

КУЛЬТУРА РОМАНТИЗМА



# РОМАНТИЗМ

Вечное странствие

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
им. А.М. ГОРЬКОГО

# КУЛЬТУРА РОМАНТИЗМА

---

Серия основана в 2001 году

Выпуск 3

Редакционная коллегия серии:

Н. А. Вишневская

И. В. Карташова

Ю. В. Манн

Е. Ю. Сапрыкина

Е. В. Халтрин-Халтурина (ученый секретарь)

# РОМАНТИЗМ

Вечное странствие

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



МОСКВА НАУКА 2005

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н.К. Гей*,  
кандидат филологических наук *А.П. Скуратовская*

**Романтизм** : вечное странствие / Отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина ; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М. : Наука, 2005. – 398 с. – ISBN 5-02-033548-7.

Коллективный труд продолжает тему, начатую в издании “Темница и свобода в художественном мире романтизма” (2002 г.). Рассмотрены варианты романтической трактовки вечной мифологемы пути: странствие как Путь познания, скитальчество как проклятие, изгнание или путешествие как приближение к новым художественным горизонтам.

Для литературоведов, искусствоведов, философов.

ТГП 2005-(1)-№ 18

*На переплете:*

*К.Д. Фридрих. Крест на вершине горы. 1808.*

*Дрезденская картинная галерея.*

*В.А. Поляков. Пророк. Иллюстрация к стихотворению М.Ю. Лермонтова.*

ISBN 5-02-033548-7 © Институт мировой литературы им. А.М. Горького, 2005  
© Российская академия наук и издательство “Наука”, серия “Культура романтизма” (разработка, оформление), 2001 (год основания), 2005

Все мы, ведущие земную жизнь, – путники, прекрасно знающие о суровости дороги, но не знающие, где нас ждет ночлег... Все, говорю я, в равной мере путники, разве что вы стремитесь к цели по высокой и отовсюду заметной дороге, а мы по более смиренной тропе (...) разными путями, но с равной опасностью, все с одинаковой мечтой об одном завершении.

*Франческо Петрарка. Familiaria XIV.1  
(Эстетические фрагменты. С. 149–150)*

Бесплодна и горька наука дальних странствий.  
Сегодня, как вчера, до гробовой доски –  
Все наше же лицо встречает нас в пространстве:  
Оазис ужаса в песчаности тоски.

*Шарль Бодлер. Плаванье.  
Перевод Марины Цветаевой.  
(Цветы зла, CXXXVI)*



*Э. Делакруа. Ладья Данте.  
1822 г. Лувр, Париж.*

*Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина*

## ЕЩЕ ОДНА ВЕЧНАЯ МЕТАФОРА В РОМАНТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Эта книга – третий выпуск серии “Культура романтизма”, основанной в 2001 г. Ее проблематика органично связана с образной оппозицией “свобода/неволя”, исследованию которой был посвящен коллективный труд “Темница и свобода в художественном мире романтизма” (2002 г.). Многомерность романтических символов свободы и темницы привела многих авторов данного труда к метафорическим вариантам выражения этой антитезы, к образам странника, паломника, отшельника и, наконец, к самому Пути как воплощению свободного – или, напротив, регламентированного – личностного выбора.

Теперь, рассматривая один многозначный, поистине архетипичный образ, в который многовековая культурная традиция превратила понятие “путь” (а также связанные с ним понятия дороги, тропы, странствия, путешествия, паломничества, изгнания, блуждания и т.п.), авторы данной книги задались целью показать специфику и различные варианты романтической метафоризации Пути: в частности, роль и характер типичных для романтизма понятийно-образных “топосов” путешествия и путешественника, скитальчества и скитальца, изгнанничества и изгнанника – или наоборот, что вполне отвечает антиномическому характеру романтического понятийного ряда, смысловое расширение образов затворничества и затворника, отшельничества и отшельника. Этот разнообразный понятийно-образный контекст, возникший в эпоху романтизма на основе вечной метафоры Пути, выводит авторов труда к наблюдениям общего порядка относительно особенностей романтического миропонимания и его динамики.

Образ пути – одна из составляющих мифопоэтических и религиозных моделей мира, и уже в рамках этих моделей он ассоциировался с процессом преодоления препятствий, с трудным выбором линии поведения и настойчивой работой души ради постижения неких высших духовных ценностей, заветов, истинных целей земного существова-



ния<sup>1</sup>. Мифологема Пути, таким образом, может быть прочитана как метафора духовного становления, прозрения, познания добра и зла; в ней “специализируется” время – а значит, жизнь и, так сказать, “нравственное качество” судьбы человека.

Эти множественные коннотации Пути, присущие сакральным текстам (“Я есмь путь и истина и жизнь”, – читаем мы в Евангелии) и древнейшим памятникам письменности (“Ригведе”, упанишадам), сохранила и литература романтизма. Сохранила, расширив их смысл и умножив их вариативность. Путь как безличное понятие, концентрирующее свод правил поведения для познания истин определенного учения, в романтической литературе окончательно превращается в нечто индивидуально осознанное, приобретает сугубо личностное прочтение. Романтическая трактовка мифологемы Пути, как правило, вытекает из рассказа о странствии – реальном путешествии (скипании, паломничестве), отраженном в очерке, путевом дневнике или письме, или о вымышленном погружении в альтернативную реальность (историческое прошлое, мир легенд или собственной фантазии, эстетических идеалов, мечты, моральной или социальной утопии). В мире романтического сознания странствие есть путь к отрыву от “тюрьмы” реальных фактов и событийных подробностей (изгнания, морского шторма, восхождения на гору, переезда из города в город, вчитывания в исторический документ, в путеводитель и т.д.) ради достижения иного, сугубо личностного уровня самосознания. На этом “ином” уровне самосознания писатель-романтик (или его герой) постигает глубины своего внутреннего мира и всего универсума, реальное же перемещение его в пространстве сублимируется в некое альтернативное странствие, где силою своего свободного духа художник-творец пересоздает свою судьбу (или судьбу героев), наполняя ее идеальным смыслом, или, напротив, приходит к отчаянию или ожесточению из-за крушения идеала. При этом оказывается, что для романтиков жизненны и художественно значимы основные варианты мифологемы Пути, возникшей еще в древних моделях мира. Романтическое странствие может обернуться возвращением к Богу, к Благодати, к устоявшейся системе моральных и эстетических ценностей, к путям отцов, к народу или нации. Но оно же может привести к опрометчивым упрекам Богу, к восстанию против вечных истин, к смятению перед бездной одиночества и утратой Благодати, которые всегда остро ощущает динамичная в своих исканиях творческая романтическая личность, бунтуя против незыблемости правил и косности авторитетов. В любом случае Путь, запечатленный в реальных или вымышленных странствиях романтического героя (или самого автора), есть всегда особый, *свой* путь самостановления, самопреобразования – нелегкий путь эволюции сознания личности, старающейся “выбраться из духовной слепоты” (Р. Тагор) и раздвинуть рамки конечного, чтобы увидеть то, что ей в данный момент представляется истинным и бесконечным.

Жанры романа-путешествия, "путевых картин", путевого дневника, очерка, эпистолярного рассказа о путешествии стали в эпоху романтизма не менее популярными, чем сами странствия, путешествия, вынужденные или добровольные скитания. Запечатлевая прихотливые повороты "пути" мысли, впечатлений и чувств, сама литературная форма мыслилась романтиками как бесконечный самотворящийся процесс, т.е. по существу как некий Путь, соединяющий автора и бесконечное: можно сказать, что если Шекспир говорил об искусстве как о зеркале на дороге, то романтики видели в своем искусстве именно "дорогу", дорогу познания. Романтизм и сам есть явление, способное преображаться, становящееся, чуждое конечного (И.В. Карташова): значит, вечная метафора Пути применима и к нему.

Часто путешествие представляет собой некую виртуальность – движение фактическое или мысленное из тюрьмы документа, традиции, закона, догмата на свободу фантазии.

На Востоке, в Индии, скажем, чаще всего это движение – не преодоление традиции, как на Западе, а возвращение к ней, но через собственное сердце.

"Странствие духа" в поисках истины и красоты, надмирный характер странничества в романтизме чаще предпочтительнее путешествия реального (статьи Лагутиной, Федосенок, Вишневской); романтический герой оборачивается "странником по вечности, чей корабль плывет и плывет и нигде не встает на якорь".

Странник в романтизме, подчеркнем еще раз, как правило, одинок в своих скитаниях-исканиях ("выхожу один я на дорогу", "ты будешь всегда один, гори же мой светильник"), иногда даже проклят – Агасфер, "Летучий голландец" – он как бы расплачивается за непомерное упоение своими силами, возможностями, талантами, в которые поверил в эпоху Ренессанса, расплачивается за свое "панибратство" с Господом и отныне обречен на бесконечный Путь поисков возвращения к Нему.

<sup>1</sup> В.Н. Топоров. Путь // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982.

Н.А. Вишневская

## ТЯЖКИЙ ПУТЬ ПОЗНАНИЯ

*И времени не было; и Путь вечен*

Мифологема Пути возникла вместе с человечеством, вместе с первыми проблесками сознания, любознательности людей и стала понятием всеобщим. О Пути писали, размышляли, говорили, спорили и простолюдины и великие умы – Будда, отправивший в бессрочное странствие по дорогам Индии своих учеников, Лао-цзы, написавший о Дао свою великую книгу, Иисус – “Я есмь путь и истина и жизнь” – [Ин. 14.6] и все те, кто мечтал осчастливить человечество, ибо “...конечно, естественнее искать Пути, хотя бы даже, надеясь на чудо, нежели сидеть на месте в отчаянии...” (П.Флоренский)<sup>1</sup>.

В Индии, как и в Европе, дефиниция Пути зафиксирована уже в древнейших памятниках письменности – “Ригведе”, “Махабхарате”, упанишадах. Часто Путь выступал как метафора, как обозначение некоего свода правил, законов поведения, связанных с определенным учением. “Путь богов”, “Путь предков” как путь праведных, декларировался в “Бхагавадгите” и “Ригведе”: “...легок путь того, кто стремится к закону...”<sup>2</sup>. В упанишадах – своеобразном “учебнике” о познании Вселенной и мира земного, космической души и души частной, т.е. души человека, понятие Пути как способа постижения истины, словесно и имплицитно выраженной, – основное содержание. Одна из древнейших упанишад – “Иша-упанишада”, почитаемая авторитетнейшим текстом в области философии, целиком состоит из рассуждений о Пути к истинному познанию, т.е. познанию Брахмана: “О Агни! Веди нас благоприятной стезей к процветанию, о бог, знающий все пути.

Удали от нас совращающий грех. Мы воздадим тебе величайшую хвалу”<sup>3</sup>.

“В истории мышления, – справедливо писал Сарвапали Радхакришнан, – нет ничего совершенно нового. Ни одна система мышления не родилась в голове какого-либо одного человека...”<sup>4</sup> – и оставалась бы неизменной в веках, добавим мы.

Понятие Пути, осознание этой дефиниции, ее содержание буквальное и иносказательное претерпело в Индии, как и во всем мире,

значительные изменения. *Путь* как безличное, “надмирное понятие” постепенно превращалось в нечто индивидуально осознанное хотя и нельзя категорично утверждать, что “Путь” как понятие абсолютно всеобщее – единственное толкование этой мифологемы в традиционной, классической литературе: в “Бхагавадгите” мы читаем: “Лучше плохо свершить **свою** дхарму, чем в чужой преуспеть, Арджуна: путь **другого**, Партха, опасен, смерть принять на **своем** пути – благо”. [выделено мной. – Н.В.]<sup>5</sup>.

Трансформация и эволюция мифологемы Пути не затронула одну из главных характеристик этого понятия, которое существовало и в древности и продолжает жить в наши дни – это понятие Пути как процесса – процесса жизни, процесса мышления, процесса созревания души, т.е. восприятие Пути не как цели, а как направления к цели, “человеческая душа – странница во времени”. В индийской традиции душа, т.е. Атман веками идет “путем отцов” по единому Пути, к единой цели, – к освобождению от вечных перерождений, к слиянию со “своим” Брахманом–Абсолютом–Универсумом. И только в XIX и XX вв. она, продолжая свой привычный путь, впервые хочет индивидуально осмыслить его, понять и прийти к цели пусть и к традиционной, вечной, но осознанно, не по слову гуру, не по велению высшей силы, а по велению собственного сердца, по велению собственного разума.

Таков Ману – герой поэмы “Камаядни” (Kāmāyānī), написанной Джайшанкаром Прасадом (1889–1937) в 1935 г. В данной статье путь индивидуального строительства душевного мира человека будет рассмотрен на материале этой поэмы.

“Камаядни”, философская, лиро-эпическая поэма, справедливо признана индийской критикой наиболее авторитетным произведением поэтического направления чхаявад<sup>6</sup>, сложившегося на языке хинди в перв. трети XX в.

В процессе неравномерного развития индийской культуры Нового времени литература хинди не была в авангарде, подобно бенгальской<sup>7</sup>. Словесность на языке хинди была более ортодоксальна, консервативна, замкнута, менее подвержена переменам, чем бенгальская. Однако именно на хинди в 20-е гг. XX в. сложилось поэтическое направление, сломавшее авторитет индийского средневекового поэтического канона, ознаменовавшее необратимость поступательного движения индийской поэтической мысли. Стойкий консерватизм хиндиязычной культуры позволил ей сохранить внешние признаки традиции – санскритизованный язык, образ, опирающийся на индуистскую мифологию, определенный набор философем, категории санскритской эстетики (дхвани, раса, аланкара, рага<sup>8</sup>) в их основных значениях и осуществить качественный поворот индийской поэтической мысли внутри нее, т.е. войти в мировой литературный процесс, не теряя самобытности.

Изменения, подобные тем, что происходили в словесности на языке хинди, имели место в литературах и на других языках Индии, но только на хинди в творчестве четырех поэтов – Джайшанка-

ра Прасада (1889–1937), Сумитранандана Панта (1901–1978), Ниралы (1896–1961) и Махадеви Вармы (1907–1987) они отразились в той чистоте и ясности, которые позволяют зафиксировать не только сущность перехода от литературного Средневековья к Новому времени, но и момент формирования нового качества. Направление, ими созданное, получило название *чхаявад*. Слово сочетание *чхаявад* состоит из двух семантических единиц – *chāyā* (сущ. ж.р.) – *тень, отблеск, нечто находящееся в тени, дурное влияние, исходящее от злого духа*, и, наоборот, *нечто прекрасное*, а также имя собственное, которым называют иногда супругу бога Шивы; и *vād* – (сущ. м.р.) – *речение, тезис*, в современном хинди употребляемое в значении близком русскому суффиксу *-изм*. Амбивалентное понятие *чхая* стало одним из ключевых в программе нового поэтического направления и открыло поэту возможность передать “теневую”, скрытую от внешнего взгляда душевную жизнь человека. Подобные слова-символы, слова-концепции в контексте индуистской культуры заключают в себе, с одной стороны, обобщенный емкий смысл, с другой – одну из важнейших, характерных черт индуистской культуры в целом, ее своеобразный дуализм, т.е. органичное единство таких онтологических понятий, как жизнь и смерть, добро и зло, начало и конец. Поэтический мир *чхаявада* конструируется на основных категориях, понятиях и символах индуизма – дхарма, карма, ананад, Брахман, Атман<sup>9</sup> и пр.

Однако *чхаявад* вошел в историю индийской культуры не как поэзия традиции, а как поэзия, совершившая переворот в традиции.

Поэт-*чхаявадист* впервые выразил **свой** душевный мир, душевный мир человека земли, а не бога, не пуранического<sup>10</sup> героя. В отличие от средневекового лирика, его интересует широкий спектр **человеческих** чувств. Осуществленный *чхаявадом* принципиальный поворот в истории поэтической мысли свершился внутри традиции, поэт писал от себя лично, о земных людях, но языком традиционных образов и понятий.

Так было и в поэме “Камаяни”. Прасад взял традиционный поэтический жанр – маха-кавью (*mahā-kāvya* – букв. ‘великая поэма’), известный в санскритской поэзии со времен Ашвагхоши (1–2 вв.). Это авторская поэма, и как о ней говорится в древнем тексте, она “наделена всеми стилями и расами, изобилует достоинствами и украшениями, именно поэтому она – махакавья (великая поэма), а ее создатель – великий поэт”<sup>11</sup>.

Одно из основных требований, предъявленных махакавье – украшенный стиль, пространные описания, особая “ученая” или “элитарная” лексика в противоположность т.н. деревенскому стилю.

Особое внимание махакавья уделяет описанию красот природы и женщин, в чем Прасад вполне традиционен (“певцом любви”, “певцом природы” его называли). Объем махакавьи (поэма могла иметь от 8 до 50 глав, в “Камаяни” их 15) давал возможность поэту создать пространные описания таинств природы, ее вечногo движения и мно-

гообразия. Но уже здесь проявился новый взгляд Прасада на канон, ибо его “пейзажные картины” лишены статики, столь характерной для индийской традиции, они полны внутренней динамики, образы его поэзии (традиционные в большинстве случаев – те же Заря, Луна, священные деревья, цветы и воды) – не самоценны, не замкнуты<sup>12</sup>, перетекая друг в друга, они образуют единый поток, картину чуть ли не вселенского движения.

Ты неосторожно толкнул  
Мою хрупкую нежную чашу,  
Вопрошая ее сухое лоно,  
Твоего прибежища баловницу.

И капли спасенного жизненного сока,  
Став слезами, рассыпались в небе.  
Их июльская туча отдала  
Зеленому цвету земли.

(*Prasād. Lahar*)

Но еще более важная новация в том, что природа в поэме, как и в других произведениях направления чхаявад, значима не сама по себе, а постольку, поскольку она отражает, а вернее – выражает чувства человека, не иллюстрирует, как это чаще всего происходит в классической лирике, а является его живым языком, стремясь “безличное вочеловечить”.

Поэтому и понятие “пейзажная лирика” условно для чхаявада, в данном случае у Великой Натуры иная функция. Описания ночи (наиболее любимого Прасадом времени суток), движения вод и светил присутствуют в поэме как наблюдения героя, отражая его личное, индивидуальное восприятие мира; это впечатление меняется, оно не устойчиво, не раз навсегда данное, оно движется вместе с его “мудреющей” душой:

Как девушка, обнаженная ветром,  
Подобно картине, созданной вдохновенной маей,  
Сбросившая покрывало природа  
Явила свое зеленое чудо.

Черенки золотых ветвей  
Низко свисали,  
Словно осень из лотосов  
Построила целую аллею.

{...}

Гималайских гор светлая вершина,  
Соединившись телом с невинной лианой,  
Видит счастливый сон.  
Она взволнована и нетерпелива.

И разлилось у ее ног  
Прекрасное могущество безмолвия,  
Потоки прохладных родников  
Несли сочувствие жизни.

В том безбрежном синем краю,  
Увидев чью-то нежную улыбку,  
Гималаи прервали свой смех,  
Как вчерашнюю песнь.

Ударившись о каменные скалы,  
Ветер наполнился жужжанием,  
И, как бродячий певец, понес песню  
О вечности той непроходимой горы.

Покрытая красивым разноцветным  
Покровом из густых гирлянд сумерек,  
Недвижна горная гряда, касающаяся неба,  
Увенчанная ледяной короной...<sup>13</sup>

Все это наблюдает Ману, чудом, а может быть, по воле богов спасшийся после всемирного потопа и приплывший к высочайшей вершине Гималаев. Он ощущает себя единственным живым существом во вселенной. Еще не забыв ужасные картины гибели мира – богов, людей и всей природы, он уже заметил проблески новой жизни, новой зари, слабой надежды. Это его мысли, его мечты, его размышления и делится он ими со своим единственным собеседником – природой:

О пустота! Почему ты оказалась  
Такой мудрой в молчании!  
О мать обмана! Ночь, отчего  
Ты сегодня так сладостна?

Когда Камна пришла на берег океана,  
Взяв светильник вечерней звезды,  
Почему ты смеялась, разорвав ее  
Золотое сари?

<...>

Нежная черная пчела лотоса вселенной –  
Ночь, из какого края ты  
Пришла? Куда идешь, целуя все?  
Чьим колдовством научена?

<...>

Открыв лицо и улыбаясь,  
Кого завораживаешь ты?  
И, словно забывшись в безлюдном небе,  
Кого ведешь ты на путь воспоминаний”.

*(К. Асā. пр. 38, 39)*

Не традиционен Прасад и в описании женщин – их две в поэме – Шрадха и Ира (о смысле образов несколько ниже). Индийский поэтический канон подробнейшим образом разработал детали, которые должны присутствовать в описании героини лирической поэзии до ногтей рук и ног, формы и выражения глаз, поз, одежд, походки, волос. Любое описание должно соответствовать определенным ситуа-

циям, скажем, в разлуке с любимым женщина не должна расчесывать и украшать волосы, от тоски у нее должны утоньшаться запястья рук, щиколотки ног.

Приведем отрывок из махакавыи “Мегхадута” (“Облако вестник”) знаменитого Калидасы. Осужденный на изгнание некий якша (полубожественное существо) посылает с облаком весть жене, подробно рассказывая, где ее найти и как она выглядит:

Стройна, смугла, с зубами острыми и алыми губами,  
И с узким станом, но глубоким лоном, с быстрым взглядом серны,  
С походкой медленной тяжелых бедер и с полными грудями –  
Она среди красавиц мира – первое создание Брахмы.

Она молчит. Её, мою вторую жизнь, узнать ты должен:  
Со мной расставшись, бедная тоскует, словно чакравака.  
От скорби тяжелой гнетущих дней, конечно,  
Она поблекла, думаю, как лиана осенью ненастной.

От горьких непрерывных слез глаза припухли у бедняжки,  
От жарких вздыханий ротик алый потерял румянец.  
Лицо на руку опершись, почти закрыто волосами,  
Теперь подобно месяцу, когда его ты затуманишь.

Она, вот ты увидишь, либо совершает приношенья,  
Иль, облик исхудалый мой на память рисовать пытаюсь,  
Распрашивает канарейку в клетке, что поет так нежно:  
“Ты помнишь ли, о милая, хозяина? Тебя любил он!”<sup>14</sup>

А вот как описывает Прасад первое “материальное” явление Шрадхи. Во “плоти” и то издали она явилась Ману лишь в третьей главе, ранее ее присутствие выражалось в неких сладостных, нежных звуках, иногда долетавших до ушей одинокого героя то ли как эхо божественных сфер (некое дхвани), то ли как реальная музыка природы:

И он увидел волшебное зрелище,  
Колдовскую картину, –  
Подобно цветущей лиане,  
Окутанной густым лунным светом,  
Как отражение доброго сердца,  
Как некое стройное юное существо,  
Подобное молодому деревцу, она  
Играла медвяным ветром,  
Окутанная благоуханием...  
Чуть сбросив покровы синих одежд,  
Полуобнажая нежное тело,  
Так резвился бы молнии цветок,  
Подобный розе, в лесу облаков...

(К. *Ṣraddhā*, пр. 46)

Образ не столько плотский, “материальный”, сколь духовный, навеянный грустью главного героя, тоскующего в одиночестве и взы-



сующего кого-то, кто мог бы разделить с ним жизненный путь. Шрадху и в дальнейшем будут сопровождать эпитеты подобного рода, подчеркивающие ее нежность, воздушность, участливость, некое материнское начало, *tatīā* на хинди, что значит *любовь к ребенку, нежность, очарование*, (“благородная, игривая гостья... блистательная тайна скрыта в тебе... ты олицетворяешь красоту сердца, твой смех подобен великолепию раскрывшегося жасминового храма...”) (К. Śradhā, рг. 57).

Образ Шрадхи, как и самого Ману, спасшегося из бездны вод всемирного потопа, восходит к мифологии. Игра с мифологемами, мифологическими образами характерна для индийской словесности всех времен, направлений и школ, нас в данном случае более интересует определенное сближение такого приема с эстетикой романтизма. Смешение разных планов – реального и ирреального, заданная “непростота”, недосказанность, некая таинственность и “непонятность”, столь характерные для романтизма, особенно американского (вспомним Э. По или Н. Готорна), чрезвычайно ярко проявились в “Камаяни”.

В древнеиндийской мифологии Шрадха – божество, персонификация Веры. В различных древних текстах она могла быть дочерью Сурьи (бога Солнца), или дочерью Праджапати (Творца Сущего), супругой Дхармы (бога Справедливости, персонификации понятия Закон), или матерью бога любви Камы (Камадевы). Здесь – она дочь Камы и любовница Ману, некая гостья (*āgantuk*), незнакомка, хотя однажды в памяти Ману всплывает некий неясный образ красавицы Шрадхи из “допотопной” жизни:

О память! Утлая лодка в океане забвения!..

Некогда у Камадевы родилась красавица дочь, ей было имя

Сладостное – Шрадха, души моей отрада...

(К. *Vāsnā*, рг. 92)

Но Ману не узнает свою гостью, и настойчиво допытывается, кто она и зачем явилась. Его отношения с “новой” Шрадхой начинаются в поэме с чистого листа, а имя – Шрадха – возникает лишь в 7 главе. Прасаду, с одной стороны, как бы неважно имя героини, с другой – некоторое основополагающее значение лексемы *śradhā* он сохраняет и оно играет определенную роль в содержании образа.

Основные значения лексемы ‘шрадха’ на санскрите и хинди суть следующие: *чувство любви и поклонения; доверие, уважение; чистота, безгрешность; страстное желание; прихоть беременной женщины; тесная дружба, душевная близость; вера, доверие к какому-либо религиозному или философскому принципу*.

В поэме Прасада о Шрадхе впервые говорит бог любви – Камадева, чарующий голос и завлекательные речи которого звучат как бы ниоткуда, навевая золотые сны задремавшему Ману. Речи Камы таинственны и неясны, иносказательны и возвышенны, греются они

юноше или действительно звучат в окружающей его атмосфере значения не имеет. В чхаяваде задана некая туманность. Прасаду важно создать атмосферу чарования, любовного томления, заронить в душу юного аскета пленительный образ почти неземного существа и подтолкнуть его на путь любви, ведь:

...В основе игры, которая движет миром,  
Лежит искусство любви,  
Поведать об этом миру,  
Была сотворена Амла... (К. *Kāma*, *pf.* 76)

Амла (*Amlā*) – одно из имен Лакшми, богини счастья, богатства и благополучия. Этим же именем могла быть названа и Шрадха (Прасад, как это будет ясно из дальнейшего изложения, вольно обращался с мифологическими реалиями), что по ходу действия и выясняется, но сначала Кама говорит о ней как о своей потомнице (*santāna*), некоем плоде любви, упоминая при этом свою супругу Рати<sup>15</sup> (IV глава). В предыдущей главе Шрадха тоже называла себя потомницей неких божественных сил. Матерью по ее словам была Рати, а отца она не называла по имени, он был просто *pita* (отец), что вполне в этике индуизма: жена обычно (и в литературе, и в жизни), говоря о муже и о мужчине вообще, не называет его по имени, употребляя безличное “они” (мест., 3-го лица мн.ч.). Отсутствие имен собственных (об этом еще будет идти речь), кстати, также вызывает определенные ассоциации с романтизмом, вспомним Старого Морехода у Кольриджа, Поэта и Путника у Виньи, Демона у Лермонтова и многих, многих других.

Амбивалентность, полисемантизм лексем на санскрите и хинди, вероятно, восходит к своеобразию индийской мифологии. В древней Индии индусы вольно обращались с богами. В разных провинциях, у разных народов одно и то же божество могло иметь множество имен, ему приписывалось множество функций в дополнение к главной. Один и тот же бог одновременно, судя по разным текстам, мог быть отцом и сыном, матерью и дочерью одного и того же бога. Так было и со Шрадхой.

В поэме Прасада, как говорилось, Шрадха выступает в новом качестве, отличном от традиционного – она не жена Камы, а его дочь и возлюбленная Ману, мать его сына Манавы. Индийская критика уделяла достаточно внимания этой новации. В одном случае порицая поэта за отступление от канона, в другом, – превознося его за “смелость”, увидев в этой новации новую страницу современной поэзии.

Новаторство поэта несомненно. Но, думается, оно не в новом взгляде на родословную Шрадхи, а в другом.

Совершенно не важно, дочь Камадевы Шрадха или его мать, важно, что она персонификация, символ, олицетворение чувства любви, весеннего пробуждения природы и выполняет в поэме совершенно не свойственную богине роль, вернее, множество разных ро-

лей. Она не требует поклонения, а выступает наставницей, учит Ману жизни, как ее понимает Прасад, она рассказывает герою о человеческих чувствах, о бесплодности одиночества, но увлекает его почти как апсара (небесная куртизанка):

Аскет! Чем так измучен ты?

Какая боль тебя так удручает?..

Неужто в сердце не осталось жизни,

Ни любопытства, ни волнения?

Нет дома у тебя?

Душа – твое прекрасное жилище!

Боясь беды, ты поглупел

И сам себя запутал.

Любовью трепещи сегодня,

И не страшись грядущего. (К. *Ṣraddhā*, пр. 52)

Ты хочешь знать, кто я, зачем?

Я странница. Более тебя пусть это не заботит.

Пойдем, забудемся, смотри

Сегодня музыка звучит.

И тает мрак, и открывается прекрасный вид,

И в этой тайной бесконечности мир оживает,

Пленительная, дивная улыбка на лице ночи

Прогонит все тобой придуманные беды. (К. *Vāsnā*, пр. 87)

Облик Шрадхи соткан из тончайших, изысканных эпитетов и метафор, он воздушен, как бы надмирен, хотя и обременен бытовыми деталями – она играет с домашними животными, украшает свое жилище (пещеру, в которой должна родить), тоскует, ревнует, гневается, дурнеет от долгих скитаний в поисках покинувшего ее Ману и пр. – это ее “всеобщее человеческое”. Подобные чувства испытывает всякая женщина, заметим, не богиня, а женщина земная. В ней нет сугубо индивидуальных черт, выделяющих ее среди “толпы”, это образ обобщенный, как и те домашние животные, с которыми она играет, – *rāṣi*, “скот вообще”, как правило, мелкие домашние животные, предназначенные для жертвоприношения.

Прасаду **важен** “земной план”, ибо как говорилось, одна из его задач – “безличное вочеловечить”, облечь в поэтические слова некую “психологическую метафизику”, что несвойственно классической лирике. Но еще важнее для автора смысл образа, понятия, слова, ибо они для него представляют определенные концепции, символы.

Европейскому читателю трудно увидеть в Шрадхе земную женщину, но для индуса это несомненно. Чхаявадская оранжировка – изысканность, подчеркнутая духовность, таинственность и недосказанность не заслоняют для него земные чувства – любовь, ревность, обиду и пр.

Но это лишь один план, в котором Шрадха существует в поэме, есть и другой – ее, казалось бы, простое участие и доброта, с которыми она обращается к тоскующему юноше, вдруг перерас-

тают почти в проповедь о жизни, ее цели и смысле, об органическом единстве беды и счастья (постоянная тема Прасада), о долге человека и мужа, хозяина и правителя. Шрадха оборачивается Камаяни<sup>16</sup>, само это имя воспринимается иначе, оно напоминает о божественных сферах и становится очевидным, что ей, явившейся “Оттуда”, назначена автором не только роль любящей женщины и матери.

Прасад отдал Шрадхе (Камаяни) свой авторский голос, ей поручил он привести Ману к финалу – обретению знания о мире, людях, чувствах и законе, она становится неким “Вергилием”, который ведет своего героя путем переживаний, сквозь “ад” его душевных мук. Шрадха и Камаяни едины, это две стороны одной, неделимой сущности, перерастание одной в другую происходит почти незаметно для читателя и невозможно выделить какую-либо из ее ролей как главную. Многоплановость образа Шрадхи как и всей поэмы задана, это ее особое качество.

А что Ману? Кто он такой?

В древнеиндийской мифологии Ману (Manu) – первопредок, прародитель рода людского, обычно считается сыном солярного божества Вивасвата. Индийская традиция насчитывает 14 Ману, “от каждого из них ведет свое начало человечество в соответствующий мировой период”<sup>17</sup>. С 7-ым Ману связана легенда о всемирном потопе, его чудесном спасении, которым он обязан Вишну или Брахме (в разных текстах имя спасителя варьируется), волшебном явлении из огня жертвенного костра девушки по имени Ила (Ира, Ида), которая становится его женой и матерью человечества. Кто такой Ману в Индии знают все – и тот, кто пишет, и тот, кто читает. Индусу оно знакомо так же, как имя Адама христианину. И “Законы Ману” известны повсеместно, до сих пор индусы живут, руководствуясь ими.

