стенах Пармской крепости ему выпадает судьба испытать величайшее счастье любви.

Любовь открывает герою целый мир незнакомых ему прежде переживаний и преображает стены его тюрьмы — она представляется ему «раем на земле», от которого он не в силах отказаться. «Я не хочу бежать! Я хочу умереть здесь!» — сообщает Фабрицио тем, кто, рискуя жизнью, осуществляет безумный план его освобождения. Беглец даже сам возвращается в свою камеру, чтобы быть снова рядом с возлюбленной и продлить счастье.

Такое развитие темы «неволя»/«свобода» свидетельствует о сохранении в образной системе стендалевского романа той романти-

чески амбивалентной роли, которую метафора тюрьмы играла, как мы видели, у Сильвио Пеллико⁸. Тюрьма для Фабрицио — не препятствие, а скорее стимул для полного самораскрытия его незаурядной личности. Все богатство переживаний, которого обычно лишает заточение, у этого стэндалевского героя заключено внутри самого себя, в своей собственной благородной, исключительно одаренной жизненной энергией душе. Он внутренне настолько свободен и наделен столь сильными страстями, что преобразует самое тюрьму — замкнутые стены тесного каземата словно отражают и тем самым делают более концентрированным прекрасный внутренний свет, который излучает эта натура, способная пожертвовать свободой ради счастья. При всем том Пармская крепость у Стендаля — это действительно ужасное место, ежечасно грозящее ее узнику гибелью, изводящее его суровым режимом, опасностью отравления, одиночеством... Стендаль наделяет символическим смыслом этот образ тюрьмы, возвышающейся над крохотной Пармой, давящей ее своей каменной громадой: политическая тюрьма — это главный столп расшатанной вихрем недавних наполеоновских преобразований деспотии пармских государей, которым всюду мерещатся заговорщики. Одновременно это как бы символ самого Пармского княжества, его миниатюрная копия: крепость наводнена солдатами, в ней заведены строжайшие порядки, все регламентировано; здесь есть, кроме обычных заключенных, еще и особо опасные, для которых в этой тюрьме выстроена еще одна — башня Фарнезе; кроме казней, тут практикуются еще и тайные расправы с заключенными (отравления). Но внутри этой политической тюрьмы в построенном на возвышении (под сенью самой зловещей башни Фарнезе) особняке начальника крепости идет своим чередом обычная жизнь, тут музицируют, ухаживают за цветами и птицами, мечтают, влюбляются, завязывают интриги, подкупают и предают, и даже поют серенады и устраивают музыкальные концерты...

Тюрьма — не единственный амбивалентный (а точнее — поливалентный) образ в этом романе Стендаля. Можно утверждать, что все ключевые образы и понятия в нем предполагают двойной угол зрения. В тени Пармской крепости, которая является символом самой жизни под властью жестокого и ограниченного князя-деспота, положительные нравственные величины существуют с отрицательным знаком, и только «немногим счастливым» доступно знание их истинного, тайного для других значения.

Безусловными положительными величинами являются для Стендаля сильные, духовно красивые и богатые натуры, способные на героический порыв и неукротимую страсть. Такие натуры деятельно

стремятся к счастью и вопреки всему (даже вопреки обету, смертельной опасности и заточению) обретают его в любви, которая предполагает для этих идеальных стэндалевских героев духовную гармонию и наполненность всех чувств. Но в той перевернутой системе нравственных координат, в которой этих героев вынуждает существовать гнетущая действительность эпохи Реставрации, героизм, активность, сила духа, свобода, любовь и счастье могут существовать, только если они надежно упрятаны за «стенами» скрытой от глаз сугубо потаенной личной жизни. Иначе, если эти «скобки» окажутся раскрытыми, то как в математике, все «поменяет знаки» — и героический порыв юноши-патриота окажется серьезным государственным преступлением, за любовь придется расплачиваться честью, за счастье — идти в изгнание или позволить себе компромисс с совестью. Юный Фабрицио потому и не хочет покидать свою тюрьму, что в этом альтернативном пространстве ему не надо раздваиваться и можно оставаться вполне самим собою, живя как бы в лучах своего внутреннего света. Другим же героям романа приходится жить в «двойном свете», само их счастье невозможно без раздвоения — без политического лицемерия, интриг, сделок и даже преступления. Сохраняя при этом свою внутреннюю автономность, они тем не менее тяготятся этой постоянно тревожащей их «светской тюрьмой» (а у Клелии есть еще и духовная «тюрьма» данного ею обета) и должны соблюдать установленный в ней «режим». Выйдя из Пармской темницы, Фабрицио тоже оказывается вынужденным научиться раздваиваться и жертвовать своей цельностью ради счастья-компромисса, пока ему не придет время открыть для себя иную формулу счастья. Ее нам дают понять последние страницы романа, очень важные для понимания динамики стэндалевских представлений о свободе и счастье (знаменательно, что вопреки советам своего почитателя Бальзака автор «Пармской обители» эти страницы из своего романа все-таки не убрал). Это счастье-«покой», своего рода новое затворничество в полном удалении от света, в альтернативно-утопическом, но тоже замкнутом круге духовных занятий и общения с теми «немногими счастливыми», кто тоже предпочел свободу и внутреннюю цельность принуждениям и компромиссам «светской тюрьмы».

* * *

При всей романтичности своего сюжета и своих несравненных «итальянских характеров», роман «Пармская обитель» принадлежит к той литературе XIX века, которая уже не разделяет романтического взгляда на свое время как на арену борьбы мрака и света,

вечных добрых нравственных начал и начал злых, безнравственных. В судьбах, в характерах отдельных героев, в больших и малых событиях Стендаль пронизательно улавливает отпечатки всеподчиняющей и лишенной гуманности историко-социальной закономерности⁹, которая в XIX в. переворачивает любые ценности, интегрирует их и превращает из абсолютных в относительные и внутренне спорные. Знаменательно, что такое реалистическое представление о современном ему обществе побудило Стендаля воспользоваться символикой тюрьмы и тем романтическим принципом многозначной трактовки понятий тюрьмы, свободы и счастья, который образно был назван уже упомянутой нами выше исследовательницей языка романтической мысли «пульсацией переливающихся понятий». В «Пармской обители» происходит предельное расширение романтической символики тюрьмы — тюрьма делается символом самого устройства современной писателю жизни, столь бесповоротно расставшейся с вечными нравственными истинами, что и категории свободы и счастья меняют свой смысл и уже не являются полярной противоположностью темнице.

О том, что и для реализма остается в высшей степени художественно актуальным расширительное и многозначное толкование образа тюрьмы, свидетельствуют два выдающихся образца русской документальной прозы XIX в. — «Записки из Мертвого дома» (1860–1861) Ф. М. Достоевского и «Остров Сахалин (Из путевых заметок)» А. П. Чехова (напеч. в 1893–1894 гг.).