Что взял из этого мифа Прасад в свою поэму, помимо имени? Всемирный потоп, пожалуй и все.

“Камаяни” – поэма о чувствах, о чувствах **земного** человека, индуса, что немаловажно, о том, как возникают эти чувства, как они развиваются и меняются в процессе жизненного пути, как мудреет человек (если мудреет), в каких отношениях чувства и ум, сердце и разум и что, в конце концов, представляет собой человек или что по законам этики, философии, морали, религии он должен собой представлять. Путь познания Ману лежит через осмысление, а может быть, и переосмысление традиций отцов, это путь **преодоление** и Шрадха (Камаяни) его поводырь.

Для того, чтобы решить все эти задачи или, по крайней мере, их сформулировать, поставить перед читателем, должен был быть избран такой персонаж, которого, во-первых, все знают (в Индии, конечно), который есть плоть от плоти своей культуры и поэтому легко представить образ его действий, и во-вторых, чтобы в нем каждый мог узнать себя.

Прасад избрал таким героем спасенного от всемирного потопа Ману, который остался один одинешенек на всей земле. Традиция, правда, упоминает, что Ману был спасен не один, что с ним были семь *риши* (мудрецы), но в поэме о них – ни слова. Прасад сознательно извлек своего героя из мирского, а равно и мифологического окружения. Его Ману это человек вообще – “крупница мироздания”, “мгновение вечности”, “искра бытия”, он единичен и всеобщ.

Само имя Ману появляется в поэме не сразу, лишь в 3-ей главе. В первой он назван *пурушей* (*puṛuṣa* – ‘муж, мужчина’). Выбор этого слова среди большого количества синонимов характерен и для Прасада и для чхаявада в целом (игра на богатой семантике). *Пуруша* – санскритское слово, имеющее множество семантических оттенков в разных философских системах Индии, и редко употребляется в обыденной речи. В современном хинди *пуруша* может значить “муж”, “человек”, причем всегда в высоком смысле. В мифологии пуруша персонифицируется в сложном образе: это человек-космос, из которого возникли элементы космоса и вселенская душа. В философских и религиозных текстах он имеет разные отождествления, для него “характерны многочисленность или многосоставность (он тысячеглаз, тысяченог, тысячеглав)”<sup>18</sup>, т.е. воплощает в себе единичность и множественность. Постепенно из персонифицированного образа, пройдя ряд сложных трансформаций, *пуруша* превращается в “важное понятие древнеиндийского умозрения”<sup>19</sup>. На этом и основан выбор Прасадом героя поэмы.

“Камаяни”, как говорилось, поэма о страстях человеческих, мифологическое в ней играет лишь одну из ролей, в своих чувствах и мыслях Ману такой же земной человек, как любой конкретный персонаж прозаических сочинений Прасада, и вместе с тем он обобщенная личность, обобщенный опыт человечества: так может думать и чувствовать каждый, ибо он единичен и всеобщ.

Что характерно для образа Ману в поэме “Камаяни”?

Это образ как бы реального, живого человека, что заявлено уже в прологе поэмы:

На высокой вершине Гималаев  
Скрытый в холодной тени камня  
Человек [пуруша] затуманенным взором  
Следил за разрушительным потоком.  
Внизу вода, вверху вершины,  
Одно изменчиво, другое постоянно;  
Что составляет их единую сущность,  
Материя или дух?

(*K. Cintā, p. 3*)

В тех же строфах поэмы возникает и первый вопрос героя, которых на протяжении всего повествования будет задано множество – дань поэтике древнеиндийской словесности. Ману взыскует истину, жаждет понять мироздание и свою роль в нем.

Говоря о Ману, Прасад подчеркивает его реальную фактуру, насколько это позволяет чхаваяд, в отличие от образа Шрадхи.

Он сидел, подобный молодому аскету  
Совершая обряд погребения солнца,  
А внизу, в гибельных волнах потопа  
Таилась милосердная смерть,  
Недвижны, как тот аскет,  
Высокие горные кедры  
Замерли на ослепительном белом снегу,  
Подобно мертвым скалам.  
Замер и юноша, чьи тугие мускулы  
И крепкие сосуды, пульсирующие  
Здоровой кровью, скрывают  
Могучий, ясный героический дух.  
На его лице смешались  
Мужественность и тревога мысли.  
Внешне – самоуверенная юность,  
Внутренне – разрушительный поток желаний.  
Встал здоровый Ману, как встает  
На горизонте багряный Марс.  
Алчными глазами взглянул  
На великолепное, спокойное могущество природы.  
*(К. Cintiā, рг. 3–4)*

Первая глава поэмы названа “Чинта” (“Мысль”), она задает тон всему произведению, это первый шаг Ману на пути познания. Он свидетель разрушительного действия потопа, гибели людей, природы и даже богов, что важно Прасаду, ибо одной из причин гибели мира он считает безмерное сластолюбие индийских богов, что, по его мнению, обрекло на гибель “божественную цивилизацию” древних. На протяжении всей поэмы Ману размышляет над увиденным. Он пытается понять, почему произошла катастрофа, кто такой он сам и что делать дальше.

Заметим, что лирический герой древней и средневековой поэзии не рассуждает, он жалуется, ликует, молится, но не мудрствует.

Ману не помнит, кто он и откуда, лишь где-то в глубине подсознания ощущает себя индусом, для которого карма – закон, жертва – необходимость, ибо боги требуют, а от них все зависит, что до поры он должен вести жизнь аскета:

Твердо жизнь свою Ману  
Посвятил аскетизму...  
Решился принести чистую жертву,  
Стал он выбирать рис;  
И жаркое пламя начало  
Ткать свою дымную картину.  
От сухих ветвей  
Запылало пламя костра.

Дымным ароматом новой жертвы  
Наполнилось небо и лес...

И подумал он –  
“Теперь мы спасены,  
Как удивительна  
Причудливая игра жизни”.

Постигнув трудный урок,  
Осознал он сострадание,  
В глубину безмолвия  
Погруженный, живя одиноко.

Размышляя, он сидел  
У горящего костра,  
Как живое покаяние,  
Найдя прибежище в отрешенности.

(К. Āṣā, рг. 31, 32–33)

Размышления Ману неизменно сопровождает скептический голос автора, читаемый в подтексте:

О первая морщинка мысли!  
Ты Шива, сокрушающий вселенную!  
Ты ужас огнедышащего вулкана,  
Первый пущенный врагом камень.

О беспокойная планета  
Быстрая, как волна яда...

О ты – источник волнения!  
Тревога – сладостное проклятие!  
Ты подобна комете в глубинах сердца,  
Прекрасный грех священной природы.

Сколько же будешь ты будить мысль?  
Этот жизненный корень безмятежной натуры?  
Умрет ли бессмертие? Сколь  
Глубокую основу ты заложила?

О ты обволакиваешь сердце, как  
Полные града тучи обволакивают цветущие нивы,  
Ты скрыта глубоко в сердце,  
Подобно хранимому ото всех тайному богатству.

Ум, мысль, разум, надежда, забота –  
Сколько у тебя имен!  
Есть еще грех, это тоже ты, но уходи, прочь!  
Здесь нет тебе места.

Приди забвение, окутай печаль  
Тишина! Довольно, умолкни сердце!  
Уйди способность жить, и вечный покой  
Наполни сегодня мое небо.

(К. Cintā, рг. 5–6)

Мысль в общем-то не новая (“От многого знания много печали”), но с такой определенностью и последовательностью, пожалуй, она выражена впервые в поэзии хинди.

Итак, Ману живет аскетом, размышляет, наблюдает мир. Сколько времени он так живет в Гималаях, Прасад не уточняет, да это и неважно, ведь речь идет о чувствах “вечных” (“время мифическое”), какие-то “несосчитанные дни и ночи”, но постепенно в своих наблюдениях юноша замечает первые признаки пробуждения порушенной природы:

Моргая и щурясь,  
Пробуждалась природа.  
Потягиваясь и зевая, волны океана  
Укладывались спать.

Океан стал подобен смущенной новобрачной,  
Что сидя на постели,  
Слегка содрагается  
От волнующих воспоминаний страшной ночи.

И человек увидел радостное  
Новое уединение безлюдной вселенной.  
Как будто заснул наконец грохот  
И утомилась сама ледяная неодушевленность...

Огромным сапфировым бокалом  
Повисло успокоенное безлунное небо.  
Дыхание ветра стало мягким,  
Волнение утасло,

Растаял великий холод,  
И новыми красками наполнился мир.  
Кто? Прозвучал вопрос внезапно,  
Желание знать это стало непреодолимым.

*(К. Āçā, pp. 23–24)*

Так Ману перешел к следующему шагу познания своих ощущений, представленных как бы в “реальных” поступках, которые складываются в некую историю, в некий сюжет, хотя на самом деле речь идет о смятенных чувствах, едва уловимых словами – таков уж чхаявад. Наблюдения ли за природой тому причиной, бог ли Камадева со своей дочерью Радхой уже начал плести некую дымку пока неясных настроений, значения не имеет. Во второй главе поэмы, названной “Надежда” (“Аша”), начинается великий поход Ману по пути преодоления традиций, правил и законов. Каждая глава поэмы имеет символическое название и соответствует этапу этого пути.

Названия глав суть следующие: “Мысль” (“Чинта”), “Надежда” (“Аша”), “Вера” (“Шрадха”) – в данном случае понятие Веры совпадает с именем собственным, “Любовь” (“Кама”), где Камадева участвует, но речь в основном идет о чувствах, “Страсть” (“Васна”), “Застенчивость” (“Ладжа”), “Деяние” (“Карма”) – речь идет главным образом не о карме как определенной категории индуизма – воздаянии за содеянное, что упоминается, а о реальном делании, работе, “Ревность” (“Иршья”), “Ира” – это имя собственное, которое принадлежит женщине, символизирующей земное начало, в противополож-



ность Шрадхе – началу духовному, “Сновидение” (“Свапн”) – греза об идеальном завершении пути, “Война” (“Сангхарш”), “Успокоение” (“Нирведан”), “Умудренность” (“Даршан”), “Тайна” (“Рахасья”) и завершающая – “Благодать” или “Радость” (“Ананд”).

Уже перечень названий глав показывает путь, по которому направит своего героя Прасад. Посмотрим, как это делается.

В главе “Аша”, как говорилось, Ману начинает оживать после всемирной катастрофы, не сразу, он еще не забыл ужасы пережитого, но уже пытается понять причину происходящего:

Под чьим хмурым взглядом, подобным бедствию,  
Все гибло?..

Чья власть пригибает голову  
И все признает ее здесь?

Где она существует,  
Та, что никогда не говорит словами?..

Жизнь! Ты лишь игра  
И вопли холодных мучений,  
Но к твоим стопам склоняется  
Сверкающая радость новой зари.

“Я есть” – почему это, подобно благу,  
Зазвучало в ушах?

“Я живу” – это мой голос  
Звучит в песнях светлого неба...

Я буду жить еще?  
А что должно сделать, живя?

Боже! Скажи, бессмертно ль страдание,  
Суждено ль умереть ему и когда?

(К. Ācā, pp. 25, 26, 27, 28)

В этой главе Ману, вспоминая ужасы потопа, мечется между ортодоксальным аскетизмом, предписанным инду, и жизнью в простом биологическом плане:

Сохраненная воздержанием аскетизма сила  
Сегодня жаждала и томилась,

Захотав, он встал свободный,  
Полный нетерпения – царь безмолвия.

(К. Ācā, pp. 36)

Вторая глава имеет важное значение в поэме, с неё как бы все и начинается. Здесь впервые герой назван по имени, ранее, в первой главе, по существу прологе, он был или *пуруша*, или *ek vyakti* (некая персона, индивид), здесь он Ману – образ, вызывающий определенные ассоциации у индийского читателя. Но в поэме Прасада это **новый** Ману, в главе “Надежда” он совершенно одинок – ни Шрадхи, ни Иры, никаких голосов, которыми с ним разговаривают потусторонние силы – он и природа, его единственный собеседник.

Одиночество героя – знаковая тема романтизма, и здесь Прасад абсолютный романтик. Уместно вспомнить известную музыкальную

формулу романтизма, сформулированную венгерским композитором Йоахимом (1883–1907) – “свободен, но одинок”, которая приобрела мировую известность и часто звучит как музыкальная эмблема эпохи романтизма.

Четыре следующих главы – “Шрадха”, “Любовь”, “Страсть”, “Застенчивость”, по сути центральная часть поэмы, повествуют о любовных томлениях главного героя. “События”, реальные или ирреальные, описанные в этих главах, можно изложить в одной фразе – увидел, соблазнил или соблазнился, овладел и покинул. В поэме же они занимают 229 строф.

В этих главах Прасад излагает свое понимание чувства любви, роли и назначения женщины в жизнестроительстве, аналитически “исследует” мельчайшие эмоции человека на каждом шагу его любовного пути – от появления некоего любопытства, зарождения желаний, переменчивости настроений, разочарований и сомнений, до апофеоза свершений.

Излишне говорить, что тема любви – не нова для индийской словесности<sup>20</sup> – всемирно известны храмы Кхаджурахо, “Камасутра” с ее бесчисленными толкованиями, версиями и комментариями. Ману знает все это генетически, но помимо того, что он правоверный индус (в чхаяваде не могло быть иначе), он нормальный, здоровый мужчина. И к сокральному, традиционному смыслу понятия *kāma*, которое у Ману в крови, примешивается нечто совершенно ему неведомое (во всяком случае в поэзии хинди не выраженное) – неясное томление, до поры непонятные плотские желания, они мучают его: что это, почему, зачем? – вопросы, которые он задает себе постоянно. Прежние герои индийской поэзии соблюдали законы индуизма (“Законы Ману”) “без размышлений, – без тоски, без думы роковой, – без напрасных, без пустых сомнений”<sup>21</sup>. Ману же новый герой, во многом романтический, он мечется между ортодоксальными представлениями, как **надо** жить, которые он знает инстинктивно, и живыми физическими ощущениями, вступающими в противоречие с традицией. Как чуткий и наблюдательный юноша он видит весеннее буйство природы, ощущает истому весеннего пенья койля<sup>22</sup> и невольно проецирует на себя их страстность. Заметим, только на себя, Шрадха – пока еще неясный, неоформленный образ, лишь некое настроение, некий аккомпанемент, сопровождающий его движение по пути сердца, впрочем и далее все, что *не Ману*, будет играть в поэме вторую скрипку:

Когда успела ты, Весна,  
Прийти к исходу ночи,  
На воздушных волнах!

Это тебя завидев,  
Запел опьяненный койль.  
И в безмолвии спящие  
Почки раскрыли глаза...

О нетленное сокровище! Что ты,  
Смогу ли я когда-нибудь познать тебя?  
Эту путаницу жизненных нитей  
Смогу ли я разрешить?

Запутались слезы  
В локонах благоуханной ночи,  
Как потоки грунтовых вод  
В безводной пустыне...

Так говорил, размышляя,  
Теряясь в сомнениях,  
Ману, раскрывая свою душу,  
И не сдерживая желаний...

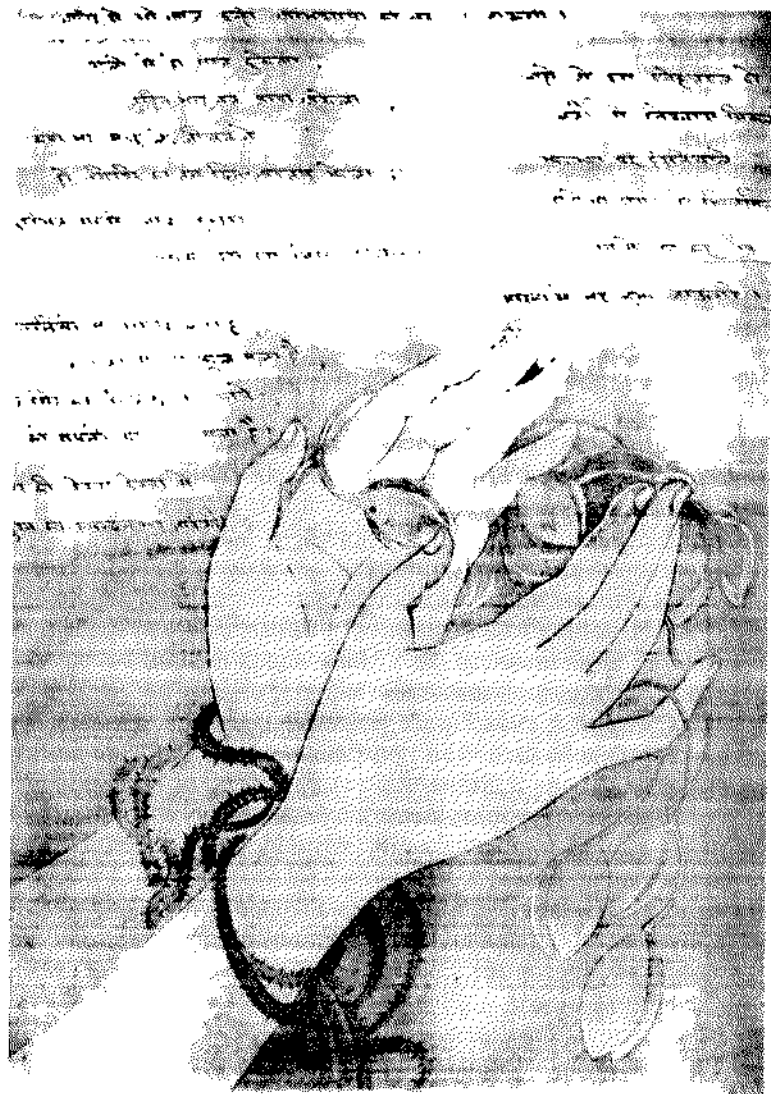
“Что бы ни было, не буду сдерживать  
Бремя этой сладостной жизни,  
Уйдите, сколько бы вас ни было,  
Предписания, обуздания чувств, воздержания!

Созвездия! Иль не видите вы  
Багрянец Зари!  
Сколько в ней желаний,  
Разве она сомневалась?..

Сколько в ней счастья и нежности,  
А прочна ли ее красота?  
Неужели и мои, ею вдохновленные чувства  
Опять принесут мне гибель?

Но пью, да я пью!  
Это касание, красоту, сок, полный благоухания!  
(К. Kāma, pp. 63, 64, 66, 67, 69)

Физически Ману один в своих взволнованных рассуждениях, если не считать природу, которой он поверяет свои чувства. Индийская мифологическая традиция не дает нам материала о подробностях его жизни – это чхаявад и романтизм с их эмоциональным напряжением и погруженностью в мир людей внесли новую, свежую струю в индийскую словесность и рассказали нечто о жизни земной. Тем не менее, божественные силы, без которых не может существовать романтико-мифологический герой в поэтическом мире, присутствуют и в поэме “Камаядни”, это они (по воле Прасада) толкнули Ману на путь любви, полный жизненных страстей и сердечных наслаждений. Сначала ему была послана Шрадха (глава “Шрадха”), представшая некоей безымянной гостьей. Ее чарующая прелесть, таинственная красота и нежные речи смутили жизнь одинокого аскета. Они отвлекли Ману от горьких воспоминаний вселенской гибели, и он вдруг заметил ростки новой жизни, пробуждение поруганной во время потопа природы (“уж занималась ужасной ночи заря”), в его душе произошел некий сдвиг – он явственно ощутил свою жизнеспособность и одновременно невозможность совместить ее с традиционными индуистскими догматами. Так в поэме впервые появляется мотив “двоемирия”, столь характерный и для



*Махадеви Варма. Приношение. Рисунок тушью из книги "Пламя свечи". 1930*

чхаявада, и для романтизма. На Востоке и Западе он имеет разные контексты, но по сути часто совпадающие. В "Камаядни" – это две ипостаси любви – любовь земная и небесная, телесная и духовная, классическая традиция и живая эмоция, колючки и цветы, счастье и горе – испытываемые одновременно.

Шрадха, поспособствовав рождению у Ману некоего эмоционального настроения, "растворилась" в легкой дымке "небытия" (то ли

была, то ли нет) – это романтизм с его таинственностью и недосказанностью, новыми для индийской литературы. Некие противоречия, недосказанности существовали в классической индийской поэзии и ранее, но они были иного “качества” – легко устранились бесчисленными комментариями и толкованиями, здесь же иначе – это заданная таинственность и тайна не разгадывается.

Вслед за Шрадхой Ману является сам бог любви Кама, олицетворяющий в индийской мифологии чувственное влечение. Он является Ману во сне (глава “Кама”), навевая юноше “сон золотой”. Излишне говорить, сколь значима в романтической культуре категория сна, грезы, видения. В “Камаеяни” вещи сны видит не только Ману, но и Шрадха, именно во сне потусторонние силы рассказывают ей о местопребывании Ману, его неверности, о грозящей ему опасности.

В речах Камы, как бы ни были они “туманны” и по-чхаявадски запутанны, Прасад сумел изложить свое понимание любви: он не принимал фрейдизма, в его время достаточно известного в Индии, так сказать, в “чистом виде”, хотя именно от плотского союза, как он неоднократно писал, возникает жизнь – “Мир возник из игры, // В основе которой искусство любви...” (К. *Kāma*, *pr.* 76), не принимал и чувственность индийских богов, даже если это трансцендентное чувство. Именно сладострастность богов, считал Прасад, погубила древнюю цивилизацию. Его Ману видел гибель богов во время потопа, а жизнь продолжается, значит, власть небожителей не всемогуща. С точки зрения Прасада, любовь должна быть одновременно душевной и телесной, в ней равные доли должны занимать сердце и разум. Далее в поэме эти туманные речи Камы будут воплощены в “зримых” образах самого Ману и двух женщин, с ним связанных, – Шрадхи (духовное начало) и Иры (материальное, земное, телесное начало).

Кама нашептывает Ману сладостные речи, и советует юноше принять Шрадху, ибо в ней его спасение и возрождение, но:

Если ты хочешь ее получить

Будь достоин...

Смогли звуки внезапно.

Оборвалась песня нежной свирели.

“А где дорога туда,

Кто укажет?” –

Спросил, пробудившись Ману, –

“Как достигает ее мужчина?”

Но кто ответит?

То была греза, мечта... (К. *Kāma*, *pr.* 77)

И действительно никто не говорит Ману, как достичь желаемого, ибо он **сам** должен прийти “до основания, до корней, до сердцевины”, поистине знать путь и пройти его не одно и то же.

Видение исчезло, но в руке Ману оказалось некое “вещественное доказательство визита” Камы – ветка сомы, источающая жи-

вительный сок. В индийской мифологии *сома* (soma)<sup>23</sup> чрезвычайно значимое понятие. Уже в “Ригведе” говорится о растении, из сока которого особым ритуалом готовится галлюциногенный напиток, почитаемый как божество, и вызывающий экстатическое состояние.

Следующие главы “Страсть” и “Застенчивость” посвящены Шрадхе, ее чувствам, сомнениям, желаниям и страхам.

Прасад тщательно анализирует чувства своих героев, физических “действий” в этих главах почти не происходит, но поток сознания, поток эмоций, настроений бесконечен и разнообразен, хотя речь идет вообще-то о банальных чувствах, но индивидуально представленных. Индивидуализация в данном случае полностью соответствует стилю чхаявада – отсутствию в нем субъективизма, что отражает надличностный характер философских категорий и символов индуизма. Пожалуй, это единственное, что отличает чхаявад от романтизма.

Шрадху томят желания и страхи, она жаждет любви, но полна смущения.

К ней является некое существо (потусторонние силы!), которое вроде бы “фигуры не имеет”, но, как заботливая мать, наставляет неопытную девушку ласковыми и нежными речами. Из ее туманных слов можно заключить, что когда-то в допотопной жизни она была матерью Шрадхи и звалась Рати (вспомним, о том же Ману говорил бог любви Кама в IV-ой главе), но после потопа, все потеряв, она одиноко скитается по свету и зовут ее теперь Ладжа (Стыдливость). В ее речи Прасад вложил свое понимание роли женщины в семейной жизни, с точки зрения индуса, даже не ортодоксально мыслящего. Ладжа говорит: женщина обречена служить мужчине, кем бы он ни был, какие бы поступки ни совершал, и всегда с улыбкой, пусть даже ее сари промокнет от слез, красота быстротечна, решаясь на первый шаг, надо его продумать.

Ману, тем временем, несмотря на свои эмоциональные переживания, делает все, что положено индусу – строит жилище, приносит жертву богам<sup>24</sup>, по совершению которой **пьет сому**. Распаленный желанием, он является перед Шрадхой, заставляет и ее выпить сому... грехопадение свершается.

Отметим целомудрие Прасада-поэта: никаких эротических подробностей, лишь намеки говорят о свершившемся. Напомним, основной план поэмы – духовная жизнь, не действия как таковые.

А далее ход событий банален – Шрадха ждет ребенка, украшает жилище, вся в мыслях о потомстве, Ману охотится в лесах и подругу не бывает “дома”, Шрадха томится в разлуке, ее упреки раздражают Ману, ибо он считает себя правым; мужской долг защищать свой дом, приносить пищу и он его выполняет. Однако размеренная жизнь начинает его тяготить, он жаждет новых впечатле-

ний, да и Шрадха, которую он не сумел познать душой, его уже не привлекает:

Я пережил катастрофу,  
И жажду счастья,  
Ты должна думать только обо мне...  
В твоих глазах я должен видеть только себя...  
Живи, как знаешь,  
А я свободен, я ухожу...

(*K. Īrṣyā, pr. 154*)

Ману покидает Шрадху, бродит по горам и лесам, но счастливее не становится и впервые начинает испытывать некие угрызения совести. С этой минуты рефлексия станет лейтмотивом его психологической жизни.

Прасад вводит понятие нравственности в область чувств – это новшество для индийской лирики. Прежние любовники, коих в индийской традиции не счесть, чувств, подобных тем, что мучают прасадовского Ману, не испытывали. По-индусски Ману нравственен – он защищает дом, кормит “семью”, приносит жертву, но страдает и явственно ощущает чувство вины. Царь Душьята, например, не страдал, прогнав из дворца свою возлюбленную Шакунталу, которая ждала от него ребенка, правда его “вину” можно списать на проклятье разгневанного мудреца, злой рок, судьбоносные предопределения и пр. У Ману ничего этого нет, он действует и размышляет сам. Потусторонние силы ему не мешают, наоборот, пытаются внушить некие нравственные истины. Заметим не индуистские, а общечеловеческие, западно-романтические.

За время своих скитаний Ману попадает в некий мифический город Сарасват (глава “Ира”), где решает отдохнуть и поразмышлять над своей судьбой:

Что такое жизнь?  
Бесконечная борьба.  
Каждый миг человек что-то создает  
И тут же разрушает содеянное.  
Утверждая свои права,  
Я покинул прекрасный край,  
Разрушил любовь и нежность,  
Никому я не принес добра...

(*K. Īrā, pr. 161*)

И снова Ману слышит голос Камы: “Ты предал Шрадху, / Ты не оценил ее дара. / Отныне не будет тебе покоя. / Ты не понял, жизнь не только цветы, но и колючки, / Не только улыбки, но и слезы. / Сердце и разум не заменяют друг друга. / Они едины. Усталое человечество вечно тянет за собой сети сомнений...” (*K. Īrā, pr. 162*).

Перед Ману является Ира, правительница города Сарасват, женщина необычайной красоты. Прасад рисует ее образ иными

красками, нежели образ Шрадхи. Подробно описывая ее внешность – прекрасные волосы, фигуру, глаза, изящные руки – он подчеркивает ее земную суть. Однако и здесь поэт далек от канона, ибо портрет Иры не безличный каталог женских красот, а индивидуальный образ.

Ира просит помощи у Ману – ее город разрушен потопом, его надо строить заново. Ману охотно выполняет ее просьбы, они вместе трудятся и создают прекрасное царство. Как долго длится “восстановление” неизвестно – время мифическое.

Напомним, в пуранах, Ира, явившись из пламени жертвенного костра, становится женой Ману, и они вместе почитаются прародителями “народонаселения” Индии. Прасад отступает от этого мифа, Ира в его поэме выполняет иную роль, она воплощает интеллект, разум, земное начало (по индуизму *буддхи* – ‘интеллект’ относится к области материальной).

И вот работа – *карма* (в данном случае это понятие обозначает не воздаяние за содеянное, а само содеянное) завершена. У Ману снова просыпается плотское желание, он хочет овладеть Ирой, рани города Сарасват. Получив отпор, он пытается применить силу, и тут происходит “бунт” – подданные, сама природа восстают против насилия. Ману возмущен:

Я построил эту страну,  
Учредил законы, и дал счастье людям,  
Руководствуясь разумом.  
И я же страдаю от созданных мною законов!  
Мир живет по правилам, которые  
Устанавливаю я,  
И я же должен им подчиняться?  
И не жить, как хочу?

(К. Sanghars, pp. 189, 194)

Ира пытается его вразумить:

На все твоя воля,  
Но силой счастья не получишь,  
И темная ночь тебе не поможет...  
Мужчина грешен –  
В его любви вражда и ненависть,  
Хочешь осчастливить людей –  
Забудь эгоизм.  
Не позорь свои успехи,  
Я научила тебя жить в ладу с природой и разумом,  
А ты везде устанавливаешь лишь свою власть...

(К. Sanghars, pp. 201)

В главе “Война” Прасад вводит два новых и в дальнейшем ключевых для поэмы понятия – *эгоизм* (Ego) и *разум* (buddhi), значимые в индийской традиции. *Разум* понимается Прасадом традиционно.



Что касается эгоизма, то в его толкование Прасад вносит совершенно новое содержание, созвучное западным представлениям, хотя и не совпадающим с ними полностью. В индуизме Его – понятие онтологическое, его познанием заняты философы многих школ. Согласно индуизму, Его – это то, что надо познать и уничтожить, ибо, “признание собственной исключительности – есть основа греха”. В Брахмане Его растворится, личность перестанет существовать, и только тогда наступит освобождение и счастье. Прасад не отрицает счастье в Брахмане, своих героев он приведет именно туда, в царство вселенской гармонии, но прийти туда, как он считает, должны **совершенные личности**, которые не знают негативных сторон эгоизма, любят не себя и свои страсти, а ближнего, которые познали законы земного существования, отказавшиеся от эгоцентризма и себялюбия.

Об этом прекрасно написано русским философом и поэтом Владимиром Сергеевичем Соловьевым (1853–1900): “Любовь как действительное упразднение эгоизма, есть действительное оправдание и спасение индивидуальности... Смысл человеческой любви вообще есть оправдание и спасение индивидуальности через жертву эгоизма”<sup>25</sup>.

Но далеко не всегда романтическому герою удастся достичь этого идеала на земле, в какой бы стране, в какую бы эпоху он не жил – блестящая тому иллюстрация – поэма “Камаyani”.

В финале поэмы (главы “Философия”, “Тайна”, “Благодать”) Прасад проводит своих героев через мифические страны и города, представляющие собой аллегорическое воплощение его философских идей. Сначала это страна Трипур, ‘страна трех миров’. Их ведет Шрадха, которая выступает в финале в своей божественной ипостаси – Камаyani, но, несмотря на божественную строгость и величие, по-прежнему нежно заботится и утешает обессиленных путников, терпеливо объясняя смысл того, что они видят перед собой. Они проходят три мира – алый, черный и лунно-серебристый.

Ману вопрошает, что они значат, а отвечает Шрадха: “Это – твоя тройственная суть – желание, деяние, знание. Алый мир прекрасен как заря – это твои желания, это чарующий лес весны, в нем благоухание, музыка, алость и опьянение, но в нем же рождается грех, не только целомудрие, здесь чувство вступает в борьбу с законом, в нем амрита (напиток бессмертья) и яд, весна чревата листопадом.

Черный мир – это мир деяния, мир кармы, мир дел и расплаты за них, он страшен вечной жаждой неудовлетворенности, власть черной страны – власть тела и она неутолима, закон желания милости не знает ни к кому”.

“А что за мир, который сияет, как чистый свет луны?”

“Это мир знания, он соединяет алость весны и зрелость дел, здесь люди понимают смысл освобождения (мукти) и прекращают борьбу

с собой, это мир *сукх-дукх* (счастье-горе) – мир великой и прекрасной относительности. Пруд может гордиться красивыми лотосами, не обладая ими, пчела наслаждаться нектаром цветов, не вкушая меда, мрак ночи быть прекрасным, ибо освещен луной.

Но в мире Трипура неизбежны пороки, безоблачное счастье в мире ином” (*K. Rahasya*).

Наконец, Шрадха приводит своих состражников в прекрасную страну Гималаев – обитель богов, к волшебному озеру Маносаровар, “где тишина и неземной покой”, прибывшие вливаются в сладостный хор вселенской гармонии.

Так заканчивает Прасад свою поэму – великую утопию.

\* \* \*

Путь человека в романтизме это в большинстве случаев душевное движение от греха к очищению. Путь к себе через преодоление собственной греховной сущности. Таков Путь многих романтических героев, таков и Путь Ману. Отправившись в это странствие, он пришел к его истоку, от Бога к Богу через собственную душу. “Личность нашла себя в противоречивых обстоятельствах”, – так писал Св. Августин. Иначе, это Путь к себе прозревшему, а значит, свободному. Только для Ману этот Путь был не поиском “неизвестного”, как в большинстве случаев для европейского романтика, а “известного”, с молоком матери впитанного, но заново осмысленного, прошедшего через собственную душу, сердце и интеллект.

Странник западный и странник восточный в какой-то степени идут в одном направлении, идут, чтобы познать себя, истину, Бога, но западный – чтобы обрести себя, восточный – чтобы себя растворить в космосе, Брахмане, мировом океане, но в обоих случаях это Путь к свободе.

Считается, что Индия на сто лет отстает от Западного мира в общественном развитии, но она на тысячу лет его опережает в познании души.

Пруст говорил, что он написал свой знаменитый роман, чтобы создать оптический инструмент для познания собственной души, что его книга призвана помочь в этом смысле читателю.

Для того же создана поэма Прасада “Камаяни”.

<sup>1</sup> Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Приложение к журналу “Вопросы философии”. М., 1990. С. 411–442.

<sup>2</sup> Цит. по: Радхакришнан С. Индийская философия. Т. 1. М., 1956. С. 605.

<sup>3</sup> Упанишады. М., 1967. С. 173.

<sup>4</sup> Радхакришнан С. Индийская философия. Т. 2. М., 1957. С. 219.

<sup>5</sup> Цит. по: Семенцев В.С. Бхагаватгита в традиции и современной научной критике. М., 1985. С. 161. “Бхагаватгита” в переводе В.С. Семенцова дается в качестве приложения в его книге «“Бхагаватгита” в традиции и современной критике».

<sup>6</sup> См.: Вишневская Н.А. Чхаявад и проблемы формирования новой литературной системы в поэзии хинди XX в. М., 1988.

<sup>7</sup> Подробнее см.: Вишневская Н.А., Зыкова Е.П. Запад есть Запад, Восток есть Восток? Из истории англо-индийских литературных связей в Новое время. М., 1996. С. 229–232.

<sup>8</sup> Дхвани (санскр. *dhvani* – букв. ‘отзвук’) – скрытый смысл поэзии, подтекст; категория санскритской эстетики.

Раса (санскр. *rasa* – букв. ‘вкус’) – категория классической индийской эстетики; чувство эстетического наслаждения, которое должно быть вызвано в человеке произведением искусства, своего рода поэтическая эмоция. Исходным “стронтельным материалом” раса служат восемь основных эмоциональных комплексов человека: любовь, скорбь, смех, гнев, страх, героическое воодушевление, удивление, оторачение, преобразуемые в соответствующие раса; иногда к восьми основным эмоциональным комплексам прибавляется чувство успокоения, вызывающее раса отрешенности. См.: Алиханова Ю.М. “Дхваньялока” Анандавардханы и его учение о поэзии // Анандавардхана. Дхваньялока (“Свет дхвани”). М., 1974; Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987; Шербатской Ф.И. Теория поэзии в Индии // Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.

Аланкара (санскр. *alankāra* – букв. ‘украшение’, ‘орнамент’) – категория индийской классической поэтики, поэтическое украшение: метафора, олицетворение, сравнение и пр. Индийская теория подробно классифицирует аланкара, делит их на смысловые, звуковые и пр.

Рага (санскр. *rāga* – букв. ‘крашение’, ‘краска’, ‘страсть’) – понятие, относящееся к индийской традиционной музыке; музыкальная формула, состоящая из нескольких (от двух до семи) звуков, на основании которых в процессе исполнения рождается композиция. См.: Алиханова Ю.М. Индия // Музыкальная эстетика стран Востока; Дубянский А.М. Комментарии // Рагхав Р. Мелон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М., 1982; Вишневская Н.А. Поэзия и музыка: чхаявад и рага (о синтезе искусств в современной индийской поэзии) // Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии. М., 2002.

<sup>9</sup> Брахман, Атман – основные категории, философские понятия индуизма. Брахман (санскр. *brahman* – букв. ‘благоговение’, ‘мировая душа’, ‘божественная субстанция’) – Абсолют, абстрактная, персонифицированная, вечная сущность мира, неделимая, неизменная реальность, “вечное единство, лежащее в основе всего многообразия богов, миров и существ” (Цит. по: Дейсен П. Веданта и Платон в свете кантовой философии. М., 1911. С. 18).

Атман (санскр. *ātman* – букв. ‘дыхание’, ‘сущность’, ‘природа’) – частная душа, “наше собственное Сам и вместе с тем Сам всего мира” (Дейсен П. Там же.).

Ананд (санскр. *ānand* – букв. ‘радость’, ‘блаженство’, ‘наслаждение’) – одна из позитивных характеристик Брахмана, блаженство, испытываемое им от сознания себя сущим, и ниспосылаемое адепту.

Дхарма (санскр. *dharma* – букв. ‘душевное состояние’, ‘мораль’, ‘религиозное предписание’) – в индуистской мифологии персонификация понятия “закон”, моральный порядок.

<sup>10</sup> Пурана (санскр. *purāṇa* – букв. ‘древний’, ‘старый’) – жанр древнеиндийской литературы, своего рода предания о богах и героях, содержат религиозные и философские “истории”; часть индуистского священного писания, но менее авторитетная, чем веды и упанишады, создавались в период с IV по XVI вв.

<sup>11</sup> Цит. по: Русанов М.А. Поэтика средневековой махакавы. М., 2002. С. 5.

<sup>12</sup> Одним из формальных признаков древнеиндийской лирики является независимое существование отдельных строф, лирика могла называться "поэзией несвязанных строк".

<sup>13</sup> *Prasād J. Kāmāyaṇī. Pīhābād.*, 1958. Pp. 28–30. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием глав и страниц. Переводы стихов принадлежат автору статьи.

<sup>14</sup> *Калидаса*, Избранное / Пер. П. Риттера. М., 1956. С. 270–271.

<sup>15</sup> Рати (санскр. *rati* – букв. 'любовь', 'страсть', 'красота', 'удовольствие', 'наслаждение'). В древнеиндийской мифологии богиня Страсти, супруга бога любви Камы.

<sup>16</sup> Камааяни – женский вариант имени бога любви Камы. По типу: *дев-деви*, *Индра-Индрани*.

<sup>17</sup> Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 106.

<sup>18</sup> Там же. С. 351.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Подробнее см.: *Вишневская Н.А.* Поэзия рити (постановка проблемы) // Литературы Индии. М., 1973.

<sup>21</sup> *Соловьев Вл.* Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1988. С. 587.

<sup>22</sup> Койль, кокиль – индийская кукушка (*cuculus castaneus*), сладкозвучное пение которой символизирует весну.

<sup>23</sup> Сомы – вьющееся растение типа хмеля, из которого изготавливается галлюциногенный напиток, вызывающий экстатическое состояние. В древнеиндийской мифологии сома – божественный напиток и божество этого напитка. В "Ригведе" подчеркивается, что сома происходит с неба, но растет на земле. С ведийских времен божественная суть сомы ассоциируется с луной и постепенно начинает восприниматься как бог луны, покровитель растительности. По версии "Ригведы", сома была принесена Ману соколом с высочайшего неба.

<sup>24</sup> Ритуал жертвоприношения здесь и далее в поэме описан Прасадом в негативных тонах – кровь жертвенных животных, забрызгавшая алтарь, зловонный дым жертвенного костра, поглощающий благоухание весеннего леса. Все это ставит под сомнение саму целесообразность ортодоксального ритуала.

<sup>25</sup> *Соловьев Вл.* Цит. соч. С. 505.



И.Н. Лагутина

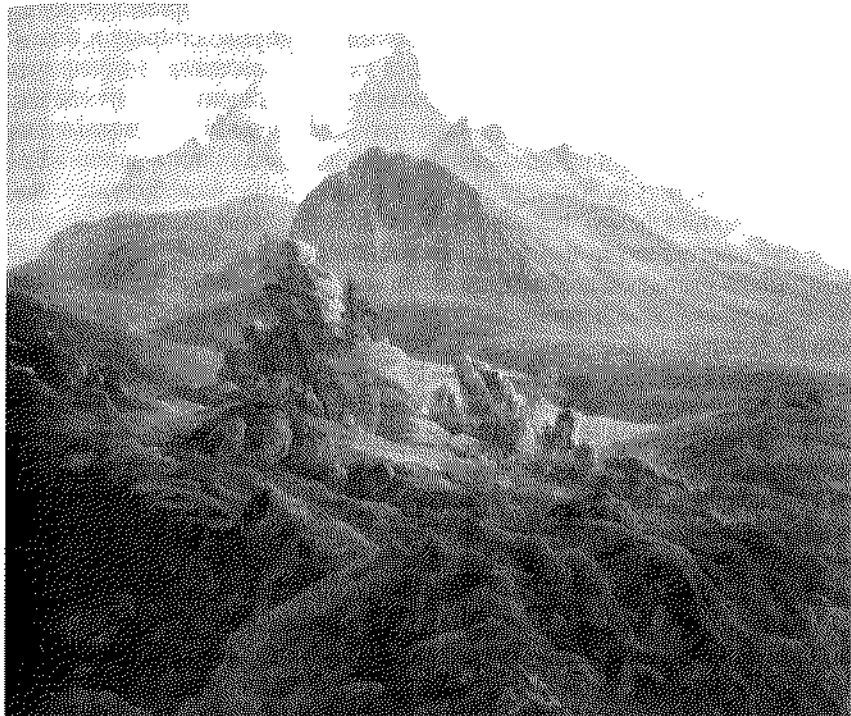
“...ПРОСТРАНСТВОМ И ВРЕМЕНЕМ ПОЛНЫЙ...”:  
РАННЕРОМАНТИЧЕСКИЙ ХУДОЖНИК  
В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ  
(По роману Новалиса “Генрих фон Офтердинген”)

Раннеромантическая культура – в эпоху, когда историзм становится способом мышления, – создает особый тип литературного произведения, в котором идея становления, развития пронизывает все его уровни, от содержания до структуры.

У истоков подобной традиции стоят такие крупнейшие явления немецкой литературы, как средневековый роман “Парцифаль” Вольфрама фон Эшенбаха и роман эпохи барокко “Симплициссимус” Гриммельсгаузена, где уже ведется разговор о герое с определенными душевными переживаниями и где происходит как бы “становление” его представлений о жизни, неразрывно связанное с мотивом странствий, путешествий, “хронотопом дороги” (М.М. Бахтин)<sup>1</sup>. Эта дорога и приводит его в то таинственное пространство, где он надеется обнаружить высшие жизненные ценности. Уже здесь идея становления и “воспитания души” получает оттенок “приобщения к тайне, к поискам философского камня”, – именно так определил своеобразие этой жанровой формы крупнейший писатель XX в. Томас Манн. Например, Грааль, в поисках которого странствует Парцифаль, пишет Т. Манн, – это сама “идея человека, первое предчувствие новой, грядущей человечности, прошедшей через горнило глубочайшего познания болезни и смерти”<sup>2</sup>.

Особую роль в этом процессе сыграла мифологема движения (пути, странствий, путешествия), которая является одной из наиболее общих универсалий культуры и которая коррелирует с понятиями *времени, пространства и цели*.

Но если вплоть до XVIII в. подобный “путь” связан прежде всего с движением внутри определенного пространства – именно дорога становится метафорой внутреннего движения, определяет все перипетии судьбы и приводит к цели, – то уже в ключевом раннеромантическом романе Новалиса (“Генрих фон Офтердинген”), мы имеем дело с принципиально иной установкой – “хронотопичностью” самого героя, создающего внутри себя собственное про-



*К.Д. Фридрих. Вершина горного хребта. 1824–1825. Берлинский государственный музей*

странство и время. Ситуация меняется: мы попадаем в зеркально перевернутый мир. Реальность не определяет внутренний путь героя, а определяется, или, скорее, формируется им.

Подобные изменения в литературной “картине мира” связаны прежде всего с новыми подходами к пониманию пространства и времени – сначала в “трансцендентальной философии” Канта, в центр которой поставлено не бытие, а “Я”, сознание, постигающее доступный ему мир (хотя здесь пока еще пространство и время даны как изначально заданные “трансцендентальные формы”, не допускающие над собой никаких экспериментов), а затем и в философии Фихте с ее принципом творящей мир субъективности.

Ранний немецкий романтизм, глубоко впитавший эти идеи<sup>3</sup>, именно в субъективности размыкает пространство и время, а затем преобразует саму идею движения – его прямой вектор, связанный с неизменностью, “застылостью” пространства и “однолинейностью” времени разрушается, и на первое место выдвигается идея движения *по кругу*, которая придает раннеромантическим представлениям о бесконечном и вечном пути к себе столь необычное своеобразие.

В христианском сознании Новалиса развитие истории, природы, бытия – это вечное обновление, источник которого сокрыт в божественной сущности всех этих сфер. Так, его религиозно-историческая концепция, воплощенная в статье “Христианский мир, или Европа”, основывается на убеждении, что исторический путь развития предопределен: единая Европа – раздробленная Европа – единая Европа. Мысль о том, что прошлое – это возвращенное будущее, постоянно манит этого романтического Нострадамуса, в его сознании субъективные понятия “воспоминание” (Erinnung) и “надежда” (Hoffnung) становятся объективными категориями бытия. Поэтические *воспоминания* о прошлом “пра-времени” (Vorzeit), о единой христианской Европе, создают “золотой век”, “золотое будущее” (goldene Zukunft) нового единства<sup>4</sup>.

Но основу всех нравственных и эстетических поисков немецких романтиков рубежа XVIII–XIX вв. – прежде всего иенцев – составляет идея возможности достижения *конкретным* человеком совершенного состояния, бесконечно близкого идеалу, т.е. человек уже в этом мире может *вернуться к своей изначальной сущности*, преобразовать свою материальность (телесность, реальность) – и в этом состоит главная цель и основной смысл человеческого бытия.

Эти представления о “реальности” идеала, своеобразной феноменальности духовного мира, способствуют формированию особого “синтетического” пути его достижения. Духовно-нравственное совершенствование теперь не мыслится без преобразования своей природы – это и было основой “магии”, магического акта, который для Новалиса являлся единственным способом достижения идеального состояния мира, и который был способен осуществить только художник, наделенный интуицией пророка и прозревающий “в воображении” образную (т.е. телесную) основу идеала.

Хронотоп такого раннеромантического идеального (=субъективного) мира имеет свои особенности: бесконечность (мыслимая как идеальное пространство) и вечность (идеальное время) парадоксальным образом способны воплотиться в объективной реальности. Это происходит потому, что в сознании романтического субъекта время неизмеримо без пространства и, наоборот, пространство не существует без времени, поскольку они – внутри нас. Новалис пишет в одной из своих черновых тетрадей: “Время можно измерить только пространством, пространство – только временем”<sup>5</sup>, “пространство и время возникают одновременно”<sup>6</sup>. Их единство возможно потому, что они формируются в воображении художника, где время принимает форму пространства (“время есть форма пространства в воображении”<sup>7</sup>).

Роман Новалиса “Генрих фон Офтрэндингген” (1800), который в силу своей высочайшей символичности стоит на грани философского трактата, эстетического манифеста и художественного произведения, является превосходным примером для анализа всех этих раннеромантических интуиций.

Странствие Генриха фон Офтердингена, о котором повествует автор, включает в себя три составляющих: его передвижение по пространству Германии (а затем и всего мира), его внутренние этапы развития как художника – путь во времени, и “чтение” Текста природы, созданного Идеальным Художником-Творцом. Все три этапа его пути сходятся в единой точке, которая может быть обозначена одним словом: идеал.

Прежде чем Генрих фон Офтердинген начинает свой путь, Новалис очерчивает круг поисков своего героя, давая этому идеалу вполне конкретное название. Это не пространственный ориентир, как можно было бы предположить, и не поставленное перед ним духовное или душевное задание. Это таинственный “голубой цветок”, который будет волновать не одно поколение европейцев, – тех из них, для которых жизнь станет странствием. По мере приближения к цели признаки “голубого цветка” будет уточняться и конкретизоваться, но он останется прежде всего символом тайны (бытия, искусства, познания).

Почти в самом начале романа читатель узнает, что юный Генрих тоскует лишь о том, чтобы “увидеть голубой цветок”. “Он неустанно занимает мои мысли, ни о чем другом не могу я ни думать, ни складывать песни”, – жалуется герой<sup>8</sup>. И в конце, после долгих странствий вернувшись на родину – к своим истокам, став знаменитым поэтом, в беседе с садовником Сильвестром – философом и врачом, он раскрывает смысл этого столь важного для всей последующей культурной традиции символа: “Цветы суть вернейшие подобья детей”, потому что, как в цветах заложены все тайны природы, так в детстве – все потенциальные возможности развития: “Щедрое богатство бесконечной жизни, мощные силы позднейшего времени, величие конца мира и золотое будущее всего сущего здесь еще тесно слиты, но все же ясны и очевидны в своем возвращении к нежной юности”<sup>9</sup>.

Идея возвращения к детству (круг во времени), осуществленная как возврат на родину (круг в пространстве) – это единственный путь к своим истокам, к себе, к “высшему детству” (путь к идеальной целостности). Заметим, что в произведении друга Новалиса Л. Тика – романе о странствиях другого романтического художника Франца Штернбальда – мысль о сохранении детства даже заостряется: и в старости художник должен оставаться “ребячливым взрослым”<sup>10</sup>, сохраняющим непосредственный взгляд на мир. Так, Штернбальд восклицает в восторге: “Пусть мир в своей суете мудрствует, я же хочу всегда оставаться ребенком”<sup>11</sup>.

Во “Фрагментах” Новалис дает точную формулировку этой идеи: “Каждая ступень образования начинается с детства. Поэтому наиболее развитый, земной человек так подобен ребенку”<sup>12</sup>. Это и есть конечная цель путешествия художника.

Как было установлено К.Г. Юнгом, который ссылается на один из натурфилософских трактатов XVII в., голубой цветок романтизма



“вырастает” из алхимического сапфирно-голубого цветка Гермафродита<sup>13</sup> – одного из символов эзотерической цели поисков мистической тайны бытия, гносиса. Именно в его сердцевине рождается тайная истина, имеющая андрогинную природу, т.е. целостность. Значит, “голубой цветок” является настоящим символом, сконцентрировавшим в себе всю идейно-структурную целостность романа.

Когда Генрих фон Офтердинген впервые увидел во сне голубой цветок, он изумился его странному превращению: “цветок склонился к нему, и лепестки превратились в широкий голубой воротник, из которого выступило нежное личико”<sup>14</sup>. А когда после долгих странствий он взглянул на Матильду, свою будущую суженую, то поразился такому же чувству, “как при виде голубого цветка во сне”. “Лицо, которое склонялось ко мне из чашечки цветка – это и было небесное лицо Матильды”, – говорит Генрих<sup>15</sup>. Ее же он сравнивает и с сапфиром, тем самым вновь сближая девушку с “голубым цветком”, и выявляя в ней некий герметический, эзотерический оттенок (“Милая Матильда, вас я хотел бы назвать дивным, чистым сапфиром”<sup>16</sup>).

В “Странствиях Франца Штернбальда” происходит такое же соединение цветка и женского облика. Его герой, художник, прежде чем отправиться в путь, в Италию, вспоминает, что когда-то в детстве он, случайно встретив “белокурую, миловидную девочку”, подарил ей свои самые любимые полевые цветы. С тех пор ему “все слышались чудесные звуки рога и подобно луне сияло прелестное личико ребенка, которому он подарил цветы, и во сне он часто протягивал за ними руки, ибо ему мерещилось, что девочка возвращает ему их”<sup>17</sup>. Цветок в руках у незнакомки, к которому живописец Франц Штернбальд протягивает руки, – не есть ли это голубой цветок Новалиса, на поиски которого устремляется романтический поэт Генрих фон Офтердинген?

Итак, “томление” по идеалу (= познание себя = мистическое проникновение в тайну мира = создание идеального художественного произведения) в структуре романа воплощается как передвижение по реальному пути к конкретной цели, месту расположения высшей ценности. Можно было бы предположить, что целью странствий художника станет Италия, поскольку именно Италия в художественном сознании этой эпохи была, по выражению романтика В.Г. Вакенродера, – “обетованной землей искусства”<sup>18</sup>. “Тоска по Италии” – называется одна из фантазий его сборника “Сердечные излияния отшельника – любителя искусств” (1796), несомненно, давшего мощный импульс развитию раннеромантической культуры в Германии. Герой Тика художник Франц Штернбальд ищет свою родину также в Италии, “близ Рима”.

Но Новалис совершает удивительный, парадоксальный поворот, он как бы начинает “раскачивать” пространство: Генрих фон Офтердинген, начиная свой путь на Запад и повторяя странствия своего отца, который уже был когда-то в Италии, не доходит до нее, оста-

навливаясь в Аугсбурге, расположенном недалеко от этой страны романтических грез<sup>19</sup>. И в конце концов поворачивает на Восток. Правда, об этом читатель может узнать, лишь прочитав продолжение романа в изложении Тика, поскольку сам роман остался незавершенным из-за ранней смерти Новалиса. Итак, Генрих фон Офтердинген, ставший поэтом, – пишет Тик, – “направляется на Восток, куда страстно стремился с детства”<sup>20</sup>.

Впрочем, в самом тексте рассыпаны многочисленные восточные аллюзии. Циана, новое воплощение Матильды, возлюбленной поэта – “родом с Востока”<sup>21</sup>. Клингсор, учитель будущего поэта, говорит, что именно Восток является “родиной поэзии”<sup>22</sup>. Первая встреча Генриха на пути к себе – это встреча с рыцарями-крестоносцами, вернувшимися с Востока, из Иерусалима, и пленной Зулеймой, которая пытается подарить будущему поэту лютню своего брата. И наконец, в сказке, рассказанной Клингсором, Джинистан (фантазия), сопровождающая Эроса и Сказку (любовь и поэзию) в их странствиях, носит имя, которое является названием удивительной и счастливой страны из персидских мифов.

Эта тема Востока (пока еще пространственно не конкретизированного) возникает не случайно, интерес к магии и мистике неизбежно приводит романтиков к изучению эзотерических восточных учений. Как показывают черновики Новалиса, он подробно изучал и даже конспектировал книгу К. Шпренгеля “Опыт прагматической истории врачебного искусства”, особенно раздел “Влияние восточного знахарства на медицину”, где исследовалась магия халдеев и персов. По мнению авторитетного немецкого исследователя творчества Новалиса Г. Меля, – Новалиса занимало «взаимоотношение между древней магией Востока, еврейской кабалистикой и его собственными соображениями о “магическом идеализме”»<sup>23</sup>.

Итак, Генрих фон Офтердинген, совершая в “реальном” пространстве путь на Запад, в “символическом” пространстве движется на Восток – на родину романтического синтеза. На этом пути его ожидает несколько важных встреч, которые на символическом уровне выражают ступени восхождения к идеалу, ступени познания.

Первая встреча на пути к Италии (с рыцарями-крестоносцами), о которой уже упоминалось – это и первое приближение к Востоку, первая встреча с поэзией, пока еще не узнанной будущим поэтом: отказ юноши принять лютню, когда-то принадлежавшую восточному поэту, может означать только одно – Генрих еще не “открыл” в себе поэта, не нашел в себе “себя”, ему еще предстоит долгий путь самосовершенствования.

Вторая встреча – знакомство с рудокопом, который является символом природы и ее познания. Именно он знакомит нашего героя с важнейшей сферой бытия, где обитает “дух” поэзии – с природой. Он работает без усталости, радуясь таинственным богатствам, скрытым в недрах природы, и наконец находит “истинно рудоносную жилу”<sup>24</sup>.

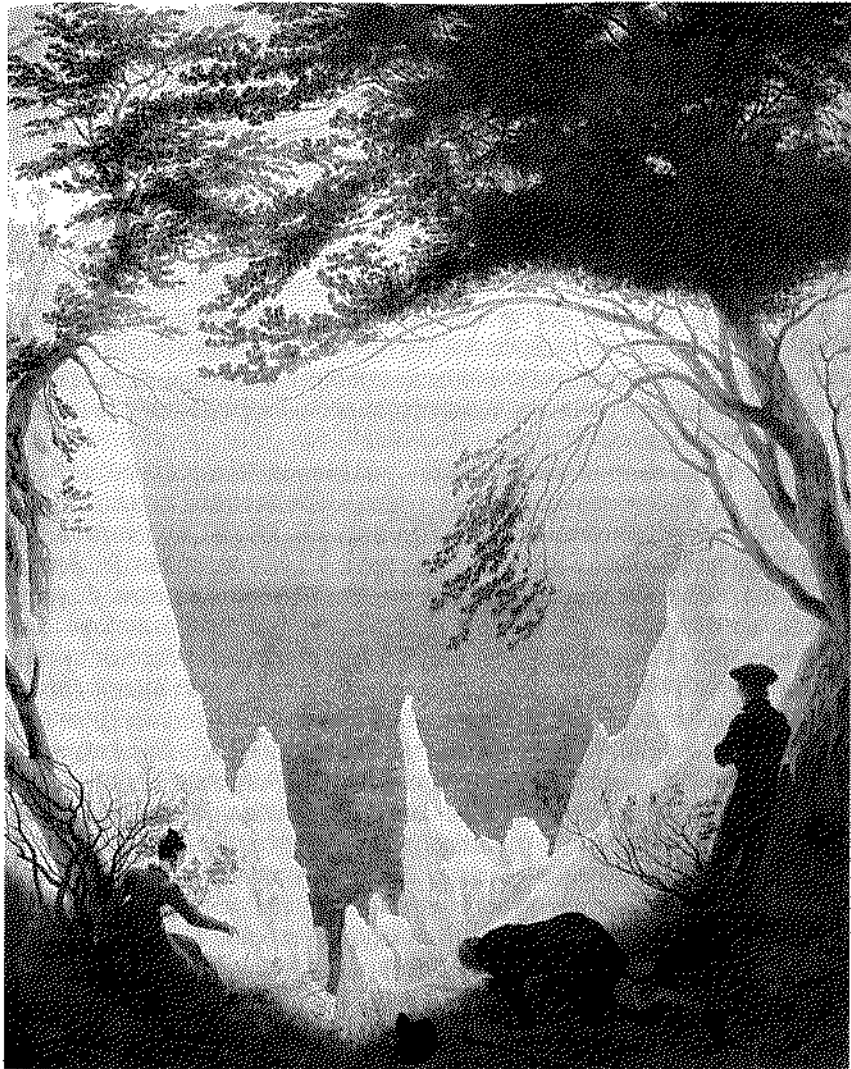
И опять возникает мотив Востока: рудокоп замечает, что мастерство добычи руды, т.е. глубоко запрятанной, и пока еще “необработанной” ценности (это может быть и духовная, и природная “тайная истина”) “кочевало с востока вместе с солнцем, направляясь как весь род человеческий, на запад...”<sup>25</sup> Так и герой, являющийся в структуре романа символом Поэзии, ищет свои духовные истоки на романтическом Востоке и направляется к Италии – на запад. Перед Генрихом фон Офтердингеном раскрывается *тайна пространства*: “Он удивлялся, что это ясное и уже неотъемлемое на всю жизнь понимание так долго не приходило к нему. Отныне он обзирал все свои отношения к широкому миру вокруг”<sup>26</sup>.

Третья встреча в пути, следующая ступень познания, символизирующая постижение истории, – это беседа с отшельником, которого будущий поэт находит в одной из пещер. Новалис устами отшельника излагает романтическую концепцию истории: взаимосвязь событий, глубина их сцепления, их истинный смысл постигаются только “исторически”: “подлинное понимание того, что происходит с людьми, появляется... скорее под тихим влиянием памяти, нежели под насильственным впечатлением текущей минуты”<sup>27</sup>. История строится “как сочетание надежды и воспоминания”, историк замечает “тайное сцепление минувшего и грядущего”<sup>28</sup>. Теперь Генрих фон Офтердинген способен проникнуть в *тайну времени*: “историк непременно должен быть поэтом”<sup>29</sup>, потому что именно поэзия соединяет в таинственный клубок прошлое и будущее.

Отшельник когда-то много путешествовал, бывал и на Востоке, в Иерусалиме, откуда привез книгу, сильно поразившую Генриха. Это был роман об “удивительных судьбах одного поэта”, в котором Офтердинген узнал себя. Новалис и в данном эпизоде вводит тему Востока, сближая западные и восточные источники поэзии: книга, привезенная с Востока, написана на “западном” языке – “провансальском наречии”<sup>30</sup>, – с точки зрения Новалиса, одном из самых “романтических” языков. В этой книге герой прочитывает свою судьбу: его задача, став поэтом, сплести в единое целое время и пространство.

И далее автор уже личную судьбу своего героя связывает с Востоком. Сначала Зулейма (первая встреча) пыталась подарить ему лютию восточного поэта, только похожего на Генриха фон Офтердингена, теперь (третья встреча) он читает о себе, как о поэте, в восточной книге. Таким образом, не только восточное, но и поэтическое начало все более и более переплетается с его личностью и судьбой, пока, обогащенный опытом природы и истории, познав тайну пространства и времени, Генрих не прибывает в город Аугсбург, где и встречает настоящего поэта – Клингсора, ставшего для юноши учителем, и Матильду, свою невесту.

Новалис пишет, что здесь его “путешествие окончилось”<sup>31</sup>. Интересно отметить, что данная фраза следует в романе непосред-



*К.Д. Фридрих. Над пропастью у горы Рюген. 1818. Винтертур,  
Собрание живописи Оскара Рейнхарта*

венно за отрывком, повествующим о жизненном предназначении Генриха, о его жизненном “странствовании”. Вот он: “Генрих был рожден поэтом. Казалось, самые разнообразные обстоятельства соединились, чтобы он мог развиваться, и живость его духа не встретила еще ни единого препятствия. (...) Уже близился поэт, держа за руку милую девушку, чтобы звуки родного языка и прикосновение нежных губ помогли раскрыться неискусным устам: и простое со-

звучие претворилось в бесконечные мелодии”<sup>32</sup>. И затем: “Путешествие окончилось”. Ведь конец пути – это не просто прибытие в конкретный город Аугсбург, а приближение к месту, где располагается высшая сакральная тайна мира – поэзия и любовь (Клингсор и Матильда). Генрих теперь открыт для осознания своей миссии поэта.

Из продолжения романа читатель узнает, что Генрих-поэт будет путешествовать по многим странам и временам: пространство становится бесконечностью, а время раскрывается в вечность. Наступает эпоха “золотого века”, когда мир, мистически преображенный поэзией, сам превращается в поэзию, т.е. в Текст с его откровенной символичностью: происходит “романтизация” (идеализация) мира. Цель пути романтического художника достигнута – создано произведение искусства. Во “Фрагментах” Новалис говорит об этом философским языком, он вводит понятие “продуктивного воображения”, творящего действительность<sup>33</sup>.

Теперь (во второй части романа, названной “Свершение”) Новалис впервые знакомит читателя с песней, сочиненной самим Генрихом фон Офтердингенем: он реализуется как поэт. Осуществляется синтез пространства и времени, материи и духа: происходит реальное, опытное постижение жизни (Генрих находится в вечных странствиях по безграничному миру) и одновременно раскрываются его интуитивные способности (он все более и более становится пророком и магом). Офтердинген-поэт с невероятной внутренней свободой беседует с садовником, врачом и философом Сильвестром (новая встреча на его пути) о предметах совсем непоэтических (воспитании, совести), пророчески прозревая в них “поэтический” смысл. Этот интуитивный подход к бытию, который проявился именно благодаря странствиям и развитию всех способностей, Новалис связывает с детским взглядом на мир. Мы уже упоминали в связи с анализом образа-символа голубого цветка о возвращении в детство как о завершении круга странствий художника-творца. К этому же этапу приближается Генрих фон Офтердинген: теперь “невинность сердца делает его пророком”, – пишет Новалис<sup>34</sup>.