Много написано о том, что художественный мир Достоевского един и при этом подчиняется законам контрастного изображения. Большинство исследователей сходится на признании той исключительной, объединяющей роли, которую играет в его творчестве идея свободы личности, поиск ее границ и определение вытекающих из нее обязанностей человека и общества¹⁰. Эта центральная для Достоевского проблема получает в художественном поле его произведений огромное множество антагонистически сталкивающихся, исключающих или дополняющих друг друга решений¹¹. Представляется существенным, что эта философско-нравственная проблематика стала у русского романиста главной в связи с бесспорным его убеждением в том, что в современном ему мире — причем в России и в Европе по-разному — исконные человеческие ценности и понятия перевернуты, искажены или смысл их утрачен. Поэтому такое значение приобретают в его творчестве, с одной стороны, темы отторгнутости современного человека от других, унижений его духа, потери им ориентиров, а с другой — тема возврата к вечным истинам милосердия и любви. Потому так заострен интерес писателя на

драмах отверженности, на изъездах оскорбленного, неправильно сформированного самосознания, на пагубе внутреннего подполья и опасностях идейного плена, на соблазнах преступления — но также и на возможностях исправления всего этого зла путем его искупления страданием. При этом русский романист привлекает, как и его предшественники, понятия, метафоры и символику «тюремного» ряда, дополняя ее другими символами ненормальной изолированности, выпадения человека из социума. Так появляется у Достоевского метафорика, так сказать, «тюрьмы духа», которая у русского писателя тоже амбивалентна по отношению к идее свободы: это метафоры подполья, фантазии, болезни, умственного помешательства и юродства. Санаторий в горах, где изолирован душевнобольной князь Мышкин, вспоминается этому герою Достоевского как место, в котором он был вполне свободен и счастлив среди деревенских детей, как в раю, а мир людей («Теперь я к людям иду», — говорит князь, выйдя из больницы) постоянно наносит ему душевные травмы, пока окончательная потеря рассудка не сделает его навсегда пленником собственной болезни и той же самой больницы для умалишенных. В «Преступлении и наказании» тюрьма есть для Раскольникова ступень к освобождению его души, которая до этого была загнана в «тюрьму» его болезненной «идеи». А в «Записках из Мертвого дома» символический смысл образа каторги усилен метафорическим заглавием, в котором ясно прочитывается философско-экзистенциальная оппозиция жизни и смерти. Метафорическое определение «мертвый» по естественной ассоциации распространяется и на обитателей этого «дома» (вспомним, кстати, что и байроновский Узник говорил о себе как о «трупe меж гробовых досок»). А выход рассказчика из острога назван «воскресением из мертвых»...

Сибирская каторга — «Мертвый дом» — под пером Достоевского превращена в многозначный символ, который если и не становится, как в поэме Виньи «Тюрьма», воплощением вселенской экзистенциальной неволи, но тем не менее распространен у русского писателя на весь мир отверженных, униженных, отравленных действием многоликого зла, которому подвержен современный ему человек. Мир отверженных для Достоевского — это в первую очередь мир русского человека, у которого столько сил, таланта, надежд «пропадает зря, ни за грош», а огороженный стенами острога страшный Мертвый дом — это вся Россия и ее народ, который пытается выжить, но фактически прозябает и умирает физически и духовно в «кандалах» беззакония, бесправия, формального бессмысленного «порядка», культурной и нравственной «пригнетенности» и заброшенности. Все эти социальные и нравственные язвы реальной

России в метафорическом пространстве Мертвого дома представлены как характерные особенности каторжной жизни — подневольный труд «из-под палки», отсутствие «человеческого» обращения, уважения, вообще «волюшки» (то есть возможности самим выбрать среду, товарищей, образ жизни, работу).

В то же время в рамки развернутой многозначной метафоры каторги/могилы вмещаются, как оказывается, и сцены искреннего веселья, радости, дружеского участия, щемящей душевной просветленности, нежности, взаимопонимания. В Мертвом доме, как открывается рассказчику, живут «такие же люди», как и на воле, дурные и хорошие, «не хуже тех, остальных, которые остались там, за острогом». Каторга живет своей, хоть и «необыкновенной» жизнью, духовная энергия и личностное начало в ее обитателях, вопреки жуткому ее названию, не убиты и проявляются под грубой корой кандалного бытия вполне отчетливо, хотя иногда и в болезненных, уродливых формах. Внимательный рассказчик различает в, казалось бы, обезличенной массе обритых кандалников красочный спектр народных характеров и типов, которые вместе складываются в коллективный образ русского народа, со своим особым психическим и нравственным укладом, сформированным неволей и вопреки ей. Образ народа, отчужденного от свободы, но болезненно оберегающего в себе ее остатки, не ограничен у Достоевского ни собственно пространством острога, ни какими-либо социальными рамками: черты характерной для мира каторги душевной «пригнетенности», «варварства» и потери «себя» из робости или хамской безнаказанности отчетливо проступают в рассказах арестантов разных сословий о своей жизни «на воле», в «художествах» тюремных начальников. Правда, простой народ легче приживается на каторге, он тут «у себя дома» и не во все свои дела и переживания допускает тех, кого называет «ваше благородие»; но участливое прозвание «несчастные», «страдальцы» уравнивает всех арестантов точно так же, как и их бесправное положение перед самоуправством надзирателей. Уродливая печать каторги — то есть испытанного человеком насилия и унижения его достоинства — не смывается с душ героев Достоевского и после их так называемого «воскресения» и выхода в «новую жизнь»: так, предваряющий «Записки» рассказ об их авторе, бывшем ссыльнокаторжном помещике Александре Петровиче Горянчикове, рисует болезненно-странного, фактически погибшего для общества человека, в котором навсегда угнездилось то чувство зажатости и отверженности, которое он сам заметил в «погибшем народе» из Мертвого дома.

С другой стороны, на «тюремную» символику Мертвого дома Достоевский накладывает библейско-евангельскую символику, которая позже станет характерной идейной и формальной образующей его больших романов¹². Благодаря этому (а также и благодаря рассеянным в «Записках» размышлениям рассказчика о сути и роли страдания и самопожертвования в психологии Мертвого дома) в некоторых эпизодах «Записок» с темой страдания сплетается мотив другой темы — искупления всеобщего зла страданием, и на образ народа-страдальца падает мистический отсвет увлекшей позднего Достоевского идеи народа-богоносца, искупителя всех мерзостей и всего безумия современной жизни. В этой связи знаменательна, например, одна из ключевых сцен «Записок» — сцена смерти молодого каторжанина от чахотки. Рассказчик сам раскрывает один уровень ее символического смысла своим замечанием, в котором непосредственно уравнивает этот трагический тюремный эпизод и трагедия всего русского народа: «Сколько сил русского народа пропадает зря, ни за грош!». Символический ряд другого, евангельского плана приоткрывают «точно пронзившие» рассказчика слова старика при виде «совершенно обнаженного, иссохшего трупа в кандалах»: «То же ведь мать была...» Эти вроде бы неясные слова, думается, выразили душевное потрясение старого арестанта в образных константах общехристианского чувства милосердия, то есть в укоренившихся в сознании верующего человека символах евангельской трагедии, в которой всегда рядом снятый с креста Богочеловек, Страдалец за грехи всего мира, и вечно скорбящая о Сыне Богоматерь.