Итак, роман о реальном пути художника, о его странствиях сквозь пространство и время, осмысливается в раннеромантической эстетике как роман о пути к идеальному миру: о творчестве, преображающем реальность. Такое понимание “пути художника” связано с представлениями иенцев (прежде всего Ф. Шлегеля, Новалиса, Тика) о произведении искусства. Размышляя о романе, Новалис пишет, что автор “данное ему множество случайностей и ситуаций... располагает в стройную закономерную последовательность...”<sup>35</sup>. Но одновременно “роман должен быть сплошной поэзией”<sup>36</sup>. Значит, реальный мир закономерностей, обязательный для романа, дополняет идеальный мир случайностей, который построен на ассоциациях, грезах, интуиции. Новалису вторит Ф. Шлегель: в романе “все должно быть намерением и все инстинктом”<sup>37</sup>.

Значит, лирический поэт, – считает Новалис, – творит поэзию посредством “чувствований, мыслей и образов”, романист создает то же самое, но с помощью “событий и диалогов, размышлений и описаний”<sup>38</sup>, т.е. используя реальные картины. Поскольку поэзия, в системе Новалиса, “есть изображение души, настроенности внутреннего мира в его совокупности”<sup>39</sup>, значит, роман – это некое “отчуждение”, объективация (“реализация”) внутреннего мира; роман о художнике – это “отчуждение” внутреннего мира, души художника. То есть роман о странствиях художника, о его познании мира, его пути к идеалу – это объективированное, спроецированное на внешний (реальный) мир изображение творчества, на которое “настроена” душа художника, творческого процесса – ведь познание и воплощение эстетического идеала являются главными составными частями творчества. Таким образом в романе создается единый, “синтетический” мир, соединяющий в единое целое реальность и идеальную сферу духа.

Художник отправляется в путь за идеалом (= создает произведение искусства), когда им владеет особое состояние – “тревога”, “страх”, “стеснение духа”, “тоска по Италии”, “томление” (все эти слова используют романтики, чтобы передать неуловимое настроение, дающее импульс творчеству). Для Тика “стеснение духа как раз и предшествует выходу художника на новые нехоженые пути – лишь стоит ему пойти на звук песни, льющейся из неведомого далека. Нередко страх есть лишь предощущение бесконечного многообразия искусства...”<sup>40</sup> Душа художника, смутно и интуитивно предчувствуя что-то иное, “пророчески” прозревая идеальный мир, стремится приблизиться к нему уже здесь, в реальности, вбирая в себя все, что представляется ему образом этого иного мира и его знаком, “иероглифом”. Надежда ведет его в странствиях, избавляет от чувства безысходности и трагизма.

Сон, – считает Новалис, – это “отдых для скованной фантазии: она перемешивает во сне все жизненные образы и разнообразит радостной детской игрой постоянную степенность взрослого человека”<sup>41</sup>. Во сне художник живет в реальном времени и одновременно выпадает из него, проникая в вечность. Греза, смутное воспоминание о прошлом, мечта о будущем – это возможность преодолеть время и пространство, потому что здесь настоящее существует одновременно с прошлым и будущим, здесь возможны любые сочетания образов и явлений. Наиболее частое выражение такой настроенности на “странствия духа” – это чудесное и зыбкое состояние грезы, мечты-воспоминания, сна наяву, сновидения. В языке романтической эпохи для передачи этого состояния используется понятие “Traum”, вбирающее в себя все эти многочисленные оттенки значений.

Поэтому Генрих фон Офтердинген постоянно видит сны, зачастую имеющие символический характер. В частности, тот самый “голубой цветок” – идеал, в поисках которого он приходит в Аугсбург,

был увиден им во сне. И только тогда “воспоминание о поэзии” превратилось “в далекую песню, соединяющую ее странную и прекрасную грезу с прежними временами”<sup>42</sup>.

Еще одной особенностью *преображенного* “волшебной палочкой” художника мира с его одновременностью времен и событий, с его вечностью и пространственной бесконечностью, является то, что он не только “развертывается” в идеальное произведение искусства, но и “свертывается” в “Traum”, оставаясь принципиально невоплотимым (мечта? греза? воспоминание? надежда?).

Вот как описывает наступление “золотого века” – цели всех странствий Поэзии (= поэта) – мистический сын Генриха фон Офтердингена и Матильды, получивший имя Astralis (Звездный):

*Die Welt wird Traum,  
der Traum wird Welt,  
Und was man geglaubt, es sei geschehn,*

*kann man von weitem erst kommen sehn.  
Frei soll die Phantasie erst schaffen,*

*Nach ihrem Gefallen die Fäden verweben...*

*Сон становится миром,  
мир становится сном:*

*Что мнилось свершившимся  
с давних пор,*

*То далеко в грядущем провидит взор.  
Лишь теперь Фантазия стала  
свободной:*

*Вы ткать все, что хочет, – в ее власти.*

*(Пер. С.Ошерова)*

Такое свободное воображение, фантастичность, бессвязность, ассоциативность, “ансамбль чудесных вещей и событий”<sup>43</sup>, т.е. “романтизация” мира, о которой так мечтал Новалис, подводит нас к мысли о сходстве преобразенного художником реального мира, сновидения и сказки.

Итак, результатом “пути”, как его понимала раннеромантическая культура, является достижение полной “романтизации”, т.е. творческого преобразования мира, осуществимое посредством магического действия художника, осознавшего свое предназначение (возвратившегося к своей сущности) – в его воображении. Но подобный творческий акт, или если воспользоваться языком той эпохи – создание “золотого века”, с его одновременностью пространства и времени, возможен лишь во внутреннем, идеальном мире – как *сновидение* или идеальное произведение искусства, близкое по своему построению такой грезе (*сказке*).

Показательно, что если весь роман о странствиях Офтердингена проходит в “символическом” (реально-идеальном) мире, то настоящий “золотой век” наступает только в сказке Клингсора, где в чистом виде мы видим воплощенный идеал. Здесь повествуется о странствиях Поэзии, сопровождаемой Любовью и Фантазией: “маленькую Сказку” (die kleine Fabel) охраняют Эрос (Eros) и Джинистан (Ginnistan). Это сказочное пространство является одновременно и грезой: “новый мир казался им сновидением, – пишет Новалис о героях сказки, – они неустанно старались убедиться на деле в его истинности”<sup>44</sup>.

Но сказка, рассказанная Клингсором, завершает только первую часть романа, которая носит название “Ожидание”. Роман продолжается (герой странствует), но действие вступает в новую стадию: начинается вторая часть – “Свершение”, в которой происходит “романтизация” мира – появляются чудеса, мистические и магические знаки и символы.

В сущности, обе части романа являются как бы воплощением двух разных тенденций в раннем немецком романтизме. Первая часть отражает ту стадию иенского романтизма, когда он находился под большим влиянием философских идей Фихте и носил субъективный характер, когда идеальный мир был, в основном, отражением внутреннего мира индивида, художника. После появления “Речей о религии” Шлейемахера, которые, как известно, оказали “могущественное действие на религиозную поэзию Новалиса и на замыслы его философских романов”. – как замечает русский философ Семен Франк<sup>45</sup>, – в иенском романтизме появляется принципиальная установка на объективность. Так, Ф. Шлегель публикует свои “Идеи”, которые вторят основным идеям Шлейермахера, где пишет, что теперь для романтиков философия становится эллипсом: “Один центр, к которому мы теперь ближе, это законодательство разума. Другой – *идея универсума*, и здесь философия соприкасается с религией”<sup>46</sup>.

Вторая часть романа, возможно, созданная под непосредственным влиянием Шлейемахера, воплощает эту “идею универсума”. Ни идеальное произведение искусства (сказка), ни греза (голубой цветок) не могут стать той целью Генриха, ради которой он предпринял свое путешествие в Аугсбург. Его предназначение – воплотиться в природу, слиться с миром, стать выражением шлейемахеровской идеи “бесконечного божества”, чтобы сам мир приобрел черты божественного художественного произведения, построенного по законам искусства.

К сожалению, ранняя смерть Новалиса и как бы внутренняя незавершенность произведения (вторая часть представляет собой лишь фрагмент повествования) оставляет в нас сомнения относительно его окончания. Тем более, что Л. Тик, друг Новалиса, после его смерти издал продолжение романа в собственном изложении, которое теперь входит во все издания. Но краткие замечания и намеки самого автора в тексте позволяют предположить, что все же позицию Новалиса можно определить: “путь” художника к идеальному миру бесконечен и навсегда останется незавершенным, поскольку линия окружности всегда бесконечна.

Приведем несколько примеров. Свой первый сон про “голубой цветок”, который и позвал его в дорогу, Генрих фон Офтердинген не смог досмотреть, потому что он был разбужен. Или другой эпизод: он никак не мог вспомнить тайное слово, которое ему шепнула Матильда в другом символическом сне: “Она шепнула ему в уста вол-





К. Д. Фридрих. Двое, любующиеся луной. 1819.  
Дрезденская картинная галерея

шебное 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<sup>47</sup>. Но самое главное, что подчеркивает Новалис, – не сохранилось конца уже упоминаемой нами рукописи, в которой рассказывалось о судьбе поэта и поэзии в мире и где Генрих “обнаружил среди других фигур свое собственное изображение”<sup>48</sup>.

Такая таинственность знания идеального будущего, придающая ему черты неопределенности, грезы, надежды, смутного воспоминания, не отрицает его наступления в “бесконечности”, а подчеркивает связь с тайной гносиса, доступной лишь посвященному – романтическому художнику. Поэтому познание мира и себя осмысливается как *реальное творчество*, и для Новалиса вполне ясно, что человеком, способным его осуществить, может быть только художник, Поэт, способный увидеть “образную”, телесную основу мира и воссоздать ее – создать *идеальное произведение искусства*. Здесь проявляется важнейшая составляющая раннеромантической картины мира – мир становится явлением эстетической реальности<sup>49</sup>, символом, или “иероглифом” художественного произведения Творца. Ф. Шлегель называет природу “неоформленной и бессознательной поэзией” Бога – “дышащей в растении,

сияющей в луче света, улыбающейся в ребенке, светящейся в цветении юности, пылающей в груди любящей женщины” (Идеи, 1800)<sup>50</sup>.

Тогда “материальность света”, о которой писал Ф. Шеллинг в трактате “О мировой душе” (1797)<sup>51</sup> – это не просто натурфилософская формула, но уже прорисовка размышлений Новалиса о реальности Света и осуществимости царства духа в этом мире. И романтический художник, чтобы завершить свои духовные странствия, “вынужден” отправиться в путь по реальному пространству, которое приобретает для него особый, “мистический” характер. Познание себя и постижение мира становятся одним и тем же – гносеологией. Но эта особая гносеология включает в себя не только законы логики, но прежде всего *искусство делать чудо*, магическое искусство реально преобразовывать пространство и время.

В дальнейшем, такой раннеромантический синтез постепенно разрушается, для следующих поколений немецких романтиков бытие как бы разламывается на две половинки, появляется “двоемирие” – понятие, без которого невозможен анализ языка культуры той эпохи. И если герой Новалиса, поэт Генрих фон Офтердинген, совершает странствия сквозь единое (реально-идеальное) пространство и особое “нелинейное” время, постепенно осознавая себя поэтом, мистически преображая себя и мир, то, например, путь еще одного “знакового” романтического художника – композитора Иоганна Крейслера (любимого героя Гофмана), навсегда “прикован” к реальному земному миру, хотя его дух тоскует по бесконечности. Магический акт превращается в безысходное “томление”, волшебная палочка – в палочку дирижера.

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Формы времени хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 248, 392–393.

<sup>2</sup> Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1999. Т. 9. С. 171.

<sup>3</sup> Имена этих двух философов неоднократно возникают в черновых тетрадях Новалиса и в его “Фрагментах”; конспектами их работ заполнено немало страниц его рукописей; их книги хранились в личной библиотеке поэта.

<sup>4</sup> Новалис. Христианский мир или Европа / Пер. и коммент. И.Н. Лагутиной // Мировое древо. 1993. № 3.

<sup>5</sup> *Novalis. Schriften. Die Werke F. von Hardenbergs / Hrsg. Von P. Kluckhohn und R. Samuel, nach den Handschriften erg., erw. und verb. Aufl. in 4 Bde. Stuttgart, 1960–1975. Bd. 2. S. 168.*

<sup>6</sup> *Ibid.* Bd. 3. S. 455.

<sup>7</sup> *Ibid.* Bd. 2. S. 170.

<sup>8</sup> Новалис. Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков. М., 1979. Т. 1. С. 207.

<sup>9</sup> Там же. С. 332.

<sup>10</sup> Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 33.

<sup>11</sup> Там же. С. 8.

<sup>12</sup> *Novalis. Schriften. Bd. 2. S. 432.*

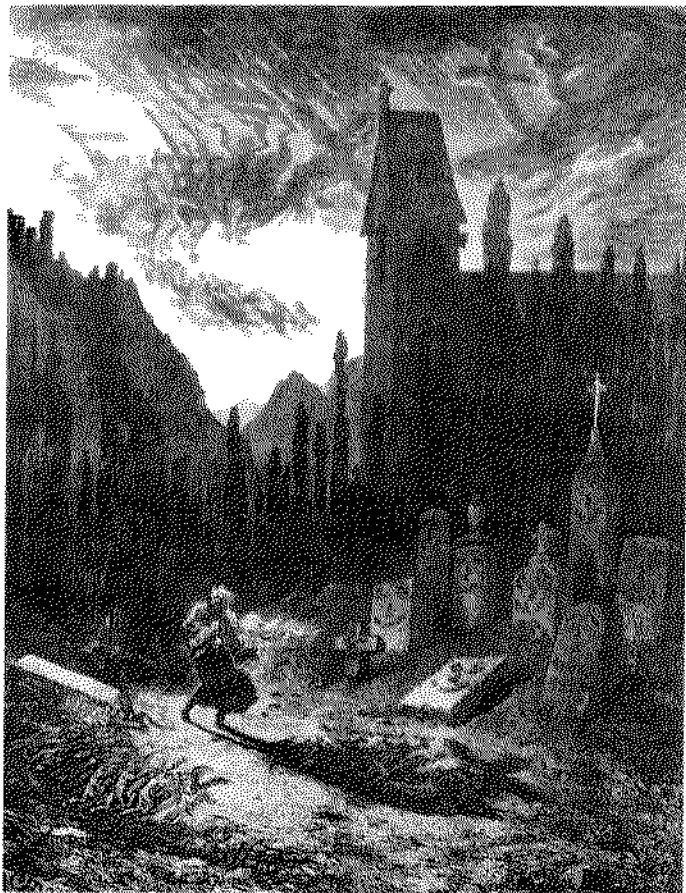
- <sup>13</sup> Epistola ad Hermannum Archiepiscopum Coloniensem "De lapide Philosophico" // *Thaſtrum Chemicum, Praecipuos ſelectorum auctorum tractatus...* continens. Bd. 5. 1622. См.: *Jung C.G. Psychologie und Alchemie.* Oſten und Freiburg im Breſlau. 1975. S. 101.
- <sup>14</sup> *Новалис.* Цит. соч. С. 209.
- <sup>15</sup> Там же. С. 284.
- <sup>16</sup> Там же. С. 287.
- <sup>17</sup> *Тик Л.* Странствие Франца Штернбальда. С. 24.
- <sup>18</sup> *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 32.
- <sup>19</sup> *Новалис.* Цит. соч. С. 217.
- <sup>20</sup> Окончание "Генриха фон Офгердингена" в изложении Л. Тика // *Избранная проза немецких романтиков.* М., 1979. Т. 1. С. 339.
- <sup>21</sup> Там же. С. 338.
- <sup>22</sup> Там же. С. 290.
- <sup>23</sup> *Mühl H. Novalis und Plotin // Jahrbuch des Freien deutschen Hochſtifts.* Tübingen, 1963. S. 169.
- <sup>24</sup> *Новалис.* Цит. соч. С. 254, 256.
- <sup>25</sup> Там же. С. 268.
- <sup>26</sup> Там же. С. 261.
- <sup>27</sup> Там же. С. 265.
- <sup>28</sup> Там же. С. 266.
- <sup>29</sup> Там же. С. 267.
- <sup>30</sup> Там же. С. 273.
- <sup>31</sup> Там же. С. 275.
- <sup>32</sup> Там же. С. 275.
- <sup>33</sup> *Novalis. Schriften.* Bd. 2. S. 525.
- <sup>34</sup> *Новалис.* Цит. соч. С. 336.
- <sup>35</sup> *Novalis. Schriften.* Bd. 2. S. 580.
- <sup>36</sup> *Ibid.* Bd. 3. S. 558.
- <sup>37</sup> *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. М., 1983. Т. 1. С. 280.
- <sup>38</sup> *Novalis. Schriften.* Bd. 3. S. 649.
- <sup>39</sup> *Ibid.* Bd. 3. S. 650.
- <sup>40</sup> *Тик Л.* Цит. соч. С. 36.
- <sup>41</sup> *Новалис.* Цит. соч. С. 211.
- <sup>42</sup> Там же. С. 228.
- <sup>43</sup> *Novalis. Schriften.* Bd. 3. S. 454.
- <sup>44</sup> *Новалис.* Цит. соч. С. 317.
- <sup>45</sup> *Франк С.* Личность и мировоззрение Фр. Шлейермахера // *Франк С.* Живоное знание. Берлин, 1923. С. 77.
- <sup>46</sup> *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 362.
- <sup>47</sup> *Новалис.* Цит. соч. С. 286.
- <sup>48</sup> Там же. С. 272.
- <sup>49</sup> Интересную формулировку (правда, по другому поводу) дает этой эпохе А.В. Михайлов: "Мысль об искусстве – важнейшая форма, в которой эпоха рубежа веков думает о себе" (см.: *Михайлов А.В.* "Приготовительная школа эстетики" Жан-Поля – теория и роман // *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 12).
- <sup>50</sup> *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 366.
- <sup>51</sup> *Шеллинг Ф.* Сочинения в 2-х т. М., 1987. Т. 1. С. 98.

*Е.П. Зыкова*

## РОМАНТИЧЕСКОЕ СТРАНСТВИЕ КАК ПРОКЛЯТИЕ: ПУТЬ В НИКУДА

Странствие и странник могут осмысляться и оцениваться самым разным образом в зависимости от цели странствия и жизненных установок того, кто его предпринимает. “Положительные” образы странника – это и паломник к святым местам, и странствующий средневековый рыцарь, и любознательный путешественник эпохи Просвещения, изучающий нравы других народов. Все эти странники имеют вполне определенные цели, как пространственно-географические, так и жизненные: духовные, образовательные, прагматические. Есть и другой, условно говоря, “отрицательный” тип странника, чьи скитания вынужденны и бесконечны, так как не имеют конкретной цели, кроме беспокойной потребности движения, осознанного или неосознанного желания уйти от самого себя. Этот тип странника впервые получил широкое распространение в западноевропейских литературах именно в эпоху романтизма и может в известной мере считаться одной из ее характерных примет.

Подобное странствие является для человека своего рода проклятием, и символом такого странствия как проклятия стал в европейских литературах Вечный Жид – Агасфер. По разным вариантам предания, сложившегося в Западной Европе в позднесредневековую эпоху, он или ударил Христа, когда Тот нес свой крест на Голгофу, или не позволил Ему остановиться у своей двери и отдохнуть от тяжелой ноши. За это Агасфер осужден на скитание до Страшного суда. С.С. Аверинцев отмечает “двойной парадокс” как структурный принцип этой легенды: «это враг Христа, но в то же время свидетель о Христе, грешник, пораженный таинственным проклятием и пугающий одним своим видом как привидение и дурное знамение... но через само проклятие соотнесенный с Христом, с которым непременно должен встретиться еще в “этом мире”, а в покаянии и обращении способный превратиться в доброе знамение для всего мира»<sup>1</sup>. Парадоксально наказание Агасфера: оно наделяет героя легенды долговечностью, граничащей почти что с бессмертием, т.е. даром, кото-

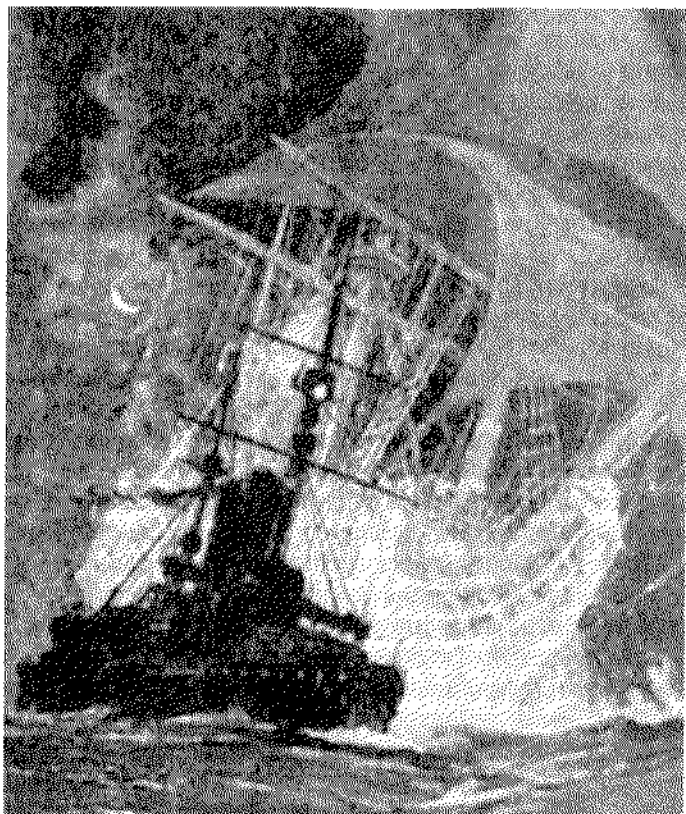


*Гюстав Доре. Агасфер*

рый был предметом вожделий и поиска многих ученых мужей той эпохи, когда складывалась эта легенда, но одновременно оно соединяет дар долголетия с проклятием отверженности и неприкаянности, превращающим и само долголетие в проклятие.

Легенда об Агасфере перекликается с ветхозаветной историей Каина, также восставшего против Бога и совершившего ужасное преступление, также изгнанного из людского общества. Позднее, в эпоху мореплавания складывается “морской” аналог легенды о вечном страннике: сюжет о “Летучем голландце”, корабле, осужденном на бесконечное странствие без цели по просторам океана без команды или с командой мертвецов, в наказание за богохульные речи своего капитана; встреча с этим кораблем сулит морякам беду.

Все эти легенды об ужасной каре за оскорбление Бога поражают воображение участью вечного странника, на котором лежит печать



*Грегори Робинсон. Корабль встречается с "Летучим голландцем".  
Иллюстрация к "Семи морям" Р. Киплинга*

проклятия, отделяющая его от остальных людей невидимой, но непроходимой гранью. Отнюдь не случайно, что в художественной литературе эти образы начинают разрабатываться в предромантическую эпоху и приобретают огромное значение именно в художественном сознании романтизма. Трудно найти романтика, в творчестве которого нельзя обнаружить интереса к кому-либо из проклятых скитальцев – Агасферу, Каину или "Летучему голландцу". Можно сказать, что они сыграли определенную, и даже немалую роль в становлении романтического типа героя.

Трактовки образа проклятого странника в эпоху романтизма весьма различны, в зависимости от личного опыта и мировоззренческих установок автора, от его отношения к христианским ценностям. Но было и нечто объединявшее: это попытка взглянуть на данный образ изнутри. Ранее на проклятых скитальцев смотрели как бы со стороны, как на вестников беды: легенды говорили о том, что встреча с ними служит дурным предзнаменованием, опасна. Романтики

впервые попытались сочувственно изобразить судьбу этих героев, проникнуть в их внутренний мир.

Причины притягательности образов проклятых скитальцев для романтического сознания вполне понятны. Герои этих легенд – люди отверженные, чуждые любому обществу, а романтик в разладе с современным ему обществом и стремится подчеркнуть свою чуждость ему. Проклятые скитальцы – люди особенные, ни на кого не похожие, а романтик как раз и ценит себя как личность особенную, неповторимую, уникальную. Проклятие окружает этих героев таинственным, даже мистическим ореолом, отделяет от обыденности, делает сопричастными вечности, и это столь важно для романтика, что иногда он готов “забыть”, каков характер этой связи с вечностью; в других случаях в герое подобного рода вполне осознанно подчеркивается мотив вызова высшим силам, мотив богоборческий.

В предромантическую эпоху образ Агасфера привлек внимание немецких штормеров, искавших необычного героя, выделяющегося из своего окружения. Х.Ф.Д. Шубарт в неоконченной поэме “Вечный Жид” (1783) одним из первых опозитизировал отверженного героя, в одиночестве борющегося с тяготеющим над ним проклятием. Подзаголовок поэмы “Лирическая рапсодия” подчеркивал стремление раскрыть образ Агасфера изнутри; Шубарт работал над поэмой во время своего десятилетнего заточения в крепости, и, несомненно, переживаемое им чувство одиночества, оторванности от людей способствовало появлению автобиографических черт у героя поэмы<sup>2</sup>, таких, как свободолюбие, бунтарские настроения, понимание несправедливости социального устройства мира. Агасфер Шубарта ищет смерти среди диких зверей, пытается броситься в жерло вулкана, но природа, покорная воле Бога, не дает ему умереть; тогда он возлагает надежды на людскую злобу и, явившись в Рим, пытается обличать Нерона, но и тут остается жив. В конце поэмы Провидение смягчает его наказание: светлый ангел посылает герою сон со словами “Не вечен Божий гнев”<sup>3</sup>. Известно, что Шубарт замыслил свою поэму как лиро-эпическую, собираясь представить в ней обзор всей истории человечества христианской эры, современником которой оказывается Агасфер.

Если Шубарт облагораживает внутренний облик вечного скитальца, наделяя его своими лирическими эмоциями, то молодой Гёте в неоконченной поэме “Вечный Жид” (1774) стремится существенным образом перетолковать легенду, вкладывая в уста Агасфера свои собственные размышления. В сохранившихся фрагментах поэмы<sup>4</sup> речь идет о социально-культурной и духовной атмосфере жизни евангельских времен, так что о цельном замысле судить трудно, однако в “Поэзии и правде” (книга 15) Гёте подробно рассказал и о тщательно продуманном содержании поэмы, и об обстоятельствах, при которых он стал размышлять над этим сюжетом. Гёте сблизился в то время с недавно созданной христианской общиной, но вскоре

обнаружил, что его новые знакомые резко осуждают его взгляды на человеческую природу, обвиняют его в пелагианстве: для них человек до мозга костей испорчен грехонаданием и может рассчитывать только на благодать Божию, Гёте же полон веры в свои творческие силы. “В последние годы я ощущал потребность в постоянном упражнении своих сил, неутомимая энергия заодно с волей к нравственному самоусовершенствованию побуждала меня к действию. Внешний мир требовал, чтобы эта энергия была отрегулирована и направлена на пользу другим, и я был обязан соответственно переработать в себе его великое требование. Все вокруг указывало мне на природу, природа являлась мне во всем своем великолепии, я знал множество хороших, честных людей, которые, не щадя себя, выполняли свой долг просто из чувства долга; отречься от них, а значит, и от себя самого казалось мне невозможным”<sup>5</sup>. Тогда, пишет Гёте, “я создал себе религию для личного употребления” и решил воплотить занимавшие его проблемы в эпической истории Вечного Жида.

Агасфер у Гёте – башмачник в Иерусалиме, работающий под открытым небом и охотно беседующий с прохожими; приписывая ему умение вести диалог, заставляя собеседника высказаться, Гёте даже сравнивает его с Сократом. С Агасфером останавливаются поговорить не только фарисеи и саддукеи, но и сам Спаситель с учениками. Агасфер “помышляет только о житейском”, “посему он настойчиво уговаривал Христа выйти наконец из созерцательного состояния, не бродить по стране со всякими бездельниками, не соблазнять народ тоже предаваться безделью, не увлекать его за собой в пустыню”<sup>6</sup>. Когда Христос становится все более известен, башмачник предупреждает, что могут начаться беспорядки и мятежи, и Спасителю волеяневолей придется встать во главе партии. Когда Христос схвачен, к Агасферу является Иуда, в отчаянии от исхода своего замысла: он был уверен, что если враги применяют грубую силу, Христос оставит свою непреодолимую нерешительность и объявит себя правителем и главой народа. И вот, когда Иисуса ведут на казнь и Он падает под бременем креста, “Агасфер, этот упорный разумник, выходит из толпы зевак и, видя, что кто-то несчастен по собственной вине, не только не испытывает сострадания, но в порыве неуместной справедливости упреками усугубляет беду. Он азартно повторяет прежние свои увещевания, они становятся грозными обвинениями, на которые, как ему кажется, он имеет право благодаря своей любви к страстотерпцу”<sup>7</sup>. В это мгновение Вероника накидывает плат на Его лицо, и когда она его отнимает, Агасфер видит на нем отпечатанным лик Спасителя, но не таким, каков он был в тот момент, а просветленным и сияющим, и слышит тихий голос: “Ты будешь странствовать на земле, покуда не узришь меня в этом образе”. Как и Шубарт, Гёте намеревался посвятить основное содержание поэмы последующей европейской истории, при этом для него особенно важна была история церкви, которую из века в век наблюдает критическим оком



Агасфер. Однако тогда у автора не достало сосредоточенности и времени на изучение материала.

Гёте делает Агасфера идеологом, ратуящим за мудрое управление толпой, разумное обустройство здешней, земной жизни, и в этом проявляется его просветительское стремление к действию, неудовлетворенность “пассивностью” и неотмирностью христианства. Вместе с тем, возвышая Агасфера, Гёте как будто не пытается развенчать облик Спасителя или умалить учение христианства. Однако христианская истина перестает у него быть универсальной и всеобъемлющей, она дополняется и корректируется земной истиной Агасфера. Гёте тем самым реабилитирует образ проклятого странника. более того, ставит его на один уровень со Спасителем; точка зрения Агасфера односторонняя и не лишена изъянов, но и точка зрения родоначальника христианства, в глазах Гёте, точно так же страдает односторонностью. Таким образом, он приходит к плюралистическому пониманию истины.

Гёте переосмысливает легенду о Вечном Жиде во многом в том же ключе, в каком впоследствии он интерпретирует легенду о Фаусте: он подчеркивает богоборческие устремления своих героев, благодаря которым обретаются сверхъестественные способности, возвышающие их над обычными людьми. При этом чисто просветительский акцент на активности, пафос преобразования действительности дополняется у Гёте превознесением творческой мощи индивидуума, что делает его трактовку вечных образов особенно интересной для романтиков.

Переходя непосредственно к творчеству романтиков, заметим, что, хотя в разных литературах разработка мотива проклятого странствия имела свою специфику, в целом можно сказать, что на раннем этапе романтики чаще обращались к мифическим образам, образам-символам, пока Байрон в “Паломничестве Чайльд Гарольда” не изобразил духовный мир своего современника, покидающего родной дом, чтобы бежать от самого себя, и странствующего бесцельно, повсюду оставаясь чужезцем. “Чайльд Гарольд” дал классический образец транспонирования мифологической темы на современную жизнь, вызвав волну подражаний и адаптаций. На зрелом этапе романтизма мотив странствия как проклятия активно разрабатывается на материале “открытой” современности, тем не менее общее тяготение романтической поэтики к мифологизации, к образам-символам способствовало тому, что интерес к Агасферу и другим мифологическим проклятым скитальцам не уменьшался. В целом, нам представляется более оправданным не хронологический, а содержательный подход в рассмотрении этой темы.

Итак, в трактовке мифологических образов проклятых скитальцев – Агасфера, Каина, “Летучего голландца” – романтики прежде всего стремятся к проникновению во внутренний мир ге-

роя. Легенда предоставляет в этом плане простор для самых разных толкований. Каким же представляется романтикам внутренний мир обреченного на вечные скитания героя? Здесь можно говорить о трех основных вариантах. Внутренний мир героя может как бы застыть в момент рокового конфликта и уже не изменяться на протяжении странствия. Герой может пережить раскаяние и обращение, примирившись с Богом и миром. Герой может, напротив, укрепиться в своем противостоянии Богу, приобретая черты романтического бунтаря и богоборца.

Статическое изображение внутреннего мира проклятого скитальца, как правило, сочетается у романтиков с сочувствием к безмерности его страдания и отчаяния и стремлением извлечь моральный урок из его истории. Подобную трактовку встречаем у романтиков, никогда не терявших из виду нравственных и религиозных идеалов христианства, осознанно или в силу привычки. Так, Вордсворт отдал дань теме бесприютного скитальца в стихотворении "Агасфер" ("Song of the Wandering Jew"), вошедшем в его сборник "Лирические баллады и другие стихотворения" (1800). Стихотворение-жалоба написано от первого лица, тем не менее трактовка образа остается достаточно отстраненной. Агасфер представлен как человек, выпавший из всех законов мироздания: даже бури и горные потоки когда-то, отбушевав, обретают покой, не говоря уже о зверях, птицах и рыбах, имеющих свои гнезда, логова и норы, и только герой стихотворения лишен родной сени, обречен бесконечно ощущать "тревогу кочевника". Кажется, Вордсворт не слишком увлечен ситуацией Агасфера и взялся за разработку этой темы скорее всего под влиянием своего друга Кольриджа.

Николас Ленау (1802–1850) в небольшой поэме "Вечный Жид" (1832?), известной в России в переводе Дм. Минаева, оформляет содержание легенды в сказочно занимательный сюжет, обрамляет его пасторальными мотивами, создающими яркий контраст лирической теме, но внутренний мир героя также оставляет застывшим в отчаянье и неизменным на протяжении столетий. Рассказчик поэмы, блуждая в горах в грозу, находит приют в хижине лесника, где любит простую идиллическую жизнь семейства и где ему показывают нечто похожее на маленькую монетку, на которой изображен Христос, падающий под тяжестью креста. Во сне герой видит, как попало в дом лесника это изображение: ему снится, что хозяйский сын охотился на серну в горах, когда перед ним неожиданно появился жуткого вида старик, просивший убить его; юноша выстрелил, но пуля отскочила от тела, и старик с горестным воплем исчез, а на отскочившей и расплющенной пуле осталось изображение крестного пути Христа, как зримое воплощение внутренней трагедии Агасфера.

Еще один пример подобной статичной трактовки внутреннего мира скитальца дает созданная в эпоху романтизма песня Беранже

“Вечный Жид”. Как и стихотворение Вордсворта, она написана от первого лица, но проще по своей образности, что соответствует жанру песни, и завершается моральным уроком (“Помни, христианин: будь милосердным”). Песня Беранже выражает народную оценку Агасфера, отсюда ее христианский морализм. Внутренние муки героя выражены мотивом необходимости постоянного скитания, звучащим в повторяющемся припеве:

Иди! Иди!  
Звучит мне всюду грозной силой.  
И вечность, вечность впереди.  
Иди! иди! иди! иди!

*(Пер. В.С. Курочкина)*

Все эти три произведения, в сущности, лишь формально проникают во внутренний мир героя, оставляют его все тем же образом-символом. Бóльшей глубиной сочувствия и сложностью интерпретации отличаются те романтические трактовки образа обреченного скитальца, которые исходят из необходимости внутреннего развития. Причем одни поэты понимают развитие в христианском духе, видят в скитальце заблуждающегося героя, которому открыта возможность раскаяния и примирения; у других преобладают настроения протеста, бунта, разлада с миром, и они культивируют богоборческие идеи, заложенные в этом образе. Несмотря на свою диаметрально противоположность, обе эти трактовки остаются в границах романтического миропонимания, внутренние противоречия которого нередко находят выход в подобных контрастах, в несовместимых, альтернативных решениях.

Развитие как раскаяние и обращение представлено в одном из шедевров раннего английского романтизма – поэме С.Т. Кольриджа “Сказание о Старом Мореходе”, составившей основной вклад поэта в знаменитый сборник “Лирические баллады” 1798 г. Герой поэмы совершает преступление против природы – убийство прекрасной птицы – что в романтическом сознании Кольриджа равносильно бунту против Бога. Убийство, совершенное Старым Мореходом, немотивировано и, очевидно, бездумно; белый альбатрос следовал за кораблем и брал пищу из рук матросов, его появление считали добрым знаком; и вдруг Мореход сообщает о том, что убил его – резко, и безо всяких объяснений. Возможно, тогда герой считал, что убийство какой-то птицы и не нуждается в мотиве. Но, по Кольриджу, Бог установил одни законы для всей вселенной, и их нельзя нарушать безнаказанно. В комментариях, вынесенных на поля поэмы, поэт поясняет: “Старый Мореход, нарушая закон гостеприимства, убивает благотворящую птицу, которая приносит счастье”<sup>8</sup>. Матросы сперва осудили героя, объявили его проклятым (“Мол, проклят тот, кто птицу бьет, / Владычицу ветров”), но поскольку плаванье шло благополучно, они поменяли свое мнение (“Мол, счастлив тот, кто пти-

ду бьет, / Дурную птицу мглы”) и, как поясняет Кольридж на полях, “тем самым приобщились к его преступлению”.

Наказание настигает моряков быстро; при этом естественные обстоятельства (долгий штиль, отсутствие воды), сочетаются с пугающими экзотическими явлениями (море зацветает водорослями) и явлениями сверхъестественными (появляется корабль-призрак, на котором две ужасные старухи – Смерть и Жизнь-в-смерти – играют в кости на душу Морехода). Все спутники героя умирают, и он сполна переживает ужас одиночества и проклятия, читаемого в их мертвых глазах.

Однако природа у Кольриджа не только карает, но и воспитывает душу отверженного героя. Мореход видит живые существа в пучине морской и учится любить всякую тварь: он благословляет жизнь, бремя спадает с его души, и он возносит молитву. Таким образом герою открывается путь покаяния и прощения. Тем не менее Старый Мореход сохраняет особый статус романтического героя: он остается бесприютным скитальцем, постоянно рассказывающим свою историю в назидание людям, он, как пришелец из иного мира, отвлекает людей от обычных дел (как Брачного Гостя от пира), его внешность, его завораживающий, горящий взгляд выделяют его среди обычных людей, по-видимому, он сохраняет и свое неопределенное долголетие.

В поэтической картине мира Кольриджа христианские идеи и образы сочетаются с тяготеющим к пантеизму изображением одухотворенной природы, природные стихии в поэме населены многочисленными духами (так, Мореход слышит разговор демонов, послушных Духу Южного полюса, в тела мертвых моряков вселяются светлые духи, и команда вновь исполняет свои обязанности). Между тем, благословив все сущее и получив дар молитвы, Мореход возносит молитву Богоматери и от Нее получает возможность забыться сном, его освежает дождь. Когда же корабль подплывает к родным берегам, его встречает лодка, в которой плывут рыбак, его маленький сын и отшельник, и Мореход спешит исповедаться отшельнику, избавляя свою душу от страшной тяжести. Финальное напутствие Морехода Брачному Guestю содержит призыв молиться и “почитать всякую тварь, которую создал и возлюбил Всевышний”:

Молитвы до Творца дойдут,  
Молитвы сердцу мир дадут,  
Когда ты любишь всякий люд  
И всякое зверье.  
Когда ты молишься за них,  
За всех, и малых и больших,  
И за любую плоть,  
И любишь все, что сотворил  
И возлюбил Господь.

*(Пер. В. Левика)*

Итак, в "Сказании о Старом Мореходе" Кольридж примиряет своего романтического скитальца с Богом и миром через раскаяние, его герой продолжает странствие, движимый необходимостью передавать свой страшный опыт другим, избавляя их от ошибок. В такой трактовке темы вечного странствия проявляется раннеромантический оптимизм, надежда на возможное восстановление гармонии мира. Во многом сходным образом разрабатывает легенду о Вечном Жиде В.А. Жуковский, выступавший проводником и переводчиком сюжетов и образов европейского романтизма на русской почве, в эпической поэме "Странствующий жид" (1851).

Замысел поэмы Жуковского относится к 1831 г., в нач. 1840-х годов он вновь возвращается к работе над ней, но перевод "Одиссеи" заставляет надолго отложить ее, наконец, за год до смерти, живя в Германии, Жуковский возобновляет работу над поэмой, считая, что она будет достойным завершением его поэтической карьеры. Поэма считается незаконченной, однако можно утверждать, что написана большая ее часть, и концепция автора вполне очевидна.

В композиции сюжета Жуковский, видимо, учитывает, что легенда об Агасфере менее знакома русскому читателю, чем европейскому, поэтому в первых двух эпизодах он, ни в чем не отступая от традиционного понимания легенды, изображает преступление Агасфера, который отталкивает от дверей своего дома изнемогающего под тяжестью креста Спасителя, тихо говорящего: "Ты будешь странствовать, пока Я не вернусь". Эти сцены можно считать экспозицией поэмы, главное ее действие происходит восемнадцать веков спустя на острове св. Елены, где Агасфер появляется перед Наполеоном в тот момент, когда развенчанный император собирается шагнуть с утеса в волны, и в назидание рассказывает ему историю своей жизни.

Герой Жуковского, как и Старый Мореход Кольриджа, переходит от озлобления и отчаяния к раскаянию, от раскаяния к примирению и попытке быть полезным людям; но русский поэт, не увлекаясь изображением чудесных явлений и экзотических картин природы, сосредоточивается на эволюции духовного состояния своего героя, изменении его отношения к учению Христа и его взаимоотношений с христианами. Вначале, переживая своих внуков и правнуков, Агасфер испытывает лишь озлобление и ненависть ко всем христианам. После падения Иерусалима он остро ощущает свое одиночество и, подобно герою Шубарта, ищет смерти сначала в катаклизмах природы, затем от людской злобы. В Риме во времена императора Траяна он находится в цирке, где старца Игнатия и с ним двенадцать христиан из его паствы предают на съедение льву. Агасфер бросается на арену, то ли чтобы найти смерть, то ли чтобы защитить старца, — его чувства в этот момент неясны ему самому. Однако кроткое спокойствие старца и его предсмертное благословение заставляют проклятия стихнуть в душе Агасфера. По дороге в Иеруса-

лим его судно прибывает к острову Патмос, где Иоанн Богослов показывает ему видение Страшного Суда, крестит и причащает его. Теперь Агасфер осознает, что Бог, карая, тем самым спасал его:

Какое дал мне воспитанье Он  
В училище страданий несказанных,  
И как цена, которою купил я  
Сокровище, Им избранное мне,  
Пред купленным неоцененным благом —  
Ничтожна!<sup>9</sup>

Агасфер продолжает странствовать, теперь уже испытывая любовь ко всем людям, и, как можно понять по его вмешательству в судьбу Наполеона, приходит на помощь отчаявшимся в критические моменты их жизни, убеждая своим примером в справедливости и благости Провидения. В трактовке Жуковского вполне очевидно православное начало: его Агасфер совершает грех по своей испорченной воле, переживает обращение благодаря святому старцу и приводится к спасению самим Иоанном Богословом через таинства крещения и причащения.

Таким образом, Жуковский, как и Кольридж, отменяет страшный смысл легенды о вечном страннике, оскорбившем Бога, показывая, что каждому человеку открыт путь к раскаянию и примирению. Различие их интерпретаций в том, что Кольридж пытается обновить и оживить христианское миропонимание, сведенное на протяжении предшествующей просветительской эпохи почти что к голой рационалистической схеме, для чего сочетает его с пантеистическими идеями и образами. Он экспериментирует в области мифотворчества, так же как и в области художественной формы поэмы (например, разделяя содержание на поэтическое видение в стихотворном тексте и прозаические пояснения сюжета, вынесенные на поля). Жуковский более традиционен и по содержанию, и по форме, о его новаторстве можно говорить в том смысле, что он, возможно, первым дает православную трактовку западной легенды.

Кольридж создавал свое “Сказание о Старом Мореходе” на заре романтизма, Жуковский писал на исходе романтической эпохи, даже за ее пределами, но зрелый этап европейского романтизма (1810–20-е годы) связан с преобладанием бунтарских настроений и прямо противоположной трактовкой образа вечного странника. В Англии ведущие романтические поэты эпохи Шелли и Байрон акцентируют бунтарские и богоборческие мотивы, делающие конфликт пророческого скитальца с миром неразрешимым.

Юный Шелли работает над поэмой “Странствующий Жид”, два отрывка из которой появляются уже после смерти поэта в “Биографии Шелли”, изданной в 1847 г. его другом Медвином<sup>10</sup>. Еще позже, в 1887 г. был впервые опубликован “Монолог Странствующего Жида”. В “Монолог” Агасфера причудливо смешиваются реминисценции из разных религиозно-мифологических традиций, оформляю-

щие центральную идею стихотворения: стремление героя к смерти как полному уничтожению, своего рода "волю к смерти". У Шелли "Вечное Триединое" ("Eternal Triune") "дерзает остановить колесо судьбы" и бросить героя в самые глубины ада, оставив его в живых. Природа не дает ему смерти, ее покорность воле Бога приводит Агасфера в отчаяние, он стремится проникнуть в сокровенные глубины мира, где затаилось в пропасти "темное Разрушение":

To rouse her from her deeply caverned lair  
And taunting her cursed sluggishness to ire,  
Light long Oblivion's torch at its flame  
And calmly mount Annihilation's pyre.

("Поднять его из логова в глубоких пещерах, / Раздразнить его проклятое бездействие до гнева, / Зажечь от его пламени длинный факел Забвения / И спокойно взойти на погребальный костер Уничтожения"). Агасфер богохульствует и проклинает, но как бунтарь он бессилен и готов благодарить "Всемогущего Тирана", если ему будет позволено "испить чашу ненависти" и умереть. Можно предположить, что Шелли не закончил поэму потому, что герой оказался слишком пассивным и страдающим для бунтарских настроений молодого поэта.

Вспоминая в злобном отчаянье все кары, которые гневный Бог когда-либо обрушивал на людей, Агасфер Шелли среди прочих несправедливостей говорит и об изгнании Адама и Евы из рая:

Of the Angel's two-edged sword of fire that urged  
Our primal parents from their bower of bliss  
(Reared by Thine hand) for errors not their own  
By Thine omniscient mind foredoomed, foreknown?

("[Где] обоюдоострый огненный меч ангела, который изгнал / наших прародителей из их счастливого приюта, / (Взращенных Твоей рукой) за ошибки, которые не были их собственными, / Но Твоим всеведующим умом заранее известны, заранее осуждены"). Мысль о несправедливости изгнания из рая станет центральной в трагедии другого проклятого странника – байроновского Каина.

Мотив проклятого странничества пронизывает мистерию Байрона "Каин" (1821). Этот мотив открыто звучит в финале, после убийства Авеля, когда Ева проклинает сына, а Ангел ставит на его чело печать, которая запрещает всякому встречному поднимать на него руку, и велит ему уходить:

A fugitive shalt thou  
Be from this day and vagabond on earth.  
(III, 475–476)

("Ты будешь странником с этого дня и бродягой на земле"). Однако мотив странствия в слегка измененном виде как мотив изгнанности, утраты своего подлинного положения в мире доминирует уже с самых первых сцен мистерии. Каин отказывается молиться Богу и

приносить жертвы, так как он считает себя несправедливо лишенным своего “законного наследства” – земного рая. Действие первого и третьего актов драмы происходит на “земле, неподалеку от Эдема”, уже окруженной высокой стеной, вокруг которой Каин постоянно бродит, стремясь увидеть хоть мельком “свои” владения и ощущая себя изгнанником.

Во втором действии Люцифер показывает Каину вселенную: сначала они странствуют по “пучине пространства” (abyss of space, сцена 1), затем в царстве мертвых, населенном пока лишь огромными и смутно видимыми тенями “преадамитов” (Гадес, сцена 2). Однако это странствие ради познания не достигает своей цели. Каин остается неудовлетворенным, чувствует себя обманутым: Люцифер много не договаривает, о многом не может дать ему правильного представления. Так, оказавшись в аду, Каин все-таки не может понять, что значит “быть в аду”: для этого туда надо войти воротами смерти. Странствие Каина с Люцифером – тоже своего рода проклятое странствие, не приносящее знания, но умножающее скорбь и недовольство.

Байроновский Каин гуманен по отношению к окружающим людям: жене, детям, брату. Сложнее его отношение к родителям, которым он не может простить ни утраты рая, ни нынешнего смирения перед своей долей. Еще труднее ему примириться с мыслью о несправедливости Создателя, изгнавшего родителей из рая. Люцифер распаляет его недовольство мироустройством, хотя князю тьмы не удается ни удовлетворить любознательность Каина, ни заставить его поклоняться себе. Вернувшись из странствия по вселенной, Каин нехотя соглашается на просьбу Авеля принести вместе с ним жертвы Богу от первых плодов своего урожая, но вместо молитвы он обращается к Создателю со словами сомнения и вызова. Когда же он видит, что его бескровная жертва не принята, а ягненок Авеля принят, его поражает мысль, что Иегове угодна кровавая жертва и нет дела до несчастных блеющих матерей, еще недавно кормивших молоком тех, чья кровь дымится на алтаре брата. Снова перед нами Каин-гуманист, бунтующий против жестокого ветхозаветного Бога, он хочет разрушить жертвенник Авеля и в порыве яростного гнева убивает брата, пытающегося помешать ему. Гуманные чувства по отношению к живым созданиям порождают бунт против ритуала, который перерастает в бунт против Создателя, выливающийся в убийство брата. Такова логика современного бунта, которую отчетливо демонстрирует Байрон: в его истоке благая мысль о помощи слабым и угнетенным, а в итоге – убийство, и как произошла эта метаморфоза, герой до конца драмы не в состоянии понять. Совершив убийство в порыве обуревающих его противоречивых чувств, Каин тут же ужасается содеянному, скорбит, что сам лишил себя брата, и выражает желание поменяться с Авелем местами. Вместе с тем он



отдает себе отчет в том, что в его поступке нашла выражение его собственная природа:

That which I am, I am; I did not seek  
For life, nor did I make myself; but could I  
With my own death redeem him from the dust –  
And why not so? Let him return to day?  
And I lie ghastly! So shall be restored  
By God the life of him he loved; and taken  
From me a being I ne'er loved to bear.

(III, 510–516)

(“Я таков, какой я есть, я не искал / Жизни, и не я себя создал; но если бы я мог / Своей смертью возратить его к жизни – / А почему нет? Пусть он вернется к свету, / А я лягу мертвым! Так Бог вернул бы жизнь тому, кого он любит, и взял / У меня жизнь, которой я никогда не любил”.) Но убийство нельзя “отменить”, что сделано, то сделано, и Каин отправляется в странствие в пустыню к востоку от рая, где земля особенно бесплодна и тем созвучна его душевному состоянию.

Гуманизм заставляет Каина скорбеть и ужасаться убийству, но его конфликт с Создателем не разрешен, и – в поэтическом сознании его автора – разрешен быть не может. В дневниках Байрона находим в связи с его религиозными сомнениями высказывания, близкие словам Каина: «Но я не могу и, – клянусь, – ни за что не стану отречься от собственных дум и сомнений. (...) Беспокойное чувство подсказывает мне, что есть во мне нечто “правдивей, чем игра”. Пусть Тот, кто вложил это в меня, оградит искру небесного огня, озаряющего, но вместе и сжигающего свою брентную оболочку; а сам я не страшусь “сна без сновидений” и не могу представить себе такого существования, которое со временем не наскучило бы»<sup>11</sup>. Байрон пишет свою “мистерию” в зрелом возрасте, он далек от слегка истеричного юношеского бунтарства Шелли, но и он не оставляет Каину надежды на разрешение конфликта и окончание странствия.

Образ Каина долгое время волновал и Кольриджа. Еще в юности, задумывая с Вордсвортом издание совместного сборника стихов, Кольридж предложил другу вместе написать поэму “Странствия Каина”. Позже он вспоминал<sup>12</sup>, что, окончив свою часть, пришел к Вордсворту, уныло сидевшему перед белым листом бумаги, и понял, что для его друга этот сюжет чужд. Тогда он предложил обратиться к легенде о “Летучем голландце”, и вскоре родилась оригинальная ее версия – “Сказание о Старом Мореходе”, при этом Вордсворт лишь подал несколько идей, а замысел воплотил Кольридж. Но разрешение конфликта “Старого Морехода” в пользу раскаяния и добра не было для Кольриджа окончательным, судьба неприкаянного странника продолжала волновать его и представлялась все более неоднозначной. Он вернулся к образу Каина, опубликовав в 1828 г. фрагмент стихотворения в прозе “Странствия Каина”. В этом фрагменте

Каин, странствующий в сопровождении своего малолетнего сына Еноса по пустынному лесу, выходит к пещере, где встречается тень своего брата Авеля, не менее его измученную. Испуганная тень сообщает удивленному Каину, что она была любима богом живых, у мертвых же свой бог, который гонит Авеля. Каин заклинает Авеля его стадами и мирными пастбищами поведать ему, что это за бог и какие ему нужны жертвы, “потому что я приносил жертвы и они не были приняты, я молился и не был услышан”. Фрагмент заканчивается призывом тени следовать за нею: читатель расстается с Каином на пороге иного мира, где тот надеется обрести справедливость, и вынужден сам додумывать, каков тот мир, в который Авель ведет Каина, и каков может быть исход этого странствия. При всей неоконченности фрагмента (видимо, сознательной), ясно, что маятник симпатий Кольриджа качнулся в сторону оправдания и возвышения бунтующего странника Каина, ищущего, в духе гётеанского плюрализма, иного бога, помимо карающего Бога Ветхого Завета.

Если рассмотренные трактовки легенд о проклятом страннике давали оригинальную романтическую интерпретацию известного и узнаваемого традиционного сюжета, то не менее характерны для эпохи романтизма и усложненные, контаминированные сюжеты и образы, в которых контуры первоначальной легенды просматриваются с трудом, а исходное значение образа порой просто забывается, порой переосмысливается в новом авторском создании.

К числу таких оригинальных романтических творений относится история Мельмота Скитальца. Легендарный образ Агасфера имеет черты, сближающие его с образом Фауста: оба наделены фантастическим долголетием, обоим удастся соприкоснуться с высшими силами бытия и оба, хоть и по-разному, бросают им вызов. Ч.Р. Мэтьюрин в романе “Мельмот Скиталец” (1820) соединяет эти два мифические образа в своем романтическом герое: от Фауста Мельмоту достается договор с дьяволом, и побудительная причина его – “непомерное любопытство” – заставило согласиться на ставку, большую чем жизнь, от Агасфера – мотив непрекращающегося странствия. Мэтьюрин использует сложную рамочную композицию и вводит образ героя-рассказчика студента Джона Мельмота, который постепенно из разных источников собирает фрагментарную информацию о своем таинственном предке и от неверия в легенду о долгожительстве Мельмота постепенно переходит ко все большей уверенности в его связи с потусторонними силами. В результате образ Мельмота оказывается эффектно окутан романтической тайной, почти не позволяющей читателю проникнуть в его внутренний мир.

О факте заключения сделки с дьяволом, о ее особом условии, вследствие которого Мельмот может избежать вечного наказания, если уговорит кого-нибудь добровольно поменяться с ним местами, мы узнаем лишь по их последствиям: герой живет уже два века и по-

стоянно ищет того, кто согласился бы занять его место. Мэтьюрин интериоризирует причину скитаний Мельмота: его гонит с места на место не наложенная на него кара или проклятие, а собственный страх, что он не сможет спастись от вечных мук, вовремя выполнив условие сделки. Читатель может понять, что, заключив сделку, Мельмот быстро осознал, что выгоды наслаждения настоящим слишком ничтожны перед лицом неотвратимой и вечной расплаты. Однако условия его договора поистине дьявольские, ибо, если он раскается и будет сожалеть о своем поступке, у него есть только одна возможность спасения: погубить чужую душу вместо своей.

Мельмот появляется то перед здоровым человеком, запертым родственником в сумасшедшем доме, то перед брошенным в застенки инквизиции, то перед несчастным, которому нечем накормить умирающих от голода детей; его язвительные реплики свидетельствуют о том, что трезвый, острый ум героя глубоко постигает всю порочность европейского общества (что для него равно порочности всего человеческого общества), номинально христианского, а по сути служащего дьяволу не менее его самого. Тут добро и зло как будто готовы поменяться местами: по видимости добродетельное общество ввергает невинных героев в ад на земле, а Мельмот, слуга дьявола, готов спасти их земную жизнь. Мельмот выступает бунтарем-одиночкой, он не принимает мира и не раскаивается, но стремится избежать наказания. Однако искушаемые, находясь в самом отчаянном положении, не принимают его подмену понятий добра и зла и не соглашаются поменяться с ним местами.

Наконец, Мельмот оказывается на острове у берегов Индийского океана, где выросла в одиночестве на лоне прекрасной природы девушка Иммали – пришедший еще из просветительской эпохи образ неиспорченного естественного человека – герой влюбляется в нее и не решается ее искушать, хотя, возможно, здесь ему удалось бы добиться успеха. Этот эпизод можно было бы рассматривать как переломный в духовном пути Мельмота: впервые благо чужой души он ставит выше своего собственного и тем самым перестает служить орудием дьявола.

В конце романа Мельмот как будто бы смиряется с неотвратимостью наказания и выражает удовлетворение тем, что не причинил зла людям. “Я сеял на земле страх, но – не зло. Никого из людей нельзя было заставить разделить мою участь, нужно было его согласие, – и ни один этого согласия не дал; поэтому ни на кого из них не распространится чудовищная кара. Я должен всю ее принять на себя. Не потому разве, что я протянул руку и вкусил запретный плод, Бог отвернул от меня свое лицо, врата рая закрылись для меня, и я обречен скитаться до скончания века среди безлюдных и проклятых миров?”<sup>13</sup> В этой речи слышится романтически-гордое “примирение” со своей исключительной участью, оставляющее героя Мэтьюрина одиноким странником, сохраняющее его романтический ореол мрач-

ного величия. Несмотря на осознание героем своего греха и произошедшую в нем духовную перемену, англиканский священник Мэтьюрин не дает своему герою ни “прощения”, как Гёте Фаусту (ведь с точки зрения современной ему европейской светской культуры, его грех не столь уж непростителен), ни отпущения через покаяние, как Кольридж Старому Мореходу или Жуковский Агасферу. Договор есть договор: сон Скитальца, предсказывающий его странную кончину в волнах океана, и исполнение этого сна завершают роман идеей справедливого возмездия.

Эжен Сю в романе “Агасфер” (1844–1845) развивает трактовку этого “вечного” образа, смело вводя мифический персонаж в современный социальный роман со сложной интригой и актуальной проблематикой. Сю волнует судьба угнетенных тружеников, и грех Агасфера, грубо оттолкнувшего Спасителя от своих дверей, он объясняет озлобленностью иерусалимского башиачника, задавленного своим тяжелым трудом. Но принадлежность Агасфера к трудящемуся сословию обеспечивает, по Эжену Сю, и быстроту осознания своей вины и раскаяния. Обреченный на вечное странствие, Агасфер становится защитником страдающих и угнетенных. Он исповедует христианские моральные принципы; сталкиваясь с убийцами-ассасинами, которые пытаются вовлечь его в свою религиозную секту, он отвечает: “Я хочу платить любовью за ненависть”, “Я тот, кто любит, страдает и прощает”<sup>14</sup>.

В запутанном сюжете авантюрного романа Эжен Сю сплетает судьбы потомков одной протестантской семьи, бежавшей из Франции незадолго до отмены Нантского эдикта, оставшиеся в живых члены которой должны собраться в Париже ровно через полтора года. Агасфер следит за судьбой членов этого семейства, потому что они являются потомками его родной сестры. Помогая им, он сталкивается с сильным и почти непобедимым противником – орденом иезуитов, заинтересованным в том, чтобы лишь один из потомков этой семьи, член их ордена, оказался вовремя в Париже.

Сю не жалеет красок, чтобы изобразить в мрачных тонах влияние ордена иезуитов, подчиненного строжайшей дисциплине, имеющего своих тайных агентов, разбросанных по всему миру. Иезуитам ничего не стоило бы при помощи тайных козней погубить или задержать героев, стремящихся в Париж с разных концов света: из Сибири, из Америки, из Индии, – причем так, что об их вмешательстве никто бы и не догадался, если бы не своевременное вмешательство Агасфера, появляющегося каждый раз, когда кто-либо оказывается в безвыходном положении.

Однако возможности Агасфера ограничены тем, что он должен постоянно странствовать, ему постоянно слышится рефрен стихотворения Беранже: “Иди! Иди!”. К тому же слишком многим героям приходится помогать одновременно, и Эжен Сю усложняет сюжет появлением второго проклятого странника: это Иродиада, повинная

в смерти Иоанна Крестителя и наказанная так же, как Агасфер. Два вечных странника встречаются один раз в каждое столетие и, хоть и не могут надолго останавливаться, без слов понимают друг друга.

Агасфер и Иродиада – фантастические герои, вмешивающиеся в сюжет из реальной современной жизни, и никто, кроме этих наделенных особыми, сверхчеловеческими свойствами (неуязвимостью, проницательностью, предчувствием) действующих лиц, не способен эффективно противостоять тайным козням иезуитов, почти полновластных правителей современного общества. Внутренний мир раскаявшихся Агасфера и Иродиады остается неизменным в течение столетий. Иродиада, появляясь перед терпящими бедствие, говорит о себе то же, что Агасфер: “Я сестра всех скорбящих”, “Я иду туда, где страдают”. Таким образом, отверженные странники Эжена Сю сохраняют в чистоте христианскую мораль, в то время как земная церковь в лице иезуитов давно уже утратила ее и стремится только к господству над миром. Великие грешники, искупая свою вину, превратились в праведников, а призванные хранить в чистоте христианскую веру – в закоренелых грешников: таков парадоксальный смысл конфликта в романе Эжена Сю.

Если мифологические “вечные” образы помогли романтикам осознать и оценить важность темы странствия как проклятия, то на зрелом этапе романтизма, в 1810-е годы эта тема получает самостоятельную психологическую разработку в образах героев-современников. Моду на бесцельное странствие в попытке убежать от себя ввел Байрон своей поэмой “Паломничество Чайльд Гарольда” (4 песни, 1812–1818). В ее герое многие молодые люди той эпохи узнали свои стремления, пороки, терзания и беды, а небывалый успех поэмы, многочисленные подражания ее герою, как в поэзии, так и в жизни, сделали образ Чайльд Гарольда почти *символическим*.

Внимание современных Байрону критиков привлекла несообразность или “анахронизм” в использовании слова “паломничество” (*pilgrimage*) в заглавии, ведь герой поэмы ничем не напоминает отправившегося в странствие к святым местам рыцаря<sup>15</sup>. Действительно, название поэмы иронично, ведь паломничество предполагает ясно осознанную священную цель, а как раз ее-то Чайльд Гарольд откровенно лишен<sup>16</sup>.

Эпиграф к поэме на французском языке отсылал читателя к иной, просветительской концепции странствия как путешествия с познавательными целями. Он гласил:

“Вселенная – своего рода книга, в которой вы прочитали только первую страницу, если видели лишь свою собственную страну. Я перелистнул в ней немало страниц и нашел их одинаково плохими. Но это чтение не было для меня бесполезно. Я ненавидел свою родину. Все наглые выходки, все нелепости разных народов, среди которых я жил, примирили меня с ней. Даже если бы я не извлек иной пользы из своих странствий, я не пожалел бы на них ни расходов, ни трудов”.

Этот эпиграф напоминал о том, что в предшествующую, просветительскую эпоху путешествие по Европе с целью постижения нравов и обычаев других народов служило дополнением к образованию состоятельного молодого человека и предпринималось по окончании университета. В Англии такое путешествие обычно называлось “grand tour” и включало в себя посещение Франции, Италии, Швейцарии, Германии, Испании. Считалось, что, познав чужие нравы, молодой человек проникается более осознанной любовью к своей родине. Однако эпиграф, в котором речь идет не о том, чтобы больше любить, а о том, чтобы меньше ненавидеть, представляет точку зрения разочарованного в возможностях Просвещения и потому слегка циничного рационалиста-космополита.

В известной степени странствие Чайльд Гарольда можно представить как вариант “grand tour”, поневоле скорректированный событиями наполеоновских времен. Разрыв дипломатических отношений с Францией мешает герою поэмы устремиться, как в прежние времена, в Париж, и он вынужден высадиться у южной окраины Европы – в Португалии, в первой песни он странствует по Португалии и Испании, во второй – по Греции и Албании, и тем повторяет маршрут первого путешествия своего автора. Однако предшествуют странствию Гарольда вовсе не занятия науками, и мотив его отъезда так же далек от побуждений просвещенного путешественника, как и от стремлений паломника к святым местам. Что же читатель узнает о герое и его побудительных мотивах?