Через тридцать лет после «Записок» Достоевского путевые заметки Чехова «Остров Сахалин» снова объединили метафоры каторги и смерти в повествовании о трагедии русского народа, по-прежнему лишенного свободы, нравственно исковерканного бесправием, нищей «сарайной жизнью», бесполезной для него каторжной работой и бессмысленно жестокими наказаниями, оторванностью от мира культуры («скукой»). В очерках Чехова «Из Сибири» и «Остров Сахалин» напряженное идейное поле создает, с одной стороны, необычайно яркое ощущение разлитой в мире красоты, свободы и мощи, возникшее у писателя при виде сибирских просторов («Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!.. И какую бесшабашную, обольстительную свободой веет от этой загадочной тропинки!»); а с другой стороны, кричащим контрастом этим романтическим настроениям предстают записанные Чеховым рассказы ссыльных, его собственные наблюдения их уклада жизни и его размышления относительно общественной безнравственности ссылки и каторги в России. Сахалинская

каторга предстает в заметках Чехова как символ российской мерзости и, особенно, нравственной безответственности, оцепенелости всего русского общества, в котором, по убеждению писателя, отсутствует в первую очередь граждански мыслящая интеллигенция, способная не поддаться влиянию «скуки» и беззакония и работать, чтобы народ не «умирал для того общества, в котором он родился и вырос». Поездка Чехова на остров общероссийской каторги, его работа на Сахалине и издание своих путевых заметок и были такой подвижнической «работой» русского интеллигента, вдохновленного «Мертвым домом» Достоевского, по своеобразной разборке метафорических «стен» той духовной «тюрьмы», которая разделяла русский народ и людей культуры¹³.

* * *

Созданная специально человеческим социумом для ограничения свободы определенной части его членов, тюрьма давно приобрела в литературе метафорический смысл, а разные художественные системы XIX в. — в первую очередь романтизм — настолько наполнили ее семантическое поле, что образы «тюремного» смыслового ряда можно считать ключевыми для проблематики литературы всего столетия. Постоянно присутствующие в ней варианты ситуации «преступник/тюрьма», «узник/свобода» и т.п. дают понять, насколько драматично литература XIX века реагировала на процессы распада основных гуманистических нравственных завоеваний европейской культуры и как истово приняла она на себя задачу защиты и сохранения духовных ресурсов человека — и в первую очередь его самосознания как свободного индивида.

Тюрьма как место, где человек болезненно ощущает свою отверженность, отчужденность от общества; где общество благодаря механизмам принуждения может само превратиться в бездушный механизм; где убивается или деформируется дефицитом свободы отдельная человеческая личность и целый народ; тюрьма как проекция экзистенциальной несправедливости, не кончающейся и со смертью человека; как среда, в которой предельно заострены все общественные и нравственные конфликты, имеющие место и в жизни свободного человека, и социума в целом; или как среда, где сублимируется лучшее, исконно гуманное начало в характере и в сознании человека и даже целого народа, сохраняются и возвращаются на свое место потерянные ими ориентиры... Такое семантическое многообразие литературных интерпретаций понятия темницы и смежных с ним понятий заточения, суда, приговора, наказания, казни и т.д. обеспечило этому кругу символов большую продуктивность и в

рамках художественных систем нашего века. Ведь тема утраты человеком «себя» и своей свободы в мире, где, говоря словами героини Достоевского, «все навыворот, все кверху ногами пошли», осталась центральной и для многих современных «измов», и опыт романтизма в трактовке этой темы, как оказывается, не устарел и поныне.

Так, на рубеже веков Оскар Уайльд попытается соединить в метафоре тюрьмы вложенный в нее романтиками философско-экзистенциальный смысл и навеянное чтением романов Достоевского христианско-нравственное понятие об искуплении и спасении преступной души страданием. Поэт, которого привлекала байроновская тема мученичества, страдания за идею свободы (сонет «Eleuteria», 1881), Уайльд в «Балладе Рэдингской тюрьмы» (1898) вернулся к романтическому образу тюрьмы как символу несправедливого и глухого к страданиям людей мироустройства, но переосмыслил его в соответствии с характерным для конца XIX в. поиском неких абсолютных констант, вокруг которых организован универсум.

Бросается в глаза, что найденные поэтом константы бытия еще трагичнее и еще более удалены от гуманистических ориентиров прошлого, чем те, которые тревожили Достоевского. Универсум не дал живому человеку выбора, заключив его в «тюрьму» вечно преступной, греховной жизни. Грех — в частности, грех убийства — для автора «Баллады» и является символической константой бытия человека («Но убивают все любимых»...), причем ее власть над человеком безграничнее, чем власть любви, страдания, сострадания. Другой такой константой предстает у Уайльда смерть — именно страх неотвратимой смерти порождает в людях сострадание друг другу, но только она одна в силах искупить зло греха и вполне очистить душу убийцы. Тюрьма же, где томятся преступники, это символ жизни вообще, точнее — символ ее экзистенциального зла уже потому, что страдающие в тюрьме живы, а их страдание не может принести им полного искупления. Живя в тюрьме, страдая, сострадая несчастью других, они, как все люди вообще, по-прежнему умножают грех убийства, так как неотомщенными остаются души тех, кого они убили прежде — убили словом, взглядом, обманом, мечом, любовью... Поэтому так романтически-прекрасен в балладе Уайльда образ приговоренного к казни — он счастлив и спокоен, он обрел гармонию с миром, поскольку за его убийство «ему палач воздаст», и он навсегда искупит его своей кровью и своим смертным страданием. Поэтому-то такими обреченными и потерянными чувствуют себя другие узники тюрьмы накануне казни: вырытая могила, близкая смерть естественно страшат их, сострадание побуждает молиться за смертника, но для них очевидно, что ужасный конец

избавит только его одного от нестерпимых тягот заточения (и даже бросит на него отблеск евангельского подвига искупления греха); тогда как их собственные страдания, не завершённые смертью, останутся для них бесконечной мукой.

Образ тюрьмы в его многоплановом символическом преломлении возникает и в другом знаменитом произведении Уайльда — в его тюремном письме-исповеди «*De profundis. Epistola: In carcere et vinculis*», написанном в том же Рэдинге в 1897 г. (напеч. в сокр. — 1905, полн. изд. — 1962). Внутренняя динамика этой исповеди заключенного в тюрьму поэта определялась желанием не просто обдумать драматические перипетии своей жизни, завершившиеся заточением в Рэдинг, но выстроить свои размышления по образцу средневековой христианской «комедии о душе», которая после блужданий во мраке грехов и погони за фальшивыми идеалами через страдания возрождается к нравственной жизни и выходит к свету божественной истины. Как в такой «комедии», нравственные категории христианской морали выстраиваются в оппозиции: так, есть Любовь суетная и грешная и есть Любовь смиренная и благодатная, ведущая к Божественной Красоте и единению с Духом. Понятие тюрьмы в исповеди Уайльда тоже двойственно. Есть «тюрьма духа», которую создали грехи эгоизма и тщеславия, и в ней «на страже у дверей встала Ненависть», но есть и другая тюрьма, где как раз и совершается духовное воскресение. Когда Уайльд говорит о своей тюрьме как о месте «позора», «ужасных мук», «тоски» и т.п., он имеет в виду не бесчеловечность заключения, а его благую роль, так как «там, где пребывает Страдание — священная земля». К тому же в тюрьме среди «несчастных» рядом со Страданием живут Милосердие и Смирение, без которых нет пути к благодатной Любви (символом ее у Уайльда является Христос, но образ его в исповеди совмещен с образом художника, а Любовь оказывается синонимом творческого дара). Все эти сближения эстетических, нравственных и мистических понятий и их оппозиции отдают одновременно и схоластичностью, и литературным эклектизмом. Достоевский, Ренан, Данте проглядывают здесь всюду вполне отчетливо. Образ тюрьмы как места искупления зла страданием для «воскрешения» грешной души навеян, по-видимому, Достоевским; но автор «*De profundis*» подправляет идею русского писателя относительно смирения духа, соединив ее с романтической апологией свободы и значимости художнического «я». Герой исповеди раскаивается не столько в своей собственной безнравственной жизни, сколько в том, что он позволил себе стать жертвой беспринципных людей с низменными чувствами. К тому же вопреки его уверениям, что Смирение «пришло к

нему изнутри» и возродило «к новой жизни», неофит мистической Любви выказывает неожиданную неуступчивость в связи с мыслью, что «новая» жизнь предполагает полный отказ от «старой». Предполагаемая христианским догматом смирения нравственная колея представляется ему слишком узкой. Автору исповеди претит «отрекаться» от своего грешного прошлого, потому что оно составляет часть его личности, как он сам себе ее представляет — то есть как цельной, самостоятельной и значимой величины, которая обладает уникальным духовным багажом и имеет право сама распоряжаться им и оценивать окружающий мир. Он как художник-профессионал смотрит на себя как на эффектный, полный драматических контрастов материал для необычайного, как он уверен, произведения, которое заставит мир «склонить голову перед всем, что он выстрадал». «Священной землей», таким образом, оказывается не только тюрьма как символ смирения духа и преображающего душу страдания, но и свободное самосознание художника, не нуждающееся в предписаниях моральной догмы, потому что оно само строит удобные ему моральные системы. Тюрьма с ее ужасами ценна, таким образом, для героя исповеди Уайльда в конечном счете тем, что сделала свободу его художнического «я» еще более безграничной...

Спектр вариантов, которые литература XX в. уже предложила на сегодняшний момент в связи с вечной проблемой поиска границ и форм проявления свободы, поистине необъятен. Но делает ли писатель свои персонажи абсолютно, до абсурдного свободными или, наоборот, до абсурдного зависимыми, ситуации унизительности, подлежащие суду, заключения, приговоренности к наказанию и т.п. продолжают продуцировать решающие сюжетные ходы к прояснению характера и границ автономности личностного самосознания героя. Тотальное отсутствие свободы у героя Ф. Кафки, скованность его «я» нашли символическое воплощение в многократно усиленном мотиве его унизительности: втиснутый химерическим превращением в панцирь неповоротливого бессловесного и беспомощного насекомого, Замза делается узником своей семьи, квартиры, комнаты и, наконец, своего все возрастающего чувства вины перед родными («Превращение»)...

Прозрачный (и пророческий) символ тотального подавления всякой свободы — химерически-жуткая карающая машина для «просветления мыслей» нарушителей порядка — помещен Кафкой в замкнутое пространство некоей «исправительной колонии» (рассказ «В исправительной колонии»)...

Именно в тюрьме, радостно ожидая дня казни, герой романа «Чужой» А. Камю, который вовсе не испытывает дефицита свободы (напротив, он абсолютно свободен и от законов, и от морали, и от комплексов и забот

духа — свободен настолько, что его предают суду и приговаривают к смерти), думает о своей близкой к завершению жизни и подводит ей итог. Он убежден, что был счастлив и раньше, но в тюрьме чувствует себя еще более счастливым, потому что для его совершенно «чужого» сознания с тюрьмой и казнью не связано никаких традиционных представлений о страданиях или ужасах. Наоборот, его радует то, что тюрьма и казнь сделают его, наконец, совсем «освобожденным» от равнодушного и лживого мира... Наконец, пространство концлагеря, будь то в прозе советского времени о заключенных сталинских лагерей или в мемуарах узников гитлеровских концлагерей, оказывается именно тем альтернативным очагом, в котором, вопреки насилию тоталитарных систем и идеологической нивелировке личности, подспудно теплится, поддерживается огонек свободного личностного самосознания... Видимо, поскольку идея свободы все еще не покидает сфер литературы, не скоро покинет их и многообразная символика тюрьмы.

Примечания

¹ Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 34–35.

² А само счастье мыслители века Просвещения представляли себе как достижение «покоя», то есть полного ощущения блаженства и удовлетворенности. См.: Mauzi R. *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII-e siècle*. Paris, 1960. Байроновский Узник тоже говорит о «покое», но, как мы видим, смысл этого понятия и его связь со свободой у него иные.

³ О романтическом конфликте в поэме Пушкина и, в частности, о романтической диалектике «воли» и «свободы» см.: Манн Ю. В. *Поэтика русского романтизма*. М., 1976. С. 33–55.

⁴ Сходную трактовку лермонтовской поэмы предлагает Грекова Е. В. в докладе «Концепция мира и человека в поэме М. Ю. Лермонтова “Мцыри”». Тезисы доклада см.: XXIV Зональная конференция литературоведческих кафедр университетов и пединститутов Поволжья. Часть 2. Литературоведение. Тверь, 1995. С. 107–108.

⁵ Манн Ю. В. *Поэтика русского романтизма*. С. 207.

⁶ О мотиве «мир–тюрьма» в поэме см.: Карельский А., Соболев Л. Золотой век романтической поэмы // «Свободной музы приношение...» Европейская романтическая поэма. М., 1988. С. 9.

⁷ О государственном макиавеллизме и личностном категорическом императиве в драме А. Мандзони см.: Реизов Б. Алессандро Мандзони — романист, драматург, историк // Алессандро Мандзони. Избранное. М., 1978. С. 13–14.

⁸ На амбивалентный характер этой метафоры у Пеллико и на сохранение его в стендалевском мотиве «радостной тюрьмы» (prison joyeuse) указано в статье: Nivat G. Réflexions sur le bonheur stendhalien et le «bonheur russe» de Julien à Cincinnatus // *Campagnes en Russie. Sur les traces de Henri Beyle dit Stendhal*. UNESCO. Rencontres stendhaliennes franco-russes. France, Solibel, 1995. P. 166.

⁹ Об этом пишет, в частности, Д. В. Затонский в главе «Стендаль» // *История мировой литературы*. Т. 6. М., 1989. С. 186, 194.

¹⁰ См., например: Червинскене Е. П. Свобода личности в мире идей Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования*. Л., 1980. С. 68–74.

¹¹ О том, как действует, например, закон контрастного изображения в развитии идеи человечности у Достоевского см.: Опитц Р. Человечность Достоевского (роман «Идиот») // *Достоевский. Материалы и исследования*. С. 77–95.

¹² Об этом пишет, например, В. А. Недзвецкий в статье: Мистериальное начало в романе Ф. М. Достоевского // *Достоевский и мировая культура*. Альманах № 9. М., 1997. С. 46–47 и др. См. также: Ашимбаева Н. Т. Лексема «князь» в контексте произведений Достоевского // Там же. С. 57 и след.