В первых строфах “Чайльд Гарольда” автор сообщает нам, что его герой происходил из некогда славного, но запятнавшего себя каким-то позором рода, что он так же бездумно предавался удовольствиям, как мошка купается в лучах полуденного солнца, что он “долго бежал через длинный лабиринт Греха”, что он вздыхал о многих, но любил лишь одну, и она-то не могла принадлежать ему, что, впрочем, было для нее спасением, иначе он вскоре бросил бы ее ради более грубых удовольствий; во всяком случае он не отважился бы испробовать “тихого семейного мира”. Надо думать, грехи Гарольда, выросшие из привычки бездумно предаваться удовольствиям, носят бытовой, приземленный характер, они не так эффектно драматичны, как грехи Каина или Агасфера, и потому поэт уклончиво использует обобщенную формулу. И вот теперь Гарольд пресытился удовольствиями, ему опротивели собутыльники, он жаждет сменить обстановку и ради этого готов бежать хоть в подземный мир теней.

Нарисовав в первых строфах такой не слишком привлекательный образ, Байрон затем пытается усложнить его, намекнуть на тающиеся в нем скрытые глубины. Мы видим героя пирующим в своем родовом замке, бывшем монастыре (как и Ньюстедское аббатство, принадлежавшее самому Байрону), и часто среди бешеного веселья странная морщина страдания перерезает его чело, будто воспоминание о смертельной вражде или неудовлетворенной страсти, но он не

обладает “открытой бесхитростной душой”, и об этом никто ничего не знает и не стремится знать, ведь среди его гостей, собутыльников и красавиц, как он понимает, нет человека, который любил бы его. Чайльд Гарольд одинок и непонят, и как видно из описания его образа жизни, в основном по своей собственной вине. У него есть мать, о которой он не забыл, сестра, которую он любит, но он уезжает, не прощаясь с ними, хотя сердце у него не стальное и способно переживать разлуку “с немногими дорогими объектами”: такова диалектика его души. Самооценка этого странника, по-видимому, не совсем совпадает с тем, как его оценивают окружающие, и в художественном целом байроновской поэмы отношение к нему автора также двойственно.

Итак, герой переживает разлад, даже конфликт с окружающими, который отражается в разладе его собственного внутреннего мира, однако он не пытается разрешить этот конфликт ни внешними изменениями, ни внутренней перестройкой своей жизни; отправляясь в странствие, он просто консервирует свое состояние разлада и повсюду несет его с собою.

За первыми строфами поэмы, раскрывающими духовный облик современного романтического героя, следует знаменитая песня – прощание с родиной: Гарольда ничто не удерживает дома, все его привязанности разорваны, он уверен в том, что его тут же забудут и родные, и друзья, и враги, и даже его собака. Песня завершается призывом к судну нести героя по пенящимся волнам:

Nor care what land thou bear'st me to,  
So not again to mine.

(“Неважно, к какой земле ты несешь меня. / Лишь бы не обратно к моей”.) Эти строки можно считать формулой рассматриваемого типа романтического странствия: как явствует из них, точка притяжения, смысловой центр жизни героя находится позади, цель – уйти от нее как можно дальше, неважно куда; герой не стремится достичь какой-либо реальной цели, а напротив, бежит от нее.

В первых двух песнях, вышедших в 1813 г., Байрон мало что добавляет к этой первоначальной характеристике героя; описывая края, где странствует Гарольд, он время от времени упоминает о его “усталом паломничестве” (песнь I, строфа X), “одиноким пути” (песнь I, строфа XLV), называет его “мрачным странником”, “холодным незнакомцем” (II, XVI) и т.п. Изображая испанских красавиц, поэт вновь замечает, что его герой уже не способен влюбиться; в песне “К Инес” от имени Гарольда он убеждает красавицу не рассчитывать на его любовь и не пытаться узнать, какое тайное горе мешает ему любить и ненавидеть, оставляя в его душе место лишь усталости. Настойчиво звучит мотив рока: герой “обречен” странствовать, на его челе лежит “печать Каинова не знающего покоя проклятия” (II, LXXXIII), а в песне “К Инес” сам герой уверяет, что его привыч-

ная мрачность та же, что и у “легендарного еврейского странника”, т.е. Агасфера.

Понятно, что описывать странствие глазами разочарованного и равнодушного героя затруднительно, и Байрон не пытается этого делать. Рассказ ведется от имени автора, весьма редко вспоминающего о Гарольде лишь затем, чтобы сообщить, что он равнодушно прошел мимо и поспешил прочь от увиденного зрелища. Создается яркий контраст между образом автора-героя, увлеченно комментирующего все изображаемое: и красоту природы, и причудливость людских обычаев, и мужество испанского народа, борющегося с наполеоновским нашествием, и низость британских коллекционеров, вывозящих из Греции то, что пощадили и варвары, и время, – и самим Чайльд Гарольдом, не все бесчувственным, но неизменно чуждым окружающему миру.

В третьей песни, вышедшей в 1816 г., перед читателем предстает возмужавший Чайльд Гарольд, “странствующий изгнанник своего собственного мрачного ума” (“the wandering outlaw of his own dark mind”, III, III), несущий на себе рану, “которая не убивает, но и никогда не затягивается” (XIII, III). Он пробовал возродиться, наполнить свою “чашу жизни” из “более чистого источника” (IX, III), но тщетно; и его конфликт с окружающими становится более осознанным и радикальным:

But soon he knew himself the most unfit  
Of men to herd with Man; with whom he held  
Little in common; untaught to submit  
His thoughts to others, though his soul was quell'd  
In youth by his own thoughts; still uncompell'd,  
He would not yield dominion of his mind  
To spirits against whom his own rebell'd;  
Proud though in desolation; which could find  
A life within itself, to breath without mankind

(XII, III)

(“Но видит он опять, что не рожден / Для светских зал, для чуждой их стихии, / Что подчинять свой ум не может он, / Что он не может мыслить, как другие. / И хоть сжигала сердце в дни былые / Язвительная мысль его, но ей / Он мненья не навязывал чужие. / И в гордости безрадостной своей / Он снова ищет путь – подальше от людей” – Пер. В. Левика).

Гарольд сторонится людей, потому что не приучен подчинять свой ум мнению тех, против кого восставал еще в юности; он горд и в одиночестве, чувствует себя способным обойтись без себе подобных. Он стал спокойнее и понял, что на лоне природы, вдали от людей может быть почти счастлив. Одновременно в лирических отступлениях автора начинают все явственнее звучать мотивы разочарования и протеста, подчеркивающие его духовное родство с героем. В этой песни, действие которой происходит в посленаполеоновской Европе, Гарольд видит поле Ватерлоо, странствует по берегам Рей-



на, даже, по смутным слухам, влюбляется, но после 55 строфы Байрон, увлеченный красотами Швейцарии, озера Леман, мест, связанных с Руссо и Вольтером, забывает своего героя, который, как дублер, становится ненужен.

В предисловии к последней песни (1818) поэт прямо отказывается от своего героя, в котором, как он ни стремился к противоположному, читатели все равно видели портрет автора. В этом первые читатели поэмы были по-своему правы. И разлад с обществом, и вынужденное и вместе с тем добровольное изгнанничество были частью личной биографии Байрона, как и многих его героев. Описывая плавание по ночному озеру Леман, Байрон уже от своего имени говорит о вечных странниках:

On the sea  
The boldest steer but where their ports invite;  
But there are wanderers o'er Eternity  
Whose bark drives on and on, and anchor'd ne'er shall be.  
(LXX, III)

(“В море / Храбрейшие ведут корабль туда, где лежит их порт, / Но есть скитальцы в Вечности, / Чье судно несется все дальше и дальше и никогда не встанет на якорь”.)

Разгадка огромного успеха Чайльд Гарольда как образца для романтического житнетворчества заключалась в том, что его судьба представляла собой современный бытовой аналог драматических судеб “вечных образов”: Агасфера, Каина и др., с одной стороны, и драматической судьбы своего создателя, Байрона – с другой. Чайльд Гарольд, в сущности, “типичный представитель”, один из многих молодых людей из обеспеченного сословия. Приподымая его над обыденностью, в том числе и при помощи сравнений с Каином и Агасфером, а затем постепенно подменяя образ героя лирическим образом автора, Байрон сам подсказывает читателю схему взаимодействия “высокой” литературы и текущей современной жизни. Подражать Агасферу или Мельмоту было бы слишком чудовищно, да и практически неосуществимо в современном трезвомыслящем обществе, но примерить к себе “Гарольдов плащ” возможно почти каждому. Агасфер, Каин и Мельмот, как бы ни перетолковывать их образы, все равно остаются для обыденного сознания великими грешниками, Чайльд Гарольд же с его “длинным лабиринтом” не известных читателю грехов, можно сказать, почти что “без вины виноватый”, скорее, это общество виновато перед ним.

Таким образом, байроновский Чайльд Гарольд, предлагая современный аналог вечного образа проклятого странника, связывает мотив бесцельного и неприкаянного странствования с определенным социально-психологическим типом разочарованного романтического героя. Многие современники Байрона, осмысляя свой внутренний мир, находили созвучной себе идею вечного, обреченного странствия.

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Агасфер // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 34.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее в статье: Анисимова А.Н. Антиидиллическая основа поэмы Х.Ф.Д. Шубарта "Вечный Жид" // Христианство и культура. Материалы конференции, посвященной 2000-летию Христианства. Самара, 2000.

<sup>3</sup> Легенда об Агасфере – "Вечном Жиде". Поэмы Шубарта, Ленау и Беранже. Пг., 1919.

<sup>4</sup> Эти фрагмента переведены П. Антокольским. См.: Гёте И.В. Собр. соч. в 13 т. Т. 2. М., 1932. С. 317–326.

<sup>5</sup> Гёте И.В. Собр. соч. в 10 т. Т. 3. М., 1976. С. 538.

<sup>6</sup> Там же. С. 539.

<sup>7</sup> Там же. С. 540.

<sup>8</sup> Сказание о Старом Мореходе / Пер. В.В. Левика // Кольридж С.Т. Стихи. М., 1974. Далее поэма цитируется по этому изданию.

<sup>9</sup> Жуковский В.А. Полное собр. соч. в 12 т. / Под ред. А.С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 8. С. 110.

<sup>10</sup> *Medwin Ch.* Life of Shelley. London. 1847. Vol. 1. P. 56, 58.

<sup>11</sup> Байрон. Дневники. Письма. М., 1963. С. 65.

<sup>12</sup> Кольридж рассказал об этом в предисловии к фрагменту прозаической поэмы "Каин", о которой речь пойдет ниже.

<sup>13</sup> Мэтьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. М., 1983. С. 525.

<sup>14</sup> Сю Э. Агасфер. В 4-х т. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 416.

<sup>15</sup> В 1812 г. вышли две первые песни поэмы, а в "Добавлении к предисловию" 1813 г. Байрон отвечал на критику, что его герой вряд ли многим безразвеннее, чем сэр Тристрам или сэр Ланселот.

<sup>16</sup> Сам Байрон, видимо, не сразу осознал иронию, прозвучавшую в названии поэмы. Он задумал стилизацию в духе позднесредневековой литературы: об этом свидетельствовало как употребление спенсеровой строфы, так и сохраняющаяся примерно до половины первой песни архаизация художественного языка, введение спенсеровой лексики, в его время уже неупотребительной.

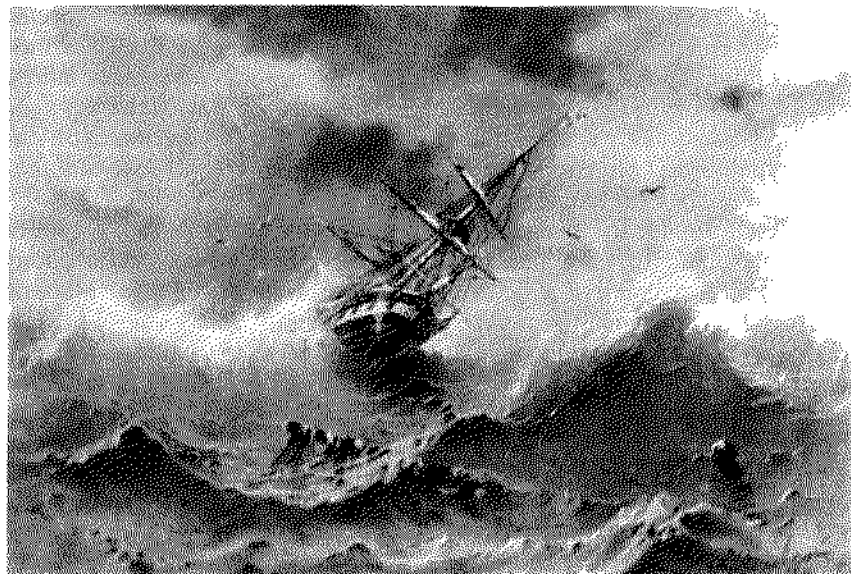
К.А. Чекалов

## МОРЕПЛАВАНИЕ И ШТОРМ: ОТ ПРОЗЫ БАРОККО К РАННИМ РОМАНАМ Э. СЮ

Посвящается  
моей жене

Одно из самых знаменитых произведений прозы XVII в., роман Мадлены Скюдери “Артамен, или Великий Кир” (1649–1653) открывается впечатляющим описанием пожара в Синопе. Похоже, что автор романа вполне осознанно представляет происходящее как разгул всех четырех стихий – огня, воды, воздуха и земли. Пламя вздымается до небес; колоссальных размеров зарево озаряет горы, море и равнину, так что становится светло, как днем (при том что дело происходит ночью). Но доминирующим каналом восприятия становится слух: “Рев моря, шепот ветра, треск пламени соединялись с жутким шумом, производимым падением целых зданий, обрушивавшихся до основания; к этому присовокуплялись стенания и крики умирающих или же тех, кто вопил от страха перед близкой смертью. Все это, вместе взятое, производило ужасающую какофонию”<sup>1</sup>.

В “траурную гармонию” Скюдери (термин автора романа) совсем не случайно вплетается тревожная мелодия моря. Позаимствованный писателями барокко у создателей античного романа (Гелиодор, Харитон, Ахилл Татий) топос мореплавания оказывается одним из ключевых в барочной прозе. При этом Скюдери ясно обозначает свои эстетические ориентиры в предисловии. Это два писателя – “бессмертный Гелиодор и великий Юрфе”. Но “Астрея” к морской теме имеет лишь косвенное отношение, зато “Эфиопика” – самое прямое (прежде всего имеется в виду рассказ Каласирида в пятой книге). Что же касается “Артамена”, то в этом романе морская буря оказывается весьма существенным компонентом фабулы. Действительно, она разлучает Артамена и его возлюбленную Мандану. Созерцая усеянный фрагментами разбитых кораблей и телами погибших берег, Артамен приходит к выводу, что Мандана погибла (этот мотив явно навеян “Эфиопикой”, где Теаген сходным же образом оплакивает Хариклею, не зная, что та спаслась). Интересно, что Скюдери использует по отношению к происшедшему выражение *coup de mer*, фактически выстроенное по аналогии с *coup de fortune*, *coup de*



И.К. Айвазовский. Шторм. 1854. СПб., Русский музей

destin [удар судьбы]. Фортуна и Море – безутешный Артамен именуется его Mer inexorable [непреклонное море] – уравниваются в своем непостоянстве. Для героев все равно, броситься ли им “в море или в огонь”, чтобы не попасть в лапы к врагу. Море играет с судном, то прибывая его к берегу, то, наоборот, внезапно вынося на простор; точно так же и судьба играет с персонажами барочных романов, то благоприятствуя им, то ввергая в пучину несчастий.

Фортуна на море материализуется не только в виде бури, но и в виде пиратских кораблей. Их появление также является топосом барочного романа. В упомянутом эпизоде из “Эфиопики” стычка с пиратами и буря состыкованы во времени, так что топосы выглядят слитыми в некую целостность. Весьма примечательно решение темы, предложенное Скюдери. В Эгейском море корабль Артамена встречается с четырьмя пиратскими кораблями. Начинается схватка; в суматохе Артамен завладевает пиратским судном, а предводитель пиратов Фрасибул – Артаменовым. “Непобедимый Артамен”, невзирая на численное превосходство противника, сражается как лев. Ему удается продемонстрировать мастерство лучника, после чего он со шпагой идет на Фрасибула. Артамен уже ранен стрелой в левое плечо, как вдруг оба противника падают в воду. Но поединок не окончен. “Непобедимый” одной рукой гребет, а другой орудует шпагой; так поступает и его противник. Перед нами явный пример романической гиперболы, из тех, что вызвали к жизни язвительные пародии Ш. Сореля. Гиперболизация эта ясна

и самой Скюдери (“приключившееся среди вод зрелище, подобно-го коему еще не случалось на земле”). Заканчивается все благополучно, “благородный Корсар” слагает оружие и выказывает знаки уважения могучему противнику. Добрый пират Скюдери по-своему предвосхищает весьма распространенный в романтической литературе образ “благородного разбойника” (во всех его модификациях, начиная с шиллеровского Карла Моора).

Можно привести немало других примеров использования топоса мореплавания и бури в барочном романе<sup>2</sup>. Так, по другую сторону Альп они встречаются в бестселлере Джованни Амброджо Марини “Верный Калоандро” (окончательный вариант – 1653) – во Франции был известен его частичный и обогащенный интерполяциями перевод, выпущенный в 1668 г. Жоржем Скюдери. В итальянской литературе Сейченко игровая актуализация внутренней формы имен собственных – не редкость; естественно поэтому, что по поводу поэта Марино и прозаика Марини в сознании критиков неизменно возникали морские ассоциации (от итальянского *mare* – ‘море’). “Хоть имя свое он получил от небольшого моря, да терпеть не мог соли”, замечает по поводу автора “Верного Калоандро” другой известный писатель, Ф.Ф. Фругони<sup>3</sup>. Главная героиня романа, принцесса Леонильда, спасается бегством, чтобы ее не выдали замуж за убийцу ее возлюбленного (Леонильде неизвестно, что возлюбленный ее и его якобы убийца – одно и то же лицо). Корабль плывет по Средиземному морю без определенной цели. Полный штиль сменяется ужасающим ночным штормом, волны вздымаются до небес, сверкают молнии; как и у Скюдери, перед читателем разворачивается грозная игра стихий: “вскорости вода и воздух, небо и огонь совершенно меж собой смешались и казалось, будто мир в состоянии первобытного хаоса вернулся”<sup>4</sup>. Команда спешно сворачивает паруса, но это не помогает делу. Светает, и все видят, что корабль вот-вот разобьется о рифы. Моряки приходят в крайнее отчаянье, кормчий лишился всякой надежды на спасение, отовсюду доносятся крики и стоны; только одна Леонильда сохраняет полное спокойствие. Она находится в состоянии, близком к протрации, и лишь спустя некоторое время приходит в себя и прыгает в воду (в весьма легком наряде). Можно не сомневаться, что Леонильда выживет – в искусстве плавания ей не было равных (в этом смысле она могла бы конкурировать с Волчицей из романа Сю “Парижские тайны”).

Засилие подобного рода эпизодов, чреватое возникновением незапланированных комических эффектов, ощущали и сами современники. Так, Ж. Сегре в предисловии к своему переводу “Энеиды” высказывает опасение, что в невероятном изобилии бурь и стычек с пиратами “комическое подчас может смешаться с героическим”<sup>5</sup>. Нередко топос реализуется на чисто формальном уровне и не предвещает никаких принципиальных изменений в судьбе героев. Подчас он предстает лишь как компонент барочной метафоры; именно так происходит, например, в “Полександре” Гомбервиля (1629–1637):

“Мне надлежит повиноваться судьбе моей и, не страшась бури, но и не надеясь на штиль, завершить путешествие, судьбою предначертанное”<sup>6</sup>. Ту же всеобъемлющую метафору мы встречаем и в одном из высших достижений барочной прозы, “Критиконе” Грасиана (1651–1657), причем здесь аллегорическое мореплавание сочетается с робинзонадой. “Критикон” открывается сценой кораблекрушения, сколь реального, столь же и аллегорического; герой романа находится “на роковом рубеже между жизнью и смертью”<sup>7</sup>, его спасает юноша, и они оказываются на острове, где ведут философскую беседу (и в частности – о море, которое одновременно выступает и как “странное и грозное чудовище”, и как воплощение “дивной гармонии вселенной”<sup>8</sup>), а потом на корабле плывут в Испанию. В финале романа герои вновь оказываются на острове, на сей раз – Острове Бессмертия, причалить к коему чрезвычайно трудно.

В “Путешествии Телемака” Фенелона (1699), выпущенном в свет три года спустя после издания французского перевода “Критикона”, “стремнина жизни” (Грасиан) предстает в первую очередь в обличье “стремнины страстей”; Ментор заявляет своему воспитаннику следующее: “Любви надлежит опасаться более, чем всех кораблекрушений, вместе взятых”. В другом месте Ментор следующим образом поучает Телемака: надлежит четко избрать цель жизни (и цель своего правления, если ты – государь); в противном случае “приходится всю свою жизнь двигаться на ощупь, полагаясь только на случай; так судно без лоцмана плывет в открытом море, не сообразуясь с расположением звезд, при полнейшем незнании капитаном характера близлежащих берегов; другого итога тут быть не может, кроме как кораблекрушение”<sup>9</sup>.

Но бывает и по-другому. В наиболее известном образце итальянского религиозного романа Сейченко, “Мария Магдалина согрешившая и обращенная” генуэзца Антон Джулио Бриньоле Сале (1636), буря вписана в контекст, близкий к агиографическому. В третьей части романа преображенная Магдалина вместе со знатным марсельцем и его супругой пускается в путь по Средиземному морю. Ничто не предвещает грядущей бури (штиль перед разгулом стихии можно также считать романским топосом, но в данном случае Бриньоле апеллирует одновременно и к житийным источникам, в частности, к “Золотой легенде” Якоба Воррагинского). Сама буря описана в традициях высокой риторики Сейченко, непревзойденным мастером которой был Бриньоле. Барочная гиперболизация достигает здесь мыслимого предела: “Вышедши из Аравии, Скифии, Испании, Нумидии, все крепчайшие ветры накинудись в безумной пляске на Тирренское море... Вскрывались бездонные пропасти, в стремительном полете воды, казалось, можно было рассмотреть работу колес Фортуны”<sup>10</sup>. Волны вздымаются до небес, мир погружается во тьму – одним словом, царит “жутчайший хаос”. Моряки совершенно беспомощны перед натиском стихии. Героиня Бриньоле Сале – она к тому же беременна – от потрясения испускает дух, успев родить младенца мужско-

го пола. Безутешный супруг “ослеплен горем и бурей”<sup>11</sup> и оплакивает “потерпевшие кораблекрушение надежды”. Он законно опасается, что младенец не выживет. Однако вскоре Магдалина сотворяет чудо: молодая мать воскресает. Так спиритуальное барокко приходит на помощь романическому топосу.

В дальнейшем топос подвергается некоторым модификациям, что вполне понятно в контексте предромантической литературы, отмеченной повышенным вниманием к экзотическим (и в том числе морским) мотивам. Особый интерес здесь представляет творчество Бернардена де Сен-Пьера. Удивительно, что этот писатель, неутомимый путешественник и автор “Путешествия на Иль-де-Франс” (1783), в то же время заявлял, что “терпеть не может” море<sup>12</sup> (здесь, как и во многих других случаях, он следовал за Руссо). В “Поле и Виржини” (1788) содержится как нельзя более выразительное подтверждение этого тезиса. Напомним, что Виржини покидает Иль-де-Франс и отправляется в Европу. На обратном пути, когда корабль уже находится в непосредственной близости от берега, начинается сильнейшая буря (она описана в полном соответствии с метеорологическими особенностями местности). Виржини могла бы спастись, когда б, подобно Леонильде, сбросила с себя одежду и бросилась в море. Но Виржини для этого слишком целомудренна. В результате она погибает в бурных водах. Такая концовка подчеркивает общий смысл повести Бернардена и ее параболичность: перед нами притча о любви и одновременно обвинение цивилизации как таковой. Соприкосновение с ней губительно.

\* \* \*

Значение интересующего нас мотива для романтической культуры трудно переоценить. Он напрямую соотносится с излюбленным романтиками кругом идеологем: культ одиночества, внутреннего самосозерцания, идея испытания личности, преодоления внешних препятствий, а главное – культ вольности<sup>13</sup>. Пожалуй, ключевыми в этом плане можно считать следующие строки из стихотворения Т. Мура “Над бездной морской”:

Лишь в море, не скрою,  
Свободны герои,  
А берег в тюрьмах и кандалах.  
Мир рабства полн,  
Но среди волн  
Любовь и свобода в наших руках<sup>14</sup>.

(Пер. И. Копотинской)

Книги Мура имелись в судовой библиотеке на борту английско-го, судна “Кэмбриен”, одного из трех кораблей, выведенных в романе Сю “Атар-Гюльль”. “Любитель удовольствий и один из основателей Жокей-клуба”, как себя аттестовал с высоты прожитых лет Эжен Сю<sup>15</sup>, испытывал повышенный интерес к освоенным романти-

ками жанровым структурам и топосам. Обильно уснащающие его сочинения эпиграфы дают представление о его литературных пристрастиях. Здесь Гюго соседствует с Шиллером, Жанен с Нодье; среди отсылок наиболее важное место принадлежит Вальтеру Скотту, Ламартину и Байрону; находится здесь место также и Шекспиру, и в этом Сю следует за романтиками. При этом некоторые особенности его прозы сопоставимы также с романическим опытом XVII в. Об этом свидетельствуют используемые Сю повествовательные приемы<sup>16</sup>.

В написанных как “до”, так и “после” своих “вершинных” произведений романах Сю пробует себя в различных жанровых модальностях. В частности, “Латреомон” (1837) и “Жан Кавалье” (1839) представляют собой опыты в области романа исторического. Нередко Сю создает гибридные жанровые образования, и среди таковых наибольший интерес представляет “Чертов холм” (1842). Его жанровая конструкция раскрывается подобно матрешке. С первых строк у читателя возникает иллюзия, что перед ним морской роман: судно “Единорог” плывет из Ла-Рошели к Мартинике, командует им “морской волк”, капитан Даниэль... Вскоре, однако, действие перемещается на сушу и Сю начинает нагнетать атрибутику, свойственную готическому роману: здесь и запутанные подземные ходы, и смертельные укусы ядовитых змей, и каннибализм, и кровавая коррида, а самое главное – загадочная Синяя Борода в юбке, предположительно умертвившая своих многочисленных мужей. Но постепенно и эта оболочка спадает и под ней начинает проступать авантюрный исторический сюжет в духе Дюма.

Одной из особенно близких себе романских модификаций на ранней стадии своего творчества Сю явно считал морской роман. Он осознавал себя новатором, впервые во французской литературе освоившим соответствующую тематику. Его интерес к морской теме не носит отвлеченно-литературного характера, и это вполне объяснимо. Еще в девятнадцатилетнем возрасте Сю совершает свое первое мореплавание: отец отправляет его в экспедицию в Испанию, чтобы отвлечь от жизни молодого повесы. Позднее, в январе 1825 г. Сю был направлен в Тулонский морской госпиталь, а через год, 26 февраля 1826 г., он отплыл на корвете “Рона” в южные моря, где провел еще около года. В апреле 1827 г. Сю на судне “Сокрушительный” плывет на Антильские острова, а в июле на “Бреславе” в качестве помощника хирурга он направляется к берегам Греции; корвет принимает участие в Наваринском сражении 20 октября 1827 г. и противостоит двум турецким фрегатам. Тогда объединенные французские и английские эскадры совместно с русским флотом одержали трудную победу над турецко-египетским флотом. Сражение оказалось чрезвычайно кровопролитным, причем со стороны европейцев жертв было гораздо меньше, чем со стороны их противников. Все эти события Сю отразил в небольшой, написанной от первого лица повести “Предзнаменование”<sup>17</sup>. Лишь в конце 1827 г. он возвращается в Париж.



Отличная визуальная память (сам себя Сю аттестовал как “наблюдателя по своему характеру”<sup>18</sup>) во многом способствовала читательскому успеху его произведений, связанных с морской темой. Сю неплохо рисовал (его учителем был маринист Гюден), и в начале карьеры его даже именовали “живописцем-маринистом”, *peintre des marines*. Некоторые из современников не без иронии представляли его как настоящего морского волка:

Eugène Sue  
Entre les flots,  
Montrant l'issue  
Aux matelots;  
Son corps se cambre  
Sur l'aviron;  
J'aime sa chambre  
Où l'on sent l'ambre  
Et le godron<sup>19</sup>.

“Эжен Сю среди вод указывает путь матросам; тело его изгибается над веслом; я люблю его комнату, где ощущается запах амбры и дегтя”. – (Подчеркнуто нами. – К. Ч.).

Что касается используемого Сю термина “морской роман”, то он к 1830 г. уже являлся во Франции вполне устойчивым. Соответствующую модификацию жанра Сю заимствует у Фенимора Купера, о чем и сообщает в предисловиях к своим произведениям. Сю относит Купера – в одном ряду с Гёте и Вальтером Скоттом – к крупнейшим писателям современности. Надо сказать, что романы Купера вообще высоко ценились во Франции первой половины века – их начали публиковать на французском языке с 1822 г. и встречали здесь даже лучше, чем на родине. В то же время Сю сразу выделяет, наряду с собственно литературным, и, так сказать, патриотический аспект темы. Купер, по его мнению, превращает морской роман в “выражение чаяний, запросов и мощи своей нации”; французы же, по Сю, придают недостаточно внимания своему флоту. Сю хотел бы видеть Францию крупной морской державой. Для этого нужно лишь постепенно осознать смысл и назначение флота, организовать военно-морские силы надлежащим образом<sup>20</sup>.

Что же касается литературно-эстетических задач морского романа, то Сю восхваляет тему “тружеников моря” за ее новизну (“если бы вы только знали, как неожиданны и привлекательны для читателя морские нравы! Как необычна, оригинальна и достойна изучения внутренность корабля...”). Автор, с одной стороны, заявляет о своем стремлении передать язык и привычки героев, а с другой – ставит акцент на проблематике, свойственной “неистовым” (интересно, что писатель называет в этой связи не какого-нибудь современного или близкого ему по времени писателя, не Радклиф или Жанена, но “Макбет” Шекспира). Наконец, еще одна провозглашенная Сю особенность трактовки им морского жанра: некоторая фрагментар-

ность, калейдоскопичность, несоблюдение классических единств; действие перебрасывается с суши на море и обратно, не исключены временные разрывы (“Саламандра”).

К морским сочинениям Сю следует в той или иной степени отнести следующие романы и повести: “Кернок-пират” (1829) и “Цыган” (1830); в 1831 г. они вышли объединенными в сборник с подчеркнуто игровым названием “Плик и Плок”; “Атар-Гюллер” (1831) и “Саламандра” (1832); к тому же разряду относится заметная часть произведений из сборника “Кукарача” (части I и II – 1832; части III и IV – 1834; впрочем, в “Кукарачу” входит, например, и не выходящий за пределы Парижа рассказ “Физиология одной квартиры”, название которого выдает явное влияние Бальзака, а структура скорее напоминает о новеллах По). К “морскому” типу тяготеют также романы “Сторожевая башня в Коат-Вене” (1833) и “Командор Мальтийского ордена” (1841). Особое место в этом ряду занимает “История французского флота” (историю ее публикации см. ниже). В конце предисловия к “Саламандре” автор выводит четыре якобы разработанные им модификации морского романа и соответствующих типов главного героя:

- 1) тип пирата – “Кернок”;
- 2) тип контрабандиста – “Цыган”;
- 3) тип капитана невольничьего судна – “Атар-Гюллер”;
- 4) тип военного моряка – “Саламандра”.

На самом же деле различия между этими произведениями касаются не только типа протагониста, но и тональности, и степени социальной остроты; наконец, структурной роли морской тематики. В этой связи представляется целесообразным вспомнить о той оценке раннего творчества Сю, которая была дана Белинским в его рецензии на “Парижские тайны”. Как известно, признавая социально-политическую актуальность самого знаменитого из романов Сю, Белинский резко критиковал его за художественную несостоятельность. При этом критик не слишком стеснялся в выборе выражений (“пошлые эффекты”, “сантиментальный вздор”, “жалкое и бездарное произведение”, “верх нелепости” и т.п.). Нечего и говорить о том, что ранние произведения писателя оценивались Белинским еще более пренебрежительно: «Правда, иногда он пытался играть роль Байрона и кривлялся в сатанинских романах вроде “Атар-Гюля”, “Хитано” (“Цыган”. – К.Ч.), “Крао” (из сборника “Кукарача”. – К.Ч.); но это оттого, что тогда книгопродавцы и журналисты еще не бежали за ним с мешками золота в руках»<sup>21</sup>.