¹³ О позициях Достоевского и Чехова в подходе к русской каторге см.: Катаев В. Б. «Все за всех виноваты» (к истории мотива в русской литературе) // *Достоевский и мировая культура*. Альманах № 9. С. 40–44.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ (выборочно)

Августин Блаженный 7, 30, 54, 58, 176

О Граде Божием 31, 78

Аверинцев С. С. 194, 284, 298

Авит Алким 59, 84

Агриппа Неттесгеймский 190, 206, 210, 213, 215

Азадовский М. 187

Александр Македонский 194, 284

Алкуин 79

Аллен 223, 224, 225

Альфьери В. 15

Андреев М. Л. 23

Аникст А. А. 111, 128

Анищук Т. В. 129

Ансельм Кентерберийский 54, 55, 83

Аппасами Джан (Appasami J.) 275

Арним Л. А. фон 48, 120, 129

Арчер Милдред (Archer M.) 268, 275, 276

Арчер У. Дж. (Archer W. J.) 268, 275

Асмус В. 283, 298

Атарова К. Н. 276

Афанасьева К. (К. А.) 18, 225, 226, 228, 229, 230, 289, 299

Ахматова А. А. 62

Ашимбаева Н. Т. 339

Ашока 257

Баадер Ф. 48, 63, 245

Байрон Д. Г. Н. 20, 22, 24, 97-100, 103, 109, 138, 142, 194, 263, 284, 293, 298, 299, 301-307, 324

Абидосская невеста 99

Гяур 99

Каин 103, 104

Манфред 100

Паризина 99, 100

Сонет Шильону 33, 302

Странствование Чайлд-Гарольда 33, 78, 87

Часы досуга 97

Шильонский узник 33, 301-307

Байрон (леди) 200, 293, 299

Балашов Н. И. 119, 129

Бальзак О. де 329

Бальмонт К. Д. 23

Барне Дж. (Barnes Jooshua) 233

Бах И. С. 44

Беген (Béguin) А. 44, 45, 56, 57, 80, 81, 83, 85, 86

Беккариа Ч. 10

Бёме Я. (Böhme Y.) 190, 235, 241, 248

Бентам И. 10

Берковский Н. Я. 194, 284, 298

Бернбаум Э. 127, 130

Бертъе А. 186

Берше Дж. 112

Бестужев А. А. 126

Бибахин В. В. 84

Блейк У. 18, 105, 106, 194, 189-233, 257, 263, 284

Америка 223-233

Иерусалим 105, 106, 192, 202

Книга Юрайзена (Уризена) 105, 192

Мильтон 105, 202

Песнь Лоса (The Song of Los) 105, 192

Поэтические наброски 190, 224, 284

Тириэль 189, 190-214, 217, 221

- Тэль (Книга Тэль)* 189, 212-222, 260
Четыре Зоа (Четыре твари) 105, 192
 Бомонт Дж. 89
 Сад 89
 Бонапарт Наполеон 20, 174
 Бонкимчондро Чоттопадхай 272
 Боннивар Фр. де 302
 Боттичелли С. 213
 Брагина Л. М. 23
 Браунинг Р. 138-151, 286
 Англичанин в Италии 140-149, 195, 286, 287
 Брентано Кл. 48, 80, 82
 Бродель Ф. 229, 233
 Бромберг В. 20, 33, 38, 79
 Брюсов В. 97
 Булгаков М. А. – *Мастер и Маргарита* 62, 66
 Бунин И. 103, 104
 Буркхардт Я. 61, 67, 84, 86
 Буш Д. (Bush, Douglas) 96, 109
 Бэзайр Дж. 233

 Вайнштейн О. 338
 Вакенродер В. Г. 112, 129
 Валла Л. 8
 Варма Махадеви (Varma Mahādevī) 290, 291, 299
 Nihar 198, 290, 299
 Васильков Я. В. 252, 253, 273
 Вашингтон Дж. 223, 225
 Великовский С. И. 299
 Веневитинов Д. 119, 121
 Вергилий 88
 Георгики 88
 Веселовский А. Н. 79
 Вильке 67
 Винье Л. де 187
 Виньи А. де 152-173, 311, 312, 323, 324, 331
 Неволя и величие солдата 323, 324

Тюрьма 311, 312
 Виппер Ю. Б. 23
 Вир Вейер И. 31, 67, 78, 79, 85
 Вишневская (Н. В.) Н. А. 18, 24, 255, 275, 278, 297
 Волконская З. А. 187
 Вольта А. 67, 68
 Вольтер 61, 158
 Вордсворт У. 63, 95, 96, 112, 129, 231, 263
 Прогулка 96
 Вудхауз Р. 48, 85
 Вяземский П. А. 79, 126

 Гамсун К. 272
 Гаутама Будда 274
 Гафурова Н. Б. 197, 289
 Гегель Г. Ф. 61
 Феноменология духа 35, 36, 51, 70, 71, 82, 86
 Гейне Г. 15, 22, 111, 128
 Гейтс 225
 Гельвеций К.-А. 38
 Гельдерлин Фр. 45, 48, 51, 53, 63, 82, 83, 114
 Гемстергейс Фр. 35, 45, 56, 71, 82, 234
 Аристия, или О Божестве 56, 71, 83, 85, 86
 Письмо о желаниях 72
 Письмо о человеке и его связях 45, 82
 Георг III 225, 231, 232
 Герберт Дж. 89, 90, 100
 Рай 89, 90
 Гердер И. Г. 110, 128, 190, 279
 Гессе Г. 44
 Гете И.-В. 20, 22, 32, 34, 63, 79, 190, 279
 Гилберт К. 111, 128
 Гильом IX, герцог Аквитанский 61

- Годвин У. 109
*Калеб Уильямс, или Вещи как они
 есть* 109
- Голдсмит У. 11
- Гомер 210, 215
Одиссей 210, 215, 216
Пещера Нимф 215
- Горбунов А. Н. 91, 109
- Горфункель А. Х. 23
- Гофман Э. Т. А. 20, 22
- Грей Т. 202, 224
Роковые сестры 202
Бард 224
- Грекова Е. В. 338
- Григорий Великий Моралин 73,
 87
- Гречаная Е. П. 18, 174
- Гриб В. Р. 23
- Гримм Я. 118
- Грин У. 223
- Гринцер П. А. 273
- Гуляев П. А. 127, 130
- Гумбольдт В. фон (Humboldt W.
 von) 190, 279, 297
- Гумилев Л. Н. 233
- Гуна-Тхакурта Типати (Guna-Tha-
 kurta Т.) 275
- Гюго В. 158, 170, 171, 317-322
Отверженные 321, 322
*Последний день приговоренного к
 смерти* 317-321
- Гюйон (мадам Гюйон) 45, 81
- Гюльзен 245
- Даламбер Ж. Л. 84
- Дальхауз К.
*Музыкальная теория в XVIII и
 XIX вв.* 39, 80, 81
- Данте Алигьери
Божественная Комедия 7, 8, 67,
 69, 86, 89, 336
- Датта Д. 299
- Девис У. 264
- Дейсен П. 298, 294, 299
*Веданта и Платон в свете кан-
 тоновой философии* 299
- Де Квинси Т. 72
- Дестютт де Траси А.-Л.-К. 70, 71,
 86
- Дефо Д. 11, 13, 260, 261
Робинзон Крузо 260, 263
Таинственный остров 263
- Джагат Сетх 261
- Джеймс Г. 269
- Джонс У. 102, 103, 108, 262
Дворец Фортуны 102
- Джонс С. 93
Расселас 93
- Дидро Д. 14, 84
- Диккенс Ч. 315-317
Большие надежды 316, 317
- Дин Огаста 267
- Долгорукий Д. И., кн. 187
- Достоевский Ф. М. 196, 287, 330-
 336, 339
Идиот 331
Преступление и наказание 331
Записки из Мертвого дома 331-
 333
- Дубянский А. М. 273
- Дунс С. 54, 83
- Дьяков Л. А. 79
- Дэниэлл Т. 264, 265, 260
- Дэниэлл У. 264, 265, 266
- Дюма А. 158
- Елистратова А. А. 23
- Жан Поль (Рихтер И. П. Ф.) 50, 82
Геспер 68
- Жубер Ж. 47, 82
- Жуковский В. А. (Joukovsky V. A.)
 119, 127, 186, 187, 304
- Журавская З. 3

- Загряжская С. И. 174
 Затонский Д. В. 339
 Зверев А. М. 20, 24
 Зильберман Д. В. 299
 Зофани Дж. 264
 Зыкова Е. П. 18, 275
- Иден Э. 268
 Иисус Христос 29, 30, 43, 59, 78
 Исидор Сельвинский 67, 78
 Сентенции этимологии 67, 86, 87
- Кабир 197, 289
 Казанова Дж. Дж. 13, 14
 Калидаса 254
 Мегхадута 254
 Кальдерон де ла Барка П. 9, 10
 Камю А. 337
 Кант И. 32, 33
 Критика способности суждения 70, 86
 Критика чистого разума 34, 57, 78, 83
 Капур Радж 251
 Карельский А. В. 23, 172, 338
 Карташова И. В. 18, 110, 112, 122, 130, 196, 287, 299
 Картер Дж. 264
 Карус К.-Г. 42
 Кастекс П. Ж. 166
 Катаев В. Б. 339
 Катон 273
 Кафка Ф. 337
 Келлер В. 130
 Кеплер И. 34, 35
 Кеттл Тилли 264
 Киплинг Л. 263
 Киплинг Р. 263, 269-272, 277
 Ким 270
 Киреевский И. В. 127, 130
 Китс Дж. 48, 66, 82, 85
 Клайв Р. 261
- Клаудиус М. 43
 Клейст Э. Г. фон 67, 120
 Клеон 150
 Клингер Ф. М. фон 54
 Козлов И. И. 313
 Кольридж (Колдридж) С. Т. 32, 36, 48, 72, 86, 95-98, 106-108, 117, 121, 129
 Bibliographia literaria 32, 55, 57, 83
 Дневник 32, 49, 55, 57, 66, 82, 83
 Кубла Хан 106, 107, 108
 Золова арфа 98
 Эта липовая беседка — моя тюрьма 97
 Корнеев Ю. 159, 172, 311
 Корнуоллис 232
 Костюченко В. С. 198, 283, 298, 291, 299
 Коттен (Мари Ристо) 184
 Крестовский В. 15
 Кришнамурти 193, 283, 298
 Крюденер Ю. 182
 Кун Г. 111, 128
 Кюн С. 40, 62, 68, 76
 Кюхельбекер В. Р. 119
- Лабзин А. Ф. 183
 Лагутина И. Н. 18, 234
 Ланская Н. Н. 174
 Лебедев Е. 193
 Левин Р. 63, 85
 Левина М. И. 80
 Лейбниц Г. В. 50, 70, 86
 Ленц Я. М. 63, 85
 Лермонтов М. Ю. 196, 287, 299, 300, 307, 309, 338
 Мцыри 309-311
 Лессинг Г. Э. 111, 128, 248
 Ли 223, 224, 225
 Ливий Тит 273
 Лист Ф. 20

- Лихачев Д. С. 109
Поэтика садов 109
- Лозинский М. Л. 86
- Локк Дж. 38
- Ломоносов М. В. 126
- Лоррен К. 265
- Лосев А. Ф. 23, 84, 129
- Лоррис Г. де 90
Роман о Розе 90
- Лотман Ю. М. 4, 23
- Лука Я. 195, 285, 286
- Луполов Г. 182
- Луполова П. 183
- Любимов Н. 23
- Людовик XIV 158
- Маас И.
Страсти 57
- Майстер Экхарт 45, 51, 60
- Майтленд Дж. (Maitland J.) 267, 276
- Маколей Дж. 263
- Макферсон 202
История Великобритании и Ирландии 202
- Малле П.-А. (Paul Henri Mallet) 201, 203, 204, 222
Северные древности 201
- Мальтус Т. Р. 122
- Мандзони А. 322, 338
- Мани Т. 120, 129
- Мани Ю. В. 338
- Марвелл Э. 89
Сад 89
- Марест де 187
- Мартэн К. 266
- Маршак С. 213, 217
- Махатма Ганди 257
- Махов А. Е. 18, 20, 27, 81, 84, 298
- Межеричский Я. Ю. 186
- Маль (Mahl) Ч.-И. 57, 83, 85
- Меро С. 40, 80
- Мерсье М. 182
- Местр Ж. де 162, 177
- Местр К. де 174-188
- Метьюрин Ч. Р. 196, 287
- Милль Дж. С. 16
- Мильтон 92, 93, 96, 109, 177, 190, 217, 224, 228
Комус 217
Потерянный рай 92, 93
- Милюгина Е. Г. 24
- Мир Джафар 261
- Мира-бан 197, 289
- Миттер Партхи (Mitter P.) 275
- Михайлов А. В. 17, 119, 129, 192, 281
- Молон Н. Ю. 258, 259, 276
- Монти В. 15
- Мур Т. 101, 108
Лалла Рук 101
- Мэйбон Р. 264
- Мэтью Г. 190
- Мюлер А. 61
- Мюссе А. де 313
- Мьяль Л. 196, 288
- Нагарджуна 292
- Недзвецкий В. А. 339
- Некрасова Е. А. 276
- Нерваль Ж. де 57
- Неру Дж. 190, 278
- Николай Кузанский 59, 63, 84
- Нирала (Сурьякант Трипатхи) Nirala Suryakant Tripāthī 190, 284, 291, 298, 299
Парималь 198
- Ницше Фр. 272
- Новалис 32, 33, 36-43, 45, 46, 48-50, 52, 54, 55, 59-62, 63, 64, 65, 67, 68, 71, 112, 190, 194, 195, 234-249, 278, 284, 286, 338
Большая тетрадь физических штудий Вера и любовь 61, 75, 84, 87

Всеобщий черновик 37-42, 44, 46-49, 51-53, 55, 56, 58, 60, 62, 64, 65, 68, 69, 71-75, 77, 81-86
Гемстергианские штудии 56, 83
Генрих фон Офтердинген 39, 40, 71, 81, 86
Гимны к Ночи 43, 75, 77, 76
Диалоги 40
Дневник 76, 81, 87
Духовные песни 43, 58, 81
Кантовские и эшенмейеровские штудии 55, 58, 83
Логологические фрагменты 38, 42, 46, 53, 61, 64, 66, 72, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87
Математические штудии 73, 86
Медицинско-естественные штудии 74, 87
О Гете 41, 81
Письмо к А.-В. Шлегелю 87
Письма к Фр. Шлегелю 39, 76, 87
Письмо к К. Юст 68
Политические афоризмы 37, 80
Поэтицизмы 50, 55, 58, 82, 83
Теплицкие фрагменты 40, 41, 42, 51, 55, 57, 72, 76, 82-84, 86, 87
Ученики в Саусе 40, 74, 87
Физические фрагменты 27, 76, 87
Фихтеанские штудии 36, 40, 41, 49, 50-52, 55, 61, 81, 83, 84
Фрагменты или умственные задачи 46, 55, 61, 62, 82-84
Новалис — Цветочная выльца 47, 48, 53, 61, 82, 83, 84
Нойффер Л. 48
Ньютон И. 35, 67
Овидий
Метаморфозы 73
Одоевский В. Ф. 33, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130