Оставляя в стороне благородный этический пафос позиции критика (он вполне предсказуем), обратим внимание на жанровое определение “сатанинский”. Как представляется, персонажи каждого из морских романов Сю действительно в той или иной степени несут на себе печать отверженности и демонизма. При этом в “Атар-Гюлле” и “Цыгане” сильнее выражено социальное, нежели “готиче-

ское”, начало. И напротив, определение “сатанинский” как нельзя лучше подошло бы повести “Кернок-пират”. Фактически это первый образец морского жанра на французской почве. “Кернок” заслужил высокую оценку Бальзака [тот даже сам попытался написать нечто подобное в небольших рассказах, затем вошедших в текст “Тридцатилетней” (1834)]. Герой “Кернока” несколько напоминает “Красного корсара” Купера (1827). Между тем начало повести выполнено совсем не в стиле этого, наиболее значительного из морских романов американского писателя. Оно скорее отсылает к готической или “неистойвой” традиции. Холодная, темная ноябрьская ночь, сильный северо-восточный ветер, берег Атлантики (Бретань). Убогая хижина. Рядом с ней куча костей и останков животных – дело в том, что обитатель хижины по профессии живодер. Тут же играет с костями его слабоумный сын. Мать-знахарка бьет ребенка, отец сдерживает ее. В плеске волн ему слышатся стоны умерших, вся атмосфера пропитана таинственностью. К макабрической эстетике “неистовых” Сю примешивает аромат бретонских легенд; море же становится важным компонентом Сна и Смерти. Во второй главе появляется Кернок со своей историей. Матрос с невольничьего судна, он волей судьбы принимает командование кораблем и делает его пиратским. Кернок является в хижину знахарки, чтобы ему погадали по руке. Гадалка открывает ему его кровавые деяния. В портрете и поведении жестокого, но и вполне “романтически” настроенного Кернока налицо все приметы излюбленного Сю типа инфернально-демонического героя. Пиратский бриг “Стервятник” нападает на испанское судно “Сан Пабло” (в этой игре названий, как и в других эпизодах повести, просматривается морализм, который у Сю причудливым образом сочетается с демонизацией протагониста). Но, высаживаясь на палубу, пираты хохочут – вместо настоящего сопротивления они видят молящихся капитана и команду. Следует ограбление, оргия и затопление судна под ужасающие крики моряков. За пиратами пускается в погоню английское судно. Происходит жестокое сражение; пиратам недостает боеприпасов, так что приходится стрелять даже пистолетами. Сю не жалеет мрачных красок в описании жутких картин трупов. При этом Кернок не только спокоен, но и смеется (сатанинский смех слышится и в других, и не только морских, романах Сю). Морские эпизоды в повести чередуются с жанровыми сценами в кабаках, куда захаживают матросы (позднее та же модель использована в “Саламандре”). В заключительной главе происходит отпевание “заблудшего агнца” и почти что сакрализация Кернока: прощание с усопшим происходит со всей торжественностью, в духе финала поэмы Юлиуша Словацкого “Ламбро”<sup>22</sup>. Интересно, что в заупокойной молитве священник прибегает к метафоре, почерпнутой опять-таки из морского универсума: “после долгого плавания по штормовому морю корма его ялика причалила к берегу покоя и отдохновения”.

Повесть “Кернок”, при всей ее очевидной незрелости и вторичности, вызывает в памяти одну фразу Г. Башляра: “Не была ли смерть первым мореплавателем?”<sup>23</sup>.

Книга позволяет проследить процесс “омассовления” пиратской темы от Байрона через Купера к Сю. Байроновский корсар во многом условен. Он непрофессионален, это не настоящий пират, а герой, бросивший вызов обществу, воплощение “романтического нигилизма”<sup>24</sup>. Напротив, Красный корсар у Купера – истинный моряк, к тому же и патриотически настроенный<sup>25</sup>. В Керноке же на первом плане не противостояние социуму и не патриотизм, а inferнальность, сопричастность миру смерти и уничтожения, демонизм<sup>26</sup>.

Гораздо менее значима роль морских эпизодов в “Атар-Гюлле”<sup>27</sup>, где Сю, почти как Мериме в написанном двумя годами ранее “Таманго”, значительно больше интересуется судьба негров-невольников, чем морская стихия. Бриг “Екатерина” под командованием капитана Бенуа плывет к берегам Сенегала, чтобы приобрести там рабов и затем продать их на Ямайке. Но после совершения первой сделки все дальнейшие планы Бенуа нарушает нападение пиратов во главе с Брюларом. Однако главный герой “Атар-Гюлля” – не Бенуа и не Брюлар, а африканец, один из приобретенных Бенуа, а затем оказавшихся в руках пиратов рабов. Атар-Гюль, проданный в конце концов на Ямайке плантатору Тому Вилю, одержим идеей мести своему белому хозяину за смерть отца. Тем самым он неожиданно сближается с демоническими персонажами из других произведений Сю (включая Шаффи, о котором речь впереди), а отчасти и с Бюгом Жаргале из одноименного романа Гюго (1826). Сам Брюлар тоже является мстителем; по-видимому, он мстит за несчастную любовь: “нужно, чтобы люди расплатились со мной за те страдания, которые они мне причинили, кровь за кровь, судьба за судьбу”<sup>28</sup>. Брюлар командует пиратским судном с красноречивым названием “Гиена”, и как он сам, так и его команда представлены у Сю в самых отталкивающих красках. Вообще сюжет “Атар-Гюлля” прочитывается как эскалация зла, как нисхождение в нравственный ад; родственный по структуре многочисленным триллерам XIX–XX вв., роман становится настоящей энциклопедией “черных” мотивов, воспроизведенных позднее в уже упоминавшемся “Чертовом холме”: здесь и племя канибалов, которому жестокий Брюлар хочет в буквальном смысле слова “отдать на съедение” экипаж “Екатерины”; и секта отравителей с Антильских островов; и смертельный укус ядовитой змеи, которую Атар-Гюль натравил на дочь Вилия; поджоги, убийства и так далее.

Что же касается морских эпизодов, то здесь можно выделить весьма детальное описание урагана, в который попадает бриг “Екатерина”. Хотя дело здесь не столько в метеорологической точности описания, сколько во влиянии бури на моряков. Капитан Бенуа, скромный домосед – из тех, кого французы именуют *rantouillard*, – “грубый, вульгарный, глуповатый, но честный”, – на глазах преобра-

жается, преисполняется суровой отваги и решительности. Этот романтический по своему происхождению контраст двух сторон одной личности, выявляемый в критических обстоятельствах (буря), был затем глубоко освоен и развит в прозе Конрада<sup>29</sup>. Однако у Сю дело осложняется тем, что Бенуар работорговец, и его внешний прозаизм лишь оттеняет чудовищность отношения к людям как к скоту и "отходам" (этот мотив в "Атар-Гюлле" отчетливо педалирован).

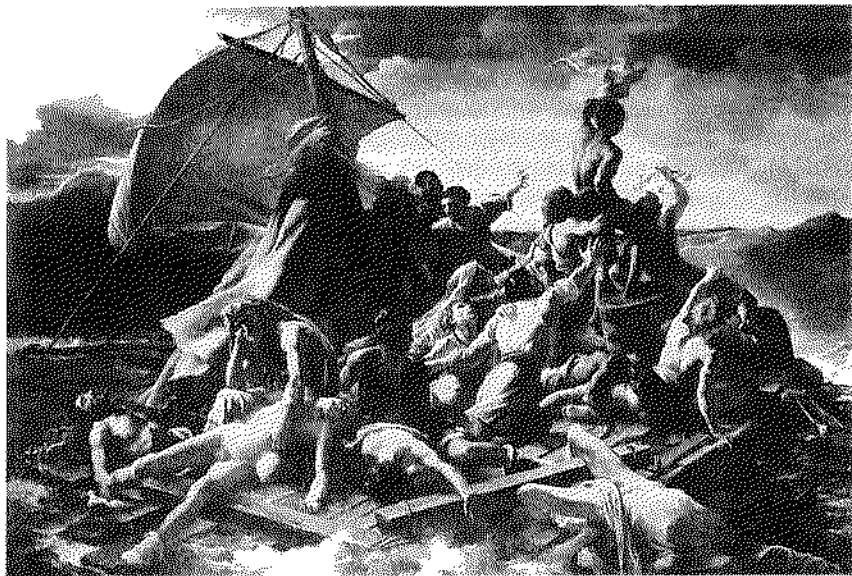
Еще скромнее морская тема представлена в снискавшем высокую оценку со стороны Жанена<sup>30</sup> романе "Сторожевая башня в Котат-Вене", где она присутствует лишь в третьем из четырех томов, да и то преимущественно в форме морских баталий (действие романа разворачивается в XVIII в.; центральным эпизодом третьего тома становится сражение в Ла-Манше французского судна "Сильфида" с английским фрегатом, в котором победу одерживают французы). В конечном счете дело, разумеется, не столько в "удельном весе" морских эпизодов (в "Лоцмане" Купера они также не становятся доминирующими), сколько в их смысловой нагрузке в системе целого. "Сторожевая башня", как и затем "Чертов холм", явственно обозначает собой переход Сю к жанру авантюрно-исторического романа. Что же касается второй повести из сборника "Плик и Плок" – "Цыган", – то она в гораздо большей степени сориентирована на сухопутную испанскую экзотику ("горячее солнце, голубое небо, зеленые деревья, смуглянки, поющие под звуки гитары..."), чем на морские приключения как таковые.

Иное дело имевший огромный успех роман "Саламандра", который отличается большей, чем предшествующие опыты автора в данном жанре, зрелостью; читать его интереснее, чем "Атар-Гюль" и "Кернок". Главное же, именно в "Саламандре" морская тема реализуется в сюжете-мореплавании, чего нет во многих других сочинениях Сю, связанных с морем. Некоторые из критиков даже склонны считать "Саламандру" истинным шедевром французской морской прозы<sup>31</sup>. В предисловии к роману собственно жанровый анализ берется в раму общеэстетического и социального. Сю фактически дает свое видение проблемы изображения добра и зла в современной ему литературе. "Время символов ушло"<sup>32</sup>, замечает Сю, литература должна быть составной частью "позитивного", "прозаического", "материалистического" века. В предисловии слышится бальзаковская тема "утраченных иллюзий", скепсис в отношении "изношенных душ".

Если для романтической прозы эзотерический пласт выражал внутреннюю устремленность авторов к экзистенциальному видению реальности, то Сю поневоле остается на поверхностном уровне. Хотя попытки вывести происходящее в "Саламандре" за пределы *fait divers* ощутимы уже в самом названии корвета (и романа). В мифологической традиции Саламандра, как известно, обладала способностью к регенерации. Точнее, оказавшись в огне, она якобы гасила

его и сама воскресала из пепла<sup>33</sup>. В романе Сю соответствующая символика проступает не сразу. Поначалу “Саламандра” лишь “быстра как ветер”, “проворна как рыба”, подобно судну “Ариэль” из куперовского “Лоцмана” (вообще же уподобления судна стреле, рыбе, птице и коню, присутствующие в разных сочинениях Сю, включая “Историю французского флота”, можно считать архетипическими; Шатобриан в “Замогильных записках” вносит в этот ряд еще и ариостовского Гиппогрифа). Как в “Атар-Гюлле”, так и в “Саламандре” многократно повторяется поистине экспрессионистическое уподобление корабля живому организму (возможно, здесь сказывается и опыт автора как врача). Но вот ближе к концу первого тома “Саламандры” на судне (оно плывет из Сен-Тропе в Смирну) происходит пожар. Рассказ о пожаре, происшедшем после сражения с английским фрегатом (он точно датирован 1813 г.; вообще именно в “Саламандре” Сю особенно часто прибегает к точным датировкам), весьма детален. “Пламя, языки которого набегают друг на друга, удлиняются, сворачивают в сторону, поднимаются на оснастку, свистят в парусах, удушают мачты в жгучих объятиях”<sup>34</sup>. В пылу сражения моряки сперва не замечают пламени, однако по его окончании пожар все-таки был потушен. Во многом это становится возможным благодаря тому, что на борту после боя не осталось пороха. Сю рисует впечатляющую картину пострадавшего от сражения и огня корвета: “совершенно обгоревший, раскуроченный, продырявленный снарядами, красный от крови, черный от пороха, дымящийся, давший течь, он все же вернулся в порт, преисполненный отваги, с трехцветным флагом на корме”<sup>35</sup>. Но даже и в таком плачевном состоянии “Саламандра” привлекательна и, более того, как пишет Сю, “поэтична”. Пройдя боевое крещение, “воскреснув из пепла”, корабль становится еще более величественным.

Тема пожара и огня продолжается и в дальнейшем, так что действие романа разворачивается не столько “между сушей и морем” (название сборника новелл Джозефа Конрада, изданного в 1912 г.), сколько “между огнем и водой” (название одной из глав “Детей капитана Гранта”). Так, огонь возникает как грозное предвестие и спутник сильнейшего, но кратковременного тайфуна [огни святого Эльма, феномен, описанный также в “Моби Дике” Мелвилла, да и в морском эпизоде из вышедшей в свет одновременно с книгой Сю “Феи хлебных крошек” Нодье (глава XI)]. “Судно как бы окружал огненный ореол”<sup>36</sup>, – пишет по этому поводу Сю. Корабль на время теряет управление, но затем “с достоинством” выпрямляется. Описание тайфуна следует отнести к наиболее удавшимся страницам “Саламандры”. Между тем в нем содержится немалая доля условности, ведь дело происходит на рейде близ Сен-Тропе, а не в тропических морях, где обычно зарождаются тайфуны. Сю с легкостью переносит свой почерпнутый из дальних мореплаваний опыт в ситуацию Средиземного моря. Не исключено, что в данном случае имеет мес-



*Теодор Жерико. Плот "Медузы". Париж, Лувр*

то актуализация архетипического представления о Средиземном море как колыбели мореплавания<sup>37</sup>.

История с тайфуном, который, казалось, станет причиной кораблекрушения, на поверку оказывается обманчивой: не он повинен в гибели "Саламандры", а новый шторм, разразившийся в тот самый момент, когда судно оказалось на мели (вина лежит на непрофессиональном лоцмане). Команда спешно сбрасывает балласт, убирает паруса, но тщетно. Насосы не справляются с хлынувшей в пробоину водой. Моряки успевают только спешно построить плот и отшвартоваться от тонущего судна. Дальнейшее путешествие происходит на плоту. Буря бушует пять дней кряду, затем воцаряется полный штиль. Плот дрейфует по залитому жгучим солнцем бескрайнему водному пространству. Большая часть припасов и все приборы пропали; уцелевшие люди превращаются в "жуткую, отмеченную проклятием компанию". Герой "Кернока" в эмфатическом ключе рисует безрадостную перспективу для моряков, у которых кончатся припасы: "Мы будем вынуждены питаться нашей плотью и пить нашу кровь". Персонажами "Саламандры" эта программа выполняется почти буквально: люди начинают галлюцинировать, наблюдаются случаи каннибализма, описанные Сю не без вообще присущего ему циничного юмора.

В описанном эпизоде, привлекающем внимание Ференца Листа (он собирался положить его на музыку), безусловно, прослеживается влияние хорошо известной читателю перв. пол. XIX в. ис-

тории. В наши дни она известна прежде всего по луврской картине Т. Жерико «Плот “Медузы”» (1819). Но Жерико писал свое полотно под впечатлением изданной двумя годами ранее и затем многократно переиздававшейся книги А. Корреара и Ж.-Б. Савиньи «Кораблекрушение фрегата “Медуза”». Ее авторы принадлежали к горстке уцелевших после крушения фрегата у берегов Африки. Капитан “Медузы” посадил корабль на мель, и на плоту удалось спастись лишь пятнадцати из ста пятидесяти пассажиров<sup>38</sup>.

Примечательно, какие модификации вносит в этот сюжет Сю. Так, для него важно расцветить происходящее мелодраматической любовной интригой, ни следа которой не наблюдается у Жерико (юный Поль Юэ и прекрасная Алиса, которая в бреду шагает за край плота и тонет). Кроме того, в числе спасшихся – циничный Шаффи, очередное воплощение излюбленного Сю типа inferнального героя. Он, в полном соответствии с архетипом, молод (около тридцати), красив, элегантен и бледен; порывист и переменчив; умен и прекрасно осведомлен в разных областях знания, но неизменно холоден; сирота, но благородного происхождения и наследник большого состояния (как и сам Сю). Главная побудительная причина его действий – месть человечеству, к которой он тщетно склоняет юного Поля. Шаффи во многом сходен с Жаном Сбогаром Нодье или с корсарами Байрона, одержимыми стремлением властвовать над людьми, презирать опасность и наслаждаться одиночеством. Жизнь его до конца романа остается окутанной тайной, и это также вполне соответствует традициям как куперовского “Красного корсара”, так и Нодье (ведь читатель так и не узнает никаких подробностей относительно прошлого Сбогара и его политических взглядов).

Симптоматично, как обставлено само появление Шаффи на страницах романа. Оно совпадает по времени с упоминавшимся уже тайфуном и непосредственно следует за рассказом одного из моряков о легендарном Зеленом Лоцмане, фигуре совершенно сказочной (так, палуба его корабля сделана из серебра, пушки – из золота, а сам корабль таких колоссальных размеров, что киль его чуть не упирается в океанское дно). “Небывальщина”, тайфун и явление незнакомца в неперменном черном плаще поставлены Сю в один ряд, и этим лишний раз подчеркнута демоническая сущность героя. В финале романа он “исчезает”, не забывает отметить Сю.

Совершенно иной, комический жанровый шлейф тянется за главным героем. Это капитан судна, получивший назначение на “Саламандру” после реставрации Бурбонов, маркиз де Лонжтур, не имеющий никакого представления о морском деле (под именем Формона он долгое время работал в парижской табачной лавке; в начале романа ему возвращают титул). В финале, невзирая на позорный результат своего командования, Лонжтур торжествует победу – вся вина за гибель судна ложится на лейтенанта Пьера Юэ – и получает новое назначение. Вот как о нем отзывалась герцогиня



Сент-Арк в финальной, построенной как драматургический отрывок главе романа (разумеется, эта реплика преподносится автором в ироническом плане): “Маркиз де Лонжтур... – моряк, настоящий Жан Барт”<sup>39</sup>.

Процитированный фрагмент непосредственно отсылает читателя к другому сочинению Сю, написанному в ином, чем “Саламандра” и “Атар-Гюльль”, жанре. Это пространное квазидокументальное повествование об известном капитане XVII в., потомственном моряке Жане Барте (1650–1702), особо отличившемся во время войны с Голландией 1672–1678 гг. Сю насыщает текст фрагментами писем, реляций и иных, в том числе очень редких документов. Первоначальный, более компактный вариант этой книги представлял собой первый из пяти томов “Истории французского флота в XVII веке” (1835–1837), написанной в подражание “Истории американского флота” все того же Купера. Издание не возымело успеха: историки сочли книгу “чересчур романической, а читатели романов – чересчур серьезной”<sup>40</sup>. Даже весьма благожелательно настроенный по отношению к Сю Александр Дюма вынужден признать, что “История французского флота” – “одно из самых плохих его сочинений”<sup>41</sup>. Между тем для этой книги по заданию Сю специальные помощники перебирали архивы в портах на северо-западе Франции (как известно, к помощи таких же “негров” прибегал и упомянутый Дюма). Сю имел также возможность пользоваться архивами Министерства иностранных дел; сохранилось письмо, где он горячо благодарит Луи-Филиппа за предоставление такой возможности.

Первый вариант “Жана Барта” был сориентирован на “позитивистский” историографический анализ и претендовал на некую научность. Именно поэтому “беллетристическая” часть и документальные приложения (в том числе и расходы на строительство судов, представленные в форме таблицы) здесь четко разделены; издание предваряет карта северных морей<sup>42</sup>. Напротив, в издании 1852 г., приближенном к роману (и соответствующим образом проиллюстрированном Ж. Босе), достаточно живые диалоги, где легко узнать перо автора “Парижских тайн”, свободно перемежаются с крайне утяжеляющими текст реляциями, письмами, законоуложениями, брачными контрактами. Немаловажно полное название второго варианта книги: “Жан Барт и Людовик XIV. Морские драмы XVII века”. Тем самым автор сразу же обозначает свой общеисторический замысел. Его цель – показать постепенную деградацию французского флота на фоне правления “Короля-Солнца” (отношение Сю к последнему было резко критическим, что четко продемонстрировано в романе “Латреомон”). Идея Сю заключается в том, что именно в XVII столетии все крупнейшие фигуранты политической сцены в той или иной степени были связаны с флотом или событиями, происходившими на море. Именно поэтому книга строится по мозаичному принципу (кстати, понятие “мозаичность” по отношению к этому со-

чинению использовал и сам автор). Морские бои чередуются с живыми бытовыми сценками, довольно колоритными портретами (в том числе самого “Короля-Солнца” и “Человека из мрамора”, т.е. Кольбера) и пышными интерьерами в духе тех же “Парижских тайн”. Что же касается протагониста, то он слабо индивидуализирован и фактически тонет в толпе многочисленных “демонизированных” персонажей Сю.

Примечательно, что интересующий нас топос бури на море в “Жане Барте” почти не актуализирован. Он появляется разве что мимоходом, в рассказе гувернера Барта, старого “морского волка” Соре, персонажа заведомо комического. На этот рассказ падает явственный отсвет морских баек, ведь Соре повествует также о русалках, подводных жителях и т.д. (мы уже сталкивались с примером такого же рода из “Саламандры”). Соре выглядит как пародия на Старого Морехода из поэмы Кольриджа. Он прямо заявляет, что рассказы его приправлены “своего рода сахаром и гвоздикой, которые подслащают и ароматизируют повествование”<sup>43</sup>. Описывая ужасающую бурю, в которую попал его корабль, Соре уверяет, что «молнии были столь многочисленны и столь ослепительны, что, проснувшись, я сказал одному из матросов: “Бог мой! Солнце-то уже как высоко!”»<sup>44</sup> (вспомним в этой связи цитату из “Артамена”, приведенную в начале статьи). Одна из этих молний ударила прямо в мачту и раскрошила ее на мелкие фрагменты, которые в дальнейшем якобы использовались для разжигания фонарей. Между тем никакого последующего развития эта ироническая картинка не получает и автор переходит к очень обстоятельному описанию морского боя.

Вообще заметно, что Сю лучше и охотнее описывает морские сражения (или же суда), чем море как таковое. В его произведениях (не только в “Жане Барте”), как сказал бы Гюго, “к буре человек примешивает бой”<sup>45</sup>. Чисто пейзажные зарисовки в “Жане Барте” встречаются весьма редко. Вот как передан пейзаж, например, в описании плавания бригантин: “по правую руку от нее вдали на самом горизонте виднелся английский берег, его голубоватые, погруженные в дымку очертания выделялись на фоне ясного чистого неба. На восточной оконечности этой линии можно было увидеть высокие белые дюны, блестящие на ослепительном солнце подобно серебристым горам”<sup>46</sup>. В целом же именно в этой книге особенно заметно достаточно равнодушное отношение Сю к мореплаванию как перемещению в пространстве.

Наконец, особое место в “морской” продукции Сю занимают рассказы “Истинный отчет о путешествиях Клода Белиссана, прокурорского клерка” и “Путешествия и морские приключения Нарсиса Желена, парижанина”. Интересно, что оба были вначале включены автором в сборник “Кукарача”, а затем, во втором, сокращенном, издании (1842) оказались из него исключены вместе с еще несколькими рассказами на морскую тему (“Корсар”, “Шапка боцмана

Ульрика”, “Предзнаменование” и др.); Сю явно охладел к морской тематике и перенес акцент на “сухопутные” сюжеты. Рассказы, по существу, трактуют морскую тему в пародийном ключе, а финалы их выдержаны в духе черного юмора. В “Клоде Белиссане” спародирована утопия: герой рассказа, “философ, филантроп, материалист, атеист, негрофил и республиканец”, хотел бы оказаться на острове, где в качестве наиглавнейшей ценности будет провозглашено равенство. В результате он оказывается на острове Отаити, предстает перед местным вождем, а затем островитяне с аппетитом съедают его, оставив самый лакомый кусок – уши – вождю. Примечательно, что действие рассказа датировано 1789 г. Сю явно подтрунивает над XVIII веком вообще и над Французской революцией в частности, причем с водой выплескивает и ребенка – т.е. те самые социальные ценности, которые затем он будет отстаивать в “Парижских тайнах”.

Если морская стихия не играет почти никакой роли в “Клоде Белиссане”, то в случае со вторым из упомянутых рассказов дело обстоит иначе. По стилю он отдаленно напоминает философские повести Вольтера, но сильно уступает им в глубине мысли и мастерстве. Общая направленность рассказа ясна уже из названия первой главы: “Как Нарсис Желен, увидев однажды ветряную мельницу, захотел побывать на море”. Его герой – молодой парижанин с философским образованием, поэтическая натура; Нарсис приходит к выводу, что “истинную поэзию следует искать не на земле, а на море; там – грубая и преисполненная энергии жизнь, бури, сражения, сильные натуры...”. Желая, чтобы, говоря словами Мицкевича, “надулся дух его, как парус”<sup>47</sup>, Нарсис садится на судно, отплывающее на Мартинику, однако очень скоро сталкивается с невыразительным корабельным бытом и испытывает первое разочарование. В дальнейшем поводов к разочарованию становится все больше. В беседе с капитаном Нарсис заявляет, что “не бывает мореплаваний без бурь”; капитан возражает: “я уже двадцать первый год выхожу в море и, не считая нескольких небольших порывов ветра, погода неизменно мне благоприятствовала”. Штиль совершенно не устраивает поэта и он даже беседует ночью с музами, умоляя послать ему бурю. Музы, однако, посылают ему нечто совершенно иное – как говорит об этом Сю, “даже чересчур поэтично”: судном завладевают пираты (предвосхищение “Острова сокровищ” Стивенсона). А затем оно переходит в руки англичан, по-французски не понимающих и вздернувших Нарсиса на рее вместе с пиратами.

В рассказе “Путешествия и морские приключения Нарсиса Желена” все привычные для морского романа топосы (мореплавание, буря, пираты – недостает только кораблекрушения) подвергаются ироническому снижению. Но все-таки есть все основания считать, что мишенью пародирования здесь является не морская проза, а морская поэзия. И в этом смысле “Нарсис Желен” важен как симптом установления дистанции, и дистанции существенной, между морским

романом и сходными мотивами в поэзии. Не случайно, что и альтернатива, которая предлагается героем Сю взамен обернувшейся такой неприглядной стороной марины, тоже носит пародийный характер и также относится к поэтическому творчеству: Нарсис перед смертью уже отдает предпочтение “Идиллиям” Геснера – зеленые деревца, барашки, пастушки, танцы и пение теперь представляются ему явлением гораздо более поэтичным, чем море. Можно усмотреть здесь некую ироническую параллель к “Гимну утру” Ламартина, где от описания бурной морской стихии поэт по закону контраста переходит к совершенно иной образности. “Небеса поголубели, / Блеют овцы поутру...”<sup>48</sup>.

Впоследствии писатель отказался от данной жанровой модели и, как писал в этой связи Бальзак, “вернулся на землю”<sup>49</sup>. Основным местом действия романов Сю становится Париж. Но даже и в романах, к морю никакого отношения не имеющих, встречаются отдельные “морские” мотивы. В набор структурных блоков, позаимствованных Сю из черного романа (подземелья, потайные лестницы, загадочные шумы...), органически вплетается и имеющий “морское” происхождение мотив грозы. Так, главный герой “Латреомона” является герцогу де Рогану после охоты на фоне сильной грозы (описанной весьма трафаретно), в почти сверхъестественном облике Черного Всадника (“колоссальная, целиком облаченная в черное фигура, сидящая верхом на черном коне таких же гигантских размеров”<sup>50</sup>). Здесь налицо сходство с впечатляющим ночным появлением Цыгана из одноименной повести: “Цыган возник на палубе своего корабля, весь одетый в черное, в своей черной шляпе с белым пером, скрестив руки на груди; он сидел на небольшом коне, облаченном в богатый пурпурный чепрак”<sup>51</sup>. Что касается эффектных театральных поз героев, то они унаследованы от Байрона и Нодье.

В “Парижских тайнах” и “Вечном Жиде” также встречаются примеры подобного рода. В последнем из названных романов есть довольно эффектный эпизод “Татуировка” (часть III, глава 2): член зловещей секты душителей вползает в хижину, где спит индийский принц Джальма; он готов задушить юношу, но сдерживает себя и лишь наносит спящему татуировку, имя божества Бохвани, которому поклонялись душители. Все это происходит под рокот детально и с надлежащей “инфернализацией” (включая запах серы, заставляющий вспомнить тайфун в “Саламандре”) описанной грозы. Следует заметить, что и сама по себе татуировка – со времен Кука, пораженного этим “видом искусства” на Таити – несомненно, соотносится с мореплаванием и образом морского волка (ср. Квикег в “Моби Дике”).

Впрочем, в “Вечном Жиде”, в виде напоминания читателю о прежних жанровых предпочтениях Сю, присутствует и настоящий морской эпизод (“Буря”, часть IV, глава II). Сю описывает шторм в Ла-Манше, в который попадают трехмачтовое английское судно

“Белый Орел” и германский пароход “Вильгельм Телль”. Пароход теряет управление, а подгоняемый ветром “Белый Орел” летит прямо на него и обрушивается на “Телля” с высокой волны. Сю заново разворачивает всю привычную “риторику кораблекрушения”. Однако по своей масштабности происходящее превосходит аналогичные бедствия из ранних романов Сю; перед нами нечто, напоминающее гибель “Титаника”. Как представляется, это дань возобладавшей в “Вечном Жиде” гиперболической эстетике, заявленной уже в знаменитой пейзажной зарисовке в начале романа (встреча Иродиады с Жидом в Беринговом проливе). Сю прибегает здесь и к выражению *coup de mer*, знакомому нам по роману Скюдери. В рассматриваемом эпизоде находится место и для inferнального персонажа, испытывающего наслаждение (“адскую радость”, пишет Сю) от созерцания происходящего. Как потом выясняется, это – Феринджи, один из главарей душителей.

Примечательны уже сами названия и тип терпящих бедствие судов. Они, несомненно, соотносятся с уже упоминавшимися архетипическими сравнениями судна с птицей и стрелой. Но первая часть “Вечного Жида” написана в 1844 г., когда пароходы начинают медленно, но верно вытеснять парусники. Появление среди парусных судов, которые одни только и могли присутствовать на страницах ранних морских романов Сю, парохода представляется весьма симптоматичным: наступает новая эпоха в навигации, цивилизация решительно вторгается в мир, где прежде безраздельно властвовала игра стихий. И все же под натиском стихии в Ла-Манше гибнут и пароход, и парусник; море предстает в своем традиционном обличье, как “странное и грозное чудовище” (Граснан).

Проделанный нами краткий анализ морской темы в творчестве Сю позволяет прийти к следующим выводам. Сю не удастся, в отличие от обращавшихся в разное время к морской теме прозаиков-романтиков и неоромантиков (По, Мелвилл, Стивенсон, Конрад), выявить в ней метафизические аспекты – он остается на поверхностном уровне. Редкие отголоски эзотерических смыслов (“Саламандра”) не меняют общей картины – подобно тому как следы в форме креста, оставляемые сапогами Агасфера (“Вечный Жид”), оказываются в поэтике Сю чисто декоративным элементом. С другой стороны, писателю еще неизвестны те возможности, которые впоследствии выявит в морском романе Жюль Верн, насытивший жанр элементами *science-fiction*. Кроме того, в противоположность Верну, значение морского путешествия, перемещения в пространстве как источника необходимого для произведения массовой культуры *suspens*, совершенно не была им прочувствована. И в этом также видится измена Сю романтической традиции, ведь “одна из главных пружин романтического повествования – *путешествие*”<sup>52</sup>. Еще дальше в этом направлении идет Жорж Санд в “Ускоке” (1838), фактически создавая морской роман без моря.