Русские ночи 119, 121, 123, 124-125
Окен Л. 36
Ольденбург С. Ф. 190, 278
Опитц Р. 339
Ориген 78
Павел, ап. 36, 43, 63, 73, 87
Павлова Н. С. 129
Парацельс (Paracelse) 248
Паркс Ф. 268
Паскаль Б. 77
Пастернак Б. Л. 87
Паунд Эзра 269
Пели У. 34, 79
Пеллико С. 313, 324-328, 339
Мои темницы 324-327
Перси 202, 205
Видение Гюльви 205
Петр I Великий 125, 184
Петр Ломбардский 59, 84
Пейн Т. 223, 224
Пестель П. И. 119
Пико делла Мирандола 8, 59, 60
Пиранези Дж.-Б.
Фантастические композиции темниц 18, 32
Плавт Тит Макций 272
Платон 60, 190, 194, 218, 284
Плейс Дж. 264
Плотин 194, 195, 234, 236, 284, 285
Победоносцев К. П. 180
Поздняков Н. С. 23
Полевой Н. А. 126, 127, 130
Полиник 195
Антигона 195
Полкинхорн Дон. 130
Полонская Е. Г. 313
Попов Ю. Н. 85
Порфирий 190, 215
Постенс М. (Postans M.) 267, 276
Потабенко С. И. 274

- Прасад Дж. (Prasad Jayshankar) 195, 200, 201, 286, 291, 293, 295, 296, 298
 Камаяни 195, 286, 287, 295, 299
 Jahar 199, 291, 296, 299
 Ansū 296, 299
- Прево А. Ф., аббат 12
- Пристли Дж. 35
- Принн У. 89
 Христианский рай 89
- Прокл 215
 Математические комментарии 215
- Пуссен Н. 190
- Пушкин А. С. (Poushkine A. S.) 54, 79, 102, 119, 174, 186, 187, 195, 272, 287, 307, 308, 310, 313, 325, 338
 Евгений Онегин 50
 Кавказский пленник 307
 Кто, волны, вас остановил 28
 Пиковая дама 70, 86
 Письмо к Н. И. Кривцову 54, 83
 Письмо к П. А. Вяземскому 79
 Руслан и Людмила 102
- Пущин И. И. 79
- Ракан О. де 168
- Рамакришна 199, 292
- Рапен (Rapin de Thoyras) 224, 233
- Ревякина Н. В. 23
- Реизов Б. Г. 338
- Рембо А. 190, 288, 299
 Пьяный корабль 299
- Ренан Э. 336
- Рид К. 264
- Ринальди Франческо 264
- Риттер В. 67, 68
- Ричардсон С. 13
- Ришелье А., маршал 159
- Робертс Э. (Roberts E.) 267, 276
- Роллан Р. 299
 Жизнь Рамакришны 299
- Роуленд Р. 89
 Hortus conclusus 89
- Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 36, 38, 39, 61, 80, 174, 187, 300
 Диссертация о современной музыке 39
 Прогулки одинокого мечтателя 38
- Рылеев К. Ф. 119
- Рэй Сатъяджит (Рай Шоттоджит) 251
- Савиньи Ф. К. 118
- Сад, маркиз де 14, 20
- Садовский Е. А. 82
- Сазонова Л. И. 109
- Сакулин П. Н. 127
- Самюэль Р. 85
- Сапрыкина Е. Ю. 18, 24, 300
- Сарабьянов Д. В. 259, 276
- Саути Р. 101, 108
 Талаба-разрушитель 101
- Свами Вивекананда (Swami Vivekananda) 198, 283, 291, 292, 293, 295
 Karma-Yoga 295, 292, 299
- Сведенборг Э. 190, 206, 222, 210, 211, 213
- Свинден Т. 84
- Семенов Л. Е. 18, 110, 112, 122, 130
- Семенцов В. С. 191, 297
- Сен-Дени Э. де 57
- Сенебьер Ж. 302
- Сен-Пьер Б. де 184
- Сенека 273
- Сен-Мартен К. 43
- Сент-Экзюпери А. де 272
- Сервантес М. 9
- Сикари А. 180, 187
- Сикст IV 67
- Ситон Д. Т. 264