Наконец, и попытки Сю перевести интересующий нас жанр в плоскость своего рода “производственного романа” также не увенчались успехом и привели в лучшем случае к активизации военно-морского регистра – собственно морскому отнюдь не тождественного. Здесь как раз более успешных результатов добились соратники и последователи Сю, такие, как Э. Корбьер (“Невольничье судно”, 1832) и особенно О. Жаль, чьи “Сцены из морской жизни” (1832) представляют собой своего рода морскую энциклопедию, разбавленную романическими (представленными в виде диалогов) вставками. Таким образом, трудно не согласиться с мнением дореволюционного русского критика: “Море, морская жизнь и морские нравы играют в этих первых романах Сю вовсе не такую главную роль, как, например, в романах почти современного с ним Корбьера. У Евгения Сю эти элементы остаются постоянно на заднем плане, как внешняя сторона, декорация или обстановка”<sup>53</sup>. Сю оказался более продуктивен как “сухопутный” писатель, при том что “морской” опыт не прошел для него бесследно и в превращенном виде отобразился в его социальных романах. Симптоматично, что “Атар-Гюлль” открывается следующим сравнением: “Прислушайтесь к глухому меланхоличному шепоту океана; разве не напоминает он неясный шум большого пробуждающегося города?” В этой цитате – весь Сю, писатель урбанистической эпохи, рафинированный горожанин до мозга костей, не любивший – если верить Дюма – “все грязное и дурно пахнущее”<sup>54</sup>.

<sup>1</sup> *Artamène ou Le Grand Cyrus*. Par M. de Scudéry. Première partie. P., 1654. P. 7.

<sup>2</sup> См. об этом: *Magendie M. Le roman français au XVII siècle*. P., 1932. P. 222 ecc.

<sup>3</sup> *Trattatisti e narratori del Seicento*. A cura di E. Raimondi. Milano–Napoli, 1960. P. 1030.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 803–804.

<sup>5</sup> Цит. по изд.: *Dallas D.F. Le Roman français de 1600 à 1680*. Genève, 1977. P. 24.

<sup>6</sup> Цит. по изд.: *Bannister M. Preveleged mortales. The French Heroic Novel, 1630–1660*. Oxford, 1983. P. 124. (Гомбервиль IV, 453).

<sup>7</sup> *Грасиан Б. Карманный оракул*. Критикон. М., 1981. С. 69.

<sup>8</sup> Там же. С. 83, 84.

<sup>9</sup> *Fénélon. Les aventures de Télémaque*. P., 1968. P. 489.

<sup>10</sup> *Brignole Sale A.G. Maria Maddalena peccatrice e convertita*. A cura di D. Eusebio. Parma, 1994. P. 308.

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 314.

<sup>12</sup> Цит. по изд.: *Van Tieghem P. Le setiment de la Nature dans le Prérromantisme européen*. P., 1960. P. 209.

<sup>13</sup> О значении морской темы для романтиков см. напр.: *Хорват К. Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм*. М., 1973. С. 224–229. Глубокий анализ “морского” сюжетного комплекса (не только у романтиков) содержится в статье: *Топоров В.Н. О “поэтическом” комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., 1995. С. 575–622. Однако хотелось бы подчеркнуть, что образы моря и бури в романе и соответствующие образы в поэзии – множества, пересекающиеся, но не совпадающие. В морском романе подчас

присутствует отрицание связанных с морем поэтических штампов, и мы сможем убедиться в этом именно на примере творчества Сю.

<sup>14</sup> *Мур Т.* Избранное. М., 1981. С. 109–110.

<sup>15</sup> Цитата из книги Сю “Une page de l’histoire de mes livres” (1857) приводится по статье: *Carassus E.* Le miriflore, le romancier et le socialiste // *Europe*, 1982. N 643/644. P. 20.

<sup>16</sup> В частности, он прибегает к ретроспекции (но этот прием, вообще говоря, не редкость в прозе романтиков); придает особую роль протяженности текста и хитросплетениям интриги; насыщает происходящее и особенно пейзаж вышешенной театральностью. В романе Сю “Мартен-найденный” (1847) герой занят поиском собственной идентичности; это – один из существующих для барочного романа мотивов, наиболее ярко представленный в “Истории пропавшего рыцаря” П. Пазини (1634). Сент-Бёв в статье о Бальзаке именует Сю мастером “драматической машинерии” (*machines dramatiques*; *Sainte-Beuve*. M. de Balzac // *S.-V. Causeries du lundi*. T. 2. P., Garnier, 1883. P. 461). Между тем очень близкую терминологию использовали по отношению к романам барокко его творцы и аналитики. Достаточно процитировать известные строки из предисловия Дж. Манцини к его роману “Кретидео” (1637): роман для Манцини – “наиболее потрясающая и достославная машина из числа изобретенных человеческим умом” (Цит. по изд.: *Cecchi E., Sapegno N.* Storia della letteratura italiana. Vol. V. Il Seicento. Milano, 1967. P. 620).

Разумеется, все сказанное вовсе не означает, что Сю хорошо знал прозу барокко. Речь идет лишь об определенном типологическом сходстве барочной прозы с произведениями массовой культуры, одним из основателей которой как раз и был Сю (проследить данный феномен нетрудно также на примерах Дюма и Жюль Верна). На это обстоятельство обращают внимание многие исследователи, и в частности М. Романо (*Romano M.* La scacchiera e il labirinto. Struttura e sociologia del romanzo barocco // *Sigma*, 1977. N 3. P. 13–72).

<sup>17</sup> “Предзнаменование” (первоначальное название в журнальной публикации – “Le Combat de Navarin”) явственным образом претендует на автобиографическую зарисовку, однако на поверку носит достаточно поверхностный характер (правда, кровавые подробности боя – не только феномен характерной для Сю эстетики, но и отражение реальной картины происшедшего). В своей крайне тенденциозной, убийственной по интонации биографии Сю плодovitый литератор XIX в. Э. де Миркур утверждает, что все время сражения тот отсиживался в трюме и был с превеликим трудом извлечен оттуда для выполнения своих прямых обязанностей (*Mirecourt E. de.* Eugène Sue. P., 1855. P. 58). Позднее другой – и более объективный – биограф П. Жинисти возразил на это, что в обязанности судового врача как раз и входило находиться в трюме и принимать там раненых (*Genisty P.* Eugène Sue. P., 1929. P. 39). Воспоминания о Наваринском сражении, но уже в превращенном виде, запечатлены также в одной из глав “Сторожевой Башни в Коат-Вене” (т. III, кн. 6, гл. X): здесь подробно описано, как после боя с англичанами врач “Сильфиды” делает операции морякам.

<sup>18</sup> *Sue E.* Une page de l’histoire de mes livres. Bruxelles, 1857. P. 17.

<sup>19</sup> Цитата из стихотворения Жюль де Рисигье (1838) приводится по изданию: *Brosse M.* La littérature de la mer en France, en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis (1829–1870). Lille, 1893. T. 1. P. 77. “Смутный запах дегтя” (*Sue E.* Op. cit. P. 32) ощущается во многих “морских” сочинениях Сю.

<sup>20</sup> *Sue E.* *Atar Gull*. P., 1846. Pp. 1–2.

<sup>21</sup> *Белинский В.Г.* Полное собр. соч. М., 1955. Т. 8. С. 174.

<sup>22</sup> “Уже на черном знамени корвета / Лежат останки мертвого корсара. / Сошла команда, молодой и старый, / Заупокойные молитвы спеты, / Курят кадилы серыми клубами, / И свечи оплывают воском ярым” (Пер. Е. Полон-

ской) ("Свободой музы приношенье..." Евронейская романтическая поэма. М., 1988. С. 387). Любопытно, что в русском переводе "Кернока" (см. о нем ниже) эпизод с отпеванием пирата был опущен.

<sup>23</sup> *Башиляр Г. Вода и грезы*. М., 1998. С. 110. Разумеется, философ опирается здесь в том числе и на знаменитые бодлеровские строки "Смерть! Старый капитан!" (из поэмы "Плавание").

<sup>24</sup> Современные зарубежные исследования по романтизму. М., 1976. С. 22.

<sup>25</sup> *Bosset G.C. Fenimore Cooper et le roman d'aventure en France vers 1930*. P., [S.a.], P. 105.

<sup>26</sup> В рассказе "Шапка боцмана Ульрика" (сборник "Кукарача") игра с инфернальными мотивами получает развитие на грани пародии: буря обуславливается присутствием на борту боцмана (он получает у матросов прозвище Грбовщик), который якобы несет несчастье. Его вышвыривают за борт, но стихия продолжает бушевать; лишь когда за борт летит его красный головной убор, буря мгновенно стихает. Новое возвращение к той же теме происходит в "Сторожевой Башне в Коат-Вене": здесь уже за борт летят двое – кок Гран-Жибе (он же Перес, оруженосец герцогини Альмейды) и сама герцогиня. Причем для верности на шею каждому привязывают четки. Вскоре буря стихает, а непонятная эпидемия, охватившая команду, прекращается. Как и в случае с "Шапкой боцмана Ульрика", автор старается удержаться на грани между "сатанизмом" и иронией.

<sup>27</sup> Этот роман стал известен русскому читателю уже через год после его опубликования на языке оригинала. Перевод фрагмента из "Атар-Гюлля" стал, по существу, началом литературной карьеры Гончарова. В его датируемой концом 1867 г. автобиографии читаем: "До поступления в Московский университет, не руководимый почти никем в выборе чтения, он читал все, что попадалось тогда под руку, между прочим, произведения французских беллетристов господствовавшей тогда школы (очевидно, имеются в виду "неистовые". – К. Ч.), и переводил на русский язык роман "Атар Гюль", отрывок из которого был помещен в журнале "Телескоп" за 1832 год. Но скоро, однако, он отрезвился от влияния современной французской литературы..." (*Гончаров И.А. Собр. соч.* М., 1980. Т. 7. С. 221). Речь идет о публикации двух глав из V книги "Атар-Гюлля", к слову сказать, не имеющих никакого отношения к морской теме (Телескоп, 1832. Ч. X. № 15. С. 298–322). По контексту автобиографии ясно, что увлечение Сю для Гончарова было мимолетным, что речь идет о традиции, в дальнейшем бесповоротно отринутой. И в этом нетрудно убедиться хотя бы при чтении «Фрегата "Паллады"». Между тем не лишено оснований замечание А. Мазона относительно возможного влияния раннего Сю на идеи Александра Адуева из "Обыкновенной истории" (*Mazon A. Un maître du roman russe, Ivan Gontcharov (1812–1891)*. P., 1914. С. 311). Вообще же значительная часть морских произведений Сю была переведена на русский язык: обе повести, входившие в сборник "Плик и Плок" (*Сю Е. Плик и Плок. Сцены на море / Пер. В. Волжского*. В 2-х частях. СПб., 1832); "Цыган" (Северная пчела, 1832. № 258); "Наваринская битва" (Московский телеграф, 1833. Т. 50); "Истинный отчет о путешествиях Клода Белиссана..." (Телескоп, 1834. Ч. XXIII) и другие повести и рассказы из "Кукарачи". Подробнее о переводах морской прозы Сю в России и ее влиянии на русских писателей см.: *Покровская Е.Б. Литературная судьба Э. Сю в России (1830–1857) // Язык и литература*. Л., 1930. Вып. V. С. 227–234.

Недавно роман "Атар-Гюль" стал предметом рассмотрения со стороны известного критика А. Миттерана (*Mitterand H. L'esclave et le paralytique: "Atar-Gull" d'Eugène Sue // Littérature*, 2000. N 117. P. 96–104). Автор статьи указывает на сходство между развязкой "Терезы Ракен" и финалом "Атар-Гюлля" и полагает, что Золя, в молодости сильно увлекавшийся приключенческими романами, мог читать и книгу Сю.



<sup>28</sup> *Sue E.* Atar-Gull. P., 1831. P. 138. В дальнейшем тема мщения становится одним из важных компонентов сюжетосложения у Дюма (*Mitterand H.* Op. cit. P. 101) и Жюль Верна (см.: *Tadié J.-Y.* Le roman d'aventures. P., 1996. P. 97, 106) и постепенно входит в привычный инструментарий массовой культуры.

<sup>29</sup> Что же касается самого Сю, то у него соответствующий мотив развернут также в рассказе “Корсар” (“Кукарача”, т. III), где вопреки всем ожиданиям действие разворачивается не на море, а на озере: “что еще в нем было примечательно, так это причудливое соединение двух людей в одном человеке: один – могучий, энергичный, вспыльчивый и бесстрашный, твердый как сталь, черпающий свои силы в сопротивлении окружающему миру; он раз двадцать бросал вызов смерти, познал все ужасы кровавой резни и страшной бури; и другой – кроткий, простой и добродушный, производивший впечатление, так сказать, не более чем зрителя на величественном и страшном представлении – его собственной жизни” (*Sue E. Oeuvres illustrées.* P., 1850. P. 44).

<sup>30</sup> *Janin J.* Critique. Portraits et caractères contemporains. Bruxelles, 19==. P. 26: “цельное, интересное, остроумное, едкое... повествование”. В целом Жанен очень высоко оценивал морские сочинения Сю, хотя в “Сто тысяч первой и последней новелле” вложил в уста “большого говоруна, большого насмешника” поручика Годара следующую едкую – пользуясь определением самого Жанена – их характеристику: “Этот [Сю. – К.Ч.] ластится к кораблям, как Г. Бальзак ластится к женщинам. Он треплет корабли рукою по округленной корме, по выпуклым бокам; море волнуется, морской разбойник вешает невинных пассажиров, матросы дерутся, режутся и съедают друг друга; один капитан Сю сохраняет свое хладнокровие и пишет сказки среди бурь, крови и потоков рому”. (Мы цитируем русский перевод рассказа по изд.: Библиотека для чтения. Т. 4. Часть II (иностранный словесность). СПб., 1834. С. 48–49).

<sup>31</sup> *Bosset G.C.* Fenimore Cooper et le roman d'aventure en France vers 1930. P. 133.

<sup>32</sup> *Sue E.* La Salamandre. P., 1832. P. XVI.

<sup>33</sup> Не погружаясь в соответствующую проблематику, сошлемся лишь на справочное издание: *Tervarent, Guy de.* Attributs et symboles dans l'art profane. Genève, 1997. P. 388–390. (Следует отметить, что в эзотерических и алхимических трактатах Саламандра и Феникс нередко наделялись одним и тем же значением.) Наиболее ярким образцом использования этого мотива в романтической прозе следует считать, конечно же, “Золотой горшок” Гофмана.

<sup>34</sup> *Sue E.* Op. cit. P. 29.

<sup>35</sup> *Ibid.* P. 30.

<sup>36</sup> *Ibid.* P. 273.

<sup>37</sup> Вот что по этому поводу пишет Джозеф Конрад: “Для путешествий с приключениями нет более подходящего моря, чем Средиземное, которое древним казалось безграничным и полным чудес... Таинственное и страшное море, по которому странствовал хитроумный Улисс, на котором поднимали бурю разгневанные боги Олимпа, море, укрывавшее на своих островах свирепость диковинных чудовищ и хитрости необычайных женщин, дорога героев и мудрецов, воинов, пиратов и святых, будничное, прозаическое море карфагенских купцов и место развлечений римских цезарей, – это море чтит каждый моряк; ведь именно здесь родился тот дух смелого вызова великим водам земного шара, который и есть основное в профессии моряка”. (*Конрад Дж.* Зеркало морей / Пер. М.Е. Абкиной // Конрад Дж. Соч. в 3-х т. М., 1996. Т. 1. С. 123).

<sup>38</sup> Эта история получила свое отражение также и в “Дон Жуане” Байрона (песнь вторая). Подробно о катастрофе “Медузы” и ее политическом резонансе см.: *Турчин В.С.* Теодор Жерико. М., 1982. С. 88–89.

<sup>39</sup> *Sue E.* Op. cit. P. 337.

<sup>40</sup> Atkinson N. Eugène Sue et le roman-feuilleton. P., 1929. P. 88.

<sup>41</sup> Dumas A. Eugène Sue // Dumas A. Les morts vont vite. P., 1861. P. 47.

<sup>42</sup> Сю не снабжал подобными же "приложениями" свою романную продукцию, но вот его последователи – вроде Ж. Леконта – уже подчеркивали, что их творения надлежит читать, "имея перед глазами карту" (цитата из романа Ж. Леконта "Пиратша" приводится по изд.: *Brosse M.* Op. cit. T. 1. P. 96). В дальнейшем снабженные картами издания "Острова сокровищ" и "Таинственного острова" имели большой успех у читателей.

<sup>43</sup> Sue E. Op. cit. P. 50. Следует отметить, что такой знаток морской темы, как Ж. Мишле, относился к подобным "приправам" достаточно серьезно (*Michelet J.* La mer. P., 1861. P. 62).

<sup>44</sup> Sue E. Ibidem.

<sup>45</sup> Hugo V. Oeuvres complètes. Poésie. Vol. IV. P., 1986. P. 981: "Les navires hideux se heurtent dans l'horreur, / Ils criblent en hurlant l'écume de mitraille, / Et l'homme à la tempête ajoute la bataille".

<sup>46</sup> Sue E. Jean Bart. P. 25.

<sup>47</sup> Мицкевич А. Плавание / Пер. И.И. Дмитриева // Польская лирика в переводах русских поэтов. М., 1969. С. 18.

<sup>48</sup> Ламартин А. де. Гимн утру / Пер. Р. Дубровкина // Поэзия Франции. Век XIX. М., 1985. С. 54.

<sup>49</sup> Цитата из статьи Бальзака, опубликованной в 1832 г. в журнале "Карикатура", приводится по изданию: *Bory J.-L.* Eugene Sue. Dandy mais socialiste. P., 1973. P. 171.

<sup>50</sup> Sue E. Latréaumont. Op. cit. P. 153.

<sup>51</sup> Sue E. El Gitano. P. 17.

<sup>52</sup> Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. С. 299. С другой стороны, как подчеркивают исследователи массовой культуры, "авантюра – это почти всегда путешествие" (*L'aventure dans la littérature populaire au XIX s.* Sous la direction de R. Bellet. Lyon, 1985. P. 91).

<sup>53</sup> Денигри Э. [А.И. Мечников]. Евгений Сю // Дело, 1871, № 2. С. 271.

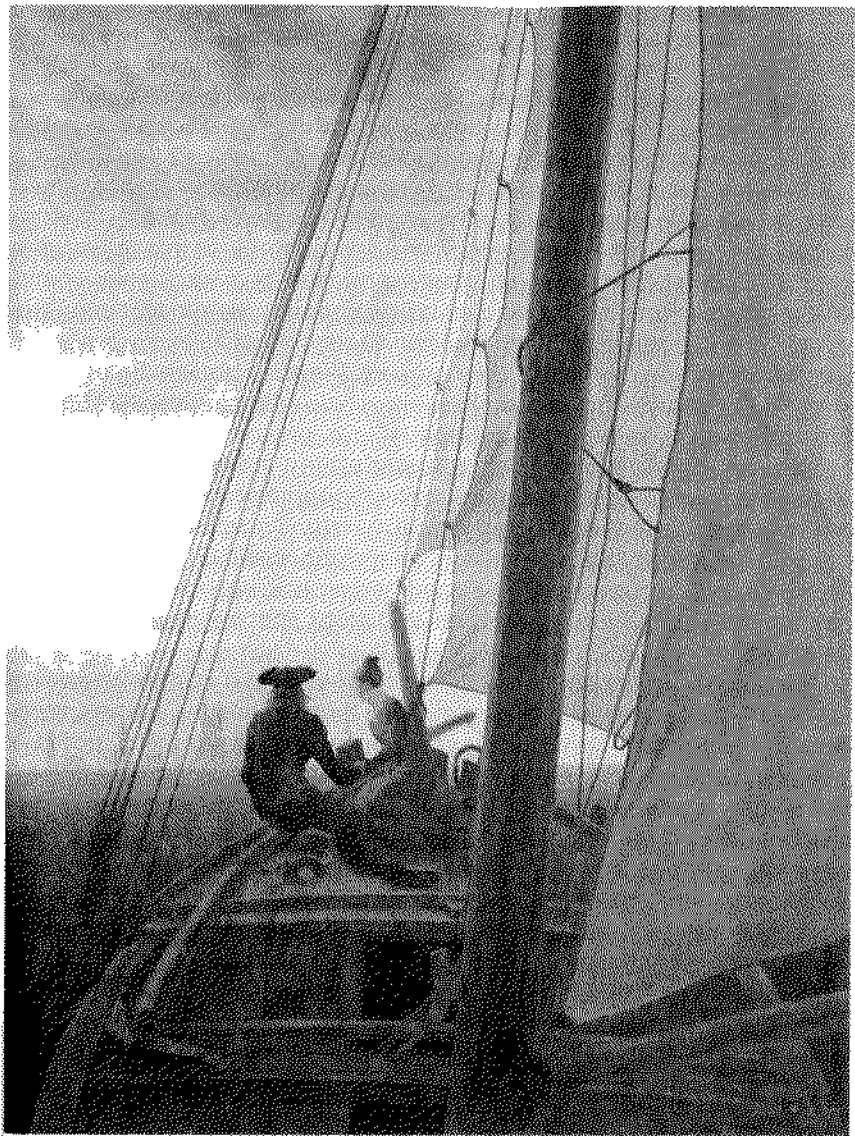
<sup>54</sup> Dumas A. Eugène Sue. P. 64. Ср. в "Мореходе Никитине" А. Марлинского (1833): "Я люблю искусства и промышленность. Я хочу жить и умереть при свете газовых ламп, на тюфяке, набитом благовонным воздухом, в перчатках с пружинами... Я люблю газеты и омнибусы. Я люблю confort" (*Бестужев-Марлинский А.* Сочинения. М., 1981. Т. 2. С. 311). О влиянии морских впечатлений Сю на образ города в "Парижских тайнах" см.: *Citron P.* La poésie de Paris dans la littérature française, de Rousseau à Baudelaire. P., 1961. Vol. 1. P. 388.

*Т.В. Соколова*

## ВАРИАЦИИ КОНЦЕПТА ПУТИ В ПОЭЗИИ АЛЬФРЕДА ДЕ ВИНЬИ

Образ дороги, пути в литературе романтизма традиционно развивается в диапазоне от конкретной реалии до метафоры судьбы, становления личности и ее духовной реализации. В этих пределах достаточно свободы для варьирования фигуральных смыслов, отражающих своеобразие индивидуального поэтического мышления и образного строя конкретного произведения. В отношении А. де Виньи как одного из наиболее самобытных романтических поэтов констатация факта устойчивого присутствия образа пути на протяжении всего творчества может показаться лишь тривиальным повторением. Однако именно через вариации концепта пути в творчестве Виньи более внимательному взгляду открываются некоторые существенные особенности и оттенки художественного “универсума” этого поэта. Более того, эмоциональная сдержанность и даже своего рода недоверие к непосредственному лирическому излиянию, отличающие Виньи от других романтиков, философичность его поэтического мышления и сосредоточенность на экзистенциальных вопросах выводят его поэзию за рамки достаточно размытого, нечеткого понятия “лирика” в другое русло – в традицию философско-поэтическую, которая в XVIII в. реализовалась в философско-дидактических жанрах, а в кон. XIX в. заявила о себе как о “метафизической” поэзии. Явная тенденция к символизации образного воплощения мысли, проявившаяся у Виньи, в частности, в многозначном концепте пути, позволяет говорить о нем как об одном из непосредственных, наряду с Бодлером, предшественников символизма.

Идея пути многомерна и может быть представлена в самых разнообразных аспектах. Реальное путешествие в определенном физическом пространстве (по проторенной дороге или через лес, в горах, по реке, морю, или даже через пустыню) совершается с той или иной целью и имеет некую протяженность в пространстве и времени. В пути встречаются непредвиденные препятствия (горы, река, разрушенный мост, закрытые ворота крепостной стены и др.), осложне-



*К.Д. Фридрих. На яхте. 1818–1819. СПб., Эрмитаж*

ния (можно сбиться с пути, блуждать по незнакомым местам), испытания (неожиданная встреча с разбойниками или еще с каким-либо недругом, поединок) и другие опасности (непогода, буря, шторм на море и т.п. природные обстоятельства). При этом очень важны такие моменты, как начало пути (отправление, отплытие) и его конец, а нередко и середина как знаменательная веха. Реальное путешест-

вие совершается чаще всего линейно, по горизонтали, реже по вертикали (например, восхождение на гору). Итогом его может быть или достижение желаемой цели, или неудача, или какое-то событие катастрофического характера. По этой общей канве реального путешествия поэтический образ пути воплощается во множестве вариаций конкретных событий и фигуральных смыслов.

В творчестве Виньи доминирует тенденция к переосмыслению всякого конкретного реального пути в абстрагирующем, философском плане. При этом цель пути всегда так или иначе определяется стремлением героя к чему-то трудно достижимому, слишком высокому или просто идеальному, а значит, вечно отдаляющемуся. Смутное предчувствие именно такого пути вызывает в душе Сен-Мара, героя одноименного романа, “неизъяснимое волнение”, когда он покидает фамильный замок, чтобы отправиться в Париж, где ему предстоит “войти в лабиринт”, т.е. окунуться в мир человеческих страстей, столкновения интересов и придворных интриг. Лабиринт – метафорический образ экзистенциального пути личности, народа или человечества в целом, одна из метафор в творчестве Виньи наряду с другими, как например, едва заметная тропа в густом лесу, подъем на гору Сизифова камня, плавание корабля в открытом море, восхождение по ступеням спиралевидной лестницы и т.д.

Основные грани концепта пути в поэзии Виньи вырисовываются уже 1810–1820-е годы. В ранний период формирования его как творческой личности эстетические ориентации начинающего поэта в значительной степени определяются новыми для того времени идеями французской либеральной историографии. Историзм становится важнейшим атрибутом романтической эстетики и своего рода ориентиром для “новой” или “современной” литературы. Поэтому и для Виньи исходной становится идея исторического движения человеческой цивилизации в веках, т. е. путь во времени. В комментариях к своему первому сборнику “Стихотворения” (1822)<sup>1</sup> он поясняет свою цель как воссоздание средствами поэтического воображения всего пути человечества в историческом времени. Спутницей человека в таком странствии сквозь века всегда была поэзия, вначале наивная, всецело отдающаяся соблазну внешнего – красот природы и пластики человеческого тела, гармонии зримых форм, обаянию физического совершенства, а затем обратившаяся к духовному миру человека и впитавшая идеи христианской религии.

В поэзии Виньи 1820-х годов настойчиво звучит мотив тяжелого пути через пустыню, причем, этот мотив реализуется в образах, казалось бы, чрезвычайно далеких друг от друга: это продвижение армии по пустыне и путь древних евреев к Земле обетованной. Первый из этих образов навеян, очевидно, воспоминаниями о египетском походе Наполеона в 1798–1799 гг., но переосмысливается в ключе философско-исторических аналогий. “Движение человечества в сфере

мысли напоминает огромную армию в пустыне”, – пишет он в предисловии к переизданию своих “Стихотворений” в 1829 г.<sup>2</sup> Основная масса движется порой, не зная куда, влекомая лишь смутным ощущением необходимости идти вперед, она ступает по следам идущих в авангарде и по отметкам, которые те оставляют. Армия в пустыне – метафора толпы, ведомой выдающимися людьми, героями, первооткрывателями путей и истин. Только им, пророкам, известно, что конечная цель недостижима, что важно само по себе движение в бесконечном пространстве и времени, и только оно и есть жизнь. Остановка, прекращение движения означает смерть, и даже отставание – не что иное, как уступка смерти.

Что касается библейского сюжета о пути к Земле обетованной, то в нем Виньи видит прежде всего фигуру Моисея. В поэме “Моисей” (1822) цель, к которой пророк ведет народ, вполне конкретна, и путь их пролегает в четко определенном пространстве. Пейзаж пустыни обрамлен обитаемыми землями, поэма изобилует архаическими названиями, воссоздающими библейскую топонимику. Пустыня в этом контексте – метафора испытания, которое необходимо претерпеть и выдержать, чтобы достижение цели стало возможным. Однако у Моисея две цели: главная, назначенная Богом, – вести народ к Земле обетованной, и своя, личная – умереть, как все смертные, чтобы перестать страдать от роковой отчужденности среди людей, он больше не хочет нести свой крест одиночества. Моисею известно, что самому ему не суждено ступить на Землю обетованную, но это “отлучение” – не кара за слабость ему, уставшему от своей миссии избранника Божьего, это его трагическая судьба, изначально предопределенная самим фактом избранничества.

Очевидно, что уже в первых попытках интерпретировать понятие пути Виньи поднимается над уровнем конкретно-реального, приземленного, физического. Однако в самих поэмах он нередко ограничивается эмпирическим изображением того или иного конкретного эпизода, в котором движение представлено через описание опозитивированных реалий путешествия. Так, поэма “Элена” (1821) о современных эллинах – о христианской Греции и ее противостоянии Турции, “расцветена” традиционными для описательной поэзии достаточно орнаментальными подробностями (корабли подобно стае лебедей легко продвигаются, буквально “летят” по воде, в солнечных бликах; море – бескрайняя “подвижная пустыня” навеивает грустное настроение монотонным ритмом и шумом волн, побуждая человека к размышлениям о том, как он мал и слаб перед лицом стихии). Многими оттенками метафорического смысла мотив пути усложняется и в других ранних поэмах Виньи, в таких, как “Симета”, “Дочь Иевфая”, “Темница”, “Потоп”, “Рог”. Особенно богаты ими поэмы, в которых используются мотивы и эпизоды из Священного Писания, а также мистерии на сюжеты по типу библейских – “Элоа, или Сестра ангелов” (1823) и “Потоп” (1823).



*В.А. Поляков. Демон. Иллюстрация из собрания сочинений  
М.Ю. Лермонтова*

Элоа, рожденная из слезы сострадания Христа, пролитой им над могилой Лазаря, – сама воплощенное сострадание. Ее путь – это витание в заоблачных высотах, среди планет и комет в поисках того, кто нуждается в утешении, и она находит падшего: это ангел Люцифер, отринутый Богом за дерзость и гордыню. Падший ангел рассказывает сострадательной Элоа о своих вселенских странствиях. Вскуду он ищет сочувствующую душу: “сквозь ветра дуновенье”, в луче лунного света, в переливах радуги, на падающей звезде, на мягком снежном ложе ледника. Он, прежде лучезарный и прекрасный, те-

перь мрачен (*ténébreux*) и печален. Его путь, ведущий к обретению подруги и утешительницы, еще лежит над землей, но для него эти надмирные скитания – последняя возможность высокого полета, потому что сострадание, по мысли Виньи, – не божественная функция, а чисто человеческая способность, а значит, Люциферу придется спуститься к людям. Однако по воле Творца ему предстоит не просто нисхождение с неба на землю, а падение в бездну, куда он увлекает и Элоа. Вертикальный в физическом смысле путь Люцифера, в теогоническом аспекте есть низвержение с небес в преисподнюю и превращение в антипода божественного добра – Сатану, в моральном же – наказание за утрату ангельской чистоты и кротости.

Характерно, что в поэмах на библейские сюжеты идея пути ассоциируется в первую очередь с движением вверх или вниз. В христианской мифологии путь такого рода, исполненный морального смысла, нередко воплощается в природных образах неба, горы и пропасти, причем последний гиперболизируется до бездны. У Виньи чаще всего встречаются такие поэтические мотивы, как путь в горах и восхождение на гору. Традицией Священного Писания предопределена и сакральная функция горы в его поэмах на библейские сюжеты.

С древнейших времен у многих народов гора считалась местопребыванием богов (например, Олимп и Парнас в греческой мифологии). В библейских текстах гора символизирует божественную силу и благодать, и в то же время с ней связаны многие другие смысловые функции. Гора может быть не только препятствием и создавать затруднения на пути, но и обеспечивать безопасность, служить прибежищем (так, например, люди в Ноевом ковчеге нашли спасение на вершине горы Арарат)<sup>3</sup>; на горах происходят самые значительные события: на горе Мориа Авраам должен был принести своего сына в жертву Богу, на горе Синай Бог говорил с Моисеем и дал закон древним евреям, с горы Нево Моисей увидел перед смертью Землю обетованную, главные заветы Христа изложены в Нагорной проповеди, на Елеонской горе начались страсти Христовы, на Голгофе он был распят, с Елеонской горы вознесся на небо; множество других эпизодов Священного Писания также связаны с той или иной горой.

Гора как сакральное место фигурирует в поэзии Виньи с самого начала его творчества, и не только в библейских поэмах. При этом особенно показательно то, что если в произведениях, которые сам поэт определяет как “мистерии” (“Элоа”, “Потоп”) или “мистические” (“Мистической книгой” он назвал первую часть сборника 1826 г. “