Скотт В. 99, 142, 259, 263, 276, 314, 315

Песня последнего менестреля 99

Видение дона Родерика 99

Гарольд Бесстрашный 99

Дева Озера 99

Мармион 99

Повелитель островов 99

Рокби 99

Эдинбургская темница 314, 315

Скот Э. 63, 78

Смит Ч. 264

Соболев Л. 23, 338

Соколова Т. В. 18, 152

Солженицын А. И. 24

Соун Дж. 276

Софокл 6, 7, 192, 194, 195, 196

Эдит 192, 193, 195, 196, 197, 207

Спасский Е. Д. 18

Спенсер Э. 91, 94, 96, 217, 218

Королева фей 91, 94, 217

Спиноза Б. 236

Стаббс 260

Стендаль 20, 324, 328-330, 339

Пармская обитель 327-330

Стерн Л. 176, 260

Строганова Н. М. 187

Суворов А. 174

Суворова А. А. 275

Сузо Г. 247

Сурдас 197, 289, 299

Тагор Обониндранатх 251, 273

Тагор Рабиндранат 272

Тассо Т. 91, 113

Освобожденный Иерусалим 91

Тахо-Годи А. А. 298

Тейлор Т. (Taylor Thomas) 215, 222

Теренций Публий 273

Тёрнер У. 259, 265, 266

Тертерян И. А. 23

Тертуллиан 69

Тик Л. 24, 241, 243, 248

Токарев Л. Н. 23

Толстой А. 195, 287, 298, 299

Иоанн Дамаскин 298-299

Толстой Л. Н. (Tolstoj L.) 64, 85, 187

Томсон Дж. 94, 95

Замок Праздности 94, 95

Топоров В. Л. 226, 227, 231

Трокслер И.-П.-В. 46, 82

Тростников В. 130

Тулсидас 197, 289, 299

Тураев С. В. 110, 128

Тургенев А. Н. 34

Тютчев Ф. И. 65, 195, 287

Уайльд О. 3, 196, 269, 287, 299, 335-337

Баллада Рэдингской тюрьмы 335, 336

De profundis 336

Уайтхед А. Н. 130

Уиклиф Дж. 64

Уилер Дж. 77, 87

Уилкинс Ч. (Wilkins Charles) 262

Уиллисон Дж. 264

Уоррен 223, 224, 225

Усенко Д. 18, 131, 298

Уэйлс Дж. 264

Фарингтон Дж. 264

Фет А. А. 195, 287

Фихте И. Г. (Fichte I. G.) 32, 34, 235-249

Флакسمан 260

Фолкленд (леди) 268

Фома Аквинский 87, 180

Фрай Н. (Northon Frye) 210, 222

Ужасающая симметрия 210

Франклин Б. 223, 225

Франциск Ассизский св. 180

Франциск Сальский св. 180

- Франциск Эразм 85
 Фридлиндер Г. М. 128
 Фридрих К. Д. 33, 42
 Фрост Р. 27, 28
 Фуко М. 16, 23
 Фульгенций 54
 Фюзели 260
- Хайдеггер М. 114, 129
 Хамфри О. 264
 Хатчинсон С. 49
 Хиккей Т. 264
 Хильдегарда Бингенская 76
 Хогарт У. 260
 Хоум Р. 264
 Хук Р. 24
 Хэнкок 223
- Цветков Ю. В. 197, 289, 299
 Цивьян Т. В. 108
 Цинцендорф фон (граф) 235
 Цицерон Марк Тулий 273
- Чамеев А. А. 109
 Чаттерджи С. 299
 Чаттерджи Ш. К. (S. K. Chatterjee) 274
 Чекалов К. А. 188
 Челлини Б. 8
 Червинскене Е. П. 339
 Чехов А. П. 330, 333, 334, 339
 Чиннери Дж. 264
 Чосер Дж. 90, 91
Кентерберийские рассказы (Рассказ купца) 90, 91
- Шанкара 197, 199, 201, 257, 288, 290, 292, 294, 295, 299
 Шатобриан Ф. Р. 83, 127, 166
 Шахов А. А. 111, 128
 Шейнман-Топштейн С. Я. 298
 Шекспир У. 5, 73, 87, 132, 192, 208, 224, 228, 263, 284
Король Лир 192, 208, 211
Король Иоанн 224
Король Эдвард III 224
Король Эдвард IV 224
 Шелли П. Б. 102, 103, 108, 132-138, 195, 263, 286
Королева Маб 102, 103, 132-138
 Шеллим М. (Shellim Maurice) 276
 Шеллинг К. 87
 Шеллинг Ф. В. Й. 35, 63, 75, 80, 120, 127, 245
 Шенье А. 185, 188
 Шептунова И. А. 18
 Шер Хан 266
 Шервинский С. В. 23
 Шиллер И. Фр. 11, 196
 Шлегель А. В. 190, 279
 Шлегель Фр. (Schlegel Fr.) 22, 48, 68, 112-117, 127, 129, 194, 234-248, 284, 338
Литературный дневник 40, 46, 49, 81, 82
Письма к А.-В. Шлегелю 49, 63, 73, 82, 85
Фрагменты 68, 69, 86
 Шлейермахер Фр. 235, 241
 Шопенгауэр А. 54, 78, 87, 120, 190, 279
 Шохин В. К. 298
 Шпет Г. Г. 80
 Шри Ауробиндо (Ауробиндо Гхош) 194, 272, 283
 Штрих Ф. 32
 Шуберт Г. Г. 35, 68, 70
- Щербатской Ф. И. 191, 199, 280, 292, 297
- Эдуард III 234
 Эйлфаундер Дж. 264
 Эйнштейн А. 52

- Эккерман И. П. 24
 Экхарт М. 241, 247
 Элиот Т. С. 269
 Энгельгардт Е. А. 79
 Эрман В. Г. 273
 Эрстед Х. К. 67, 68
 Эсхил 6, 7

 Юнг Э. 93
 Опыт об оригинальном творчестве 93
 Юст К. 68
 Юшкевич П. С. 80

 Яусс Х.-П. 58, 59, 61, 79, 84

 Armour R. W. 86
 Bacon R. 222
 Baldensperger F. 172
 Barrow J. D. 79
 Benz E. 43, 81, 82, 84
 Berthier A. 186
 Butlet Ch. de 186
 Castex P. G. 172
 Cazzola P. 187
 Coburn K. 82
 Collin de Planey J. 84
 Dick M. 245
 Dorchain A. 172
 Erdman D. V. 233
 S. Foster D. 222
 Gäde E.-G. 87
 Harding A. J. 82, 85
 Hillers D. R. 87
 Howes R. F. 86
 Huch R. 43, 81, 82
 Hüge E. 245
 Klein F. 187
 Kluckhohn P. 80
 Langbaum R. 151
 Lovie J. 187
 Maistre Xavier de 186-188

 Mauzi R. 338
 Mercier M. 187
 Mundy G. C. 276
 Nauen Fr. G. 80
 Nivat G. 339
 Rabinowitz L. I. 87
 Réaume E. 188
 Raine K. 222
 Ritter H. 86
 Roskoff G. 82, 85
 Russell J. B. 85, 86
 Sainte-Beuve Ch.-A. 188
 Samuel R. 80, 85
 Schlegel Fr. 248
 Scholem G. 87
 Seppänen L. 247
 Seuse H. 247
 Snelders H. A. M. 80, 86
 Sorensen B. A. 245
 Steblin R. 81
 Summerer St. 245
 Tindal N. 233
 Tipler F. J. 79
 Vigny A. de 172, 173

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Дж. Б. Пиранези. Офорт из сюиты «Тюрьмы». — С. 25.
2. Дж. Б. Пиранези. Офорт из сюиты «Тюрьмы». — С. 26.
3. Ксавье де Местр. Автопортрет. Акварель. — С. 175.
4. У. Блейк. «Тириэль». Тириэль и три его сына на фоне замка. Гравюра. — С. 191.
5. У. Блейк. «Тириэль». Хар и Хева купающиеся. Гравюра. — С. 198.
6. У. Блейк. Врата рая. Гравюра. — С. 207.
7. У. Блейк. «Тэль». Гравюра. — С. 217.
8. У. Блейк. Рождение «влажной души». Книга «Тэль». Гравюра. — С. 221.
9. Шильонский замок на Женевском озере. — С. 301.
10. Под сводом Шильонского замка. — С. 303.

Содержание

<i>Введение (Е. Ю. Сапрыкина при участии Н. А. Вишневской)</i> «ВЕЛИКАЯ МИРОВАЯ ТРЕЩИНА» В СЕРДЦЕ РОМАНТИЗМА	4
<i>А. Е. Махов</i> «ЕСТЬ ЧТО-ТО, ЧТО НЕ ЛЮБИТ ОГРАЖДЕНИЙ»: библейская доктрина границы и раннеромантический демониизм	27
<i>Е. П. Зыкова</i> ОБРАЗ «ОГРАЖДЕННОГО САДА»: природа, Бог и свобода в поэзии английских романтиков	88
<i>И. В. Карташова, Л. Е. Семенов</i> НАЦИОНАЛЬНЫЕ УЗЫ И МИРОВОЕ ГРАЖДАНСТВО В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ РОМАНТИЗМА	110
<i>Д. В. Усенко</i> ШЕЛЛИ И БРАУНИНГ: противодействие времени	131
<i>Т. Соколова</i> ОППОЗИЦИЯ «УЗНИК — СТРАННИК» В ПОЭЗИИ АЛЬФРЕДА ДЕ ВИНЬИ	152
<i>Е. П. Гречаная</i> «КТО ЛЮБИТ СВОЮ КЕЛЮ, НАЙДЕТ В НЕЙ МИР»: тема неволи и одиночества в творчестве Ксавье де Местра	174
<i>К. Афанасьева</i> УИЛЬЯМ БЛЕЙК. ПЕСНЬ СВОБОДЫ: Пролог, или Основание. «Тириэль» и «Книга Тэль»: мытарства земной души. Круг Первый	189
<i>К. Афанасьева</i> ЧУМА В «АМЕРИКЕ» УИЛЬЯМА БЛЕЙКА	223
<i>И. Н. Лагутина</i> «ВЛЕЧЕНИЕ К СВОБОДЕ»: учение о морали в раннеромантической культуре (по «Фрагментам» Новалиса)	234
<i>И. Шептунова</i> ПУТЬ И СТРАННИК: парадигма романтического путешествия по земле Индостана	250
<i>Н. А. Вишневская</i> ОСУЩЕСТВИМ ЛИ РОМАНТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ СВОБОДЫ В ИНДУИЗМЕ?	278
<i>Е. Сапрыкина</i> ТЕМА ТЕМНИЦЫ И СВОБОДЫ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА	300
<i>Указатель имен и названий (выборочно)</i>	340
<i>Список иллюстраций</i>	350

Научное издание

**ТЕМНИЦА И СВОБОДА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
РОМАНТИЗМА**

Ответственные редакторы
Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина

Оригинал-макет изготовлен в ИМЛИ им. А. М. Горького РАН
Технический редактор Лавочкина А. В.

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 22.04.02. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Формат 60x84¹/₁₆. Печ. л. 22,0. Тираж 300 экз.

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а
тел. (095) 291-23-01, 202-21-23

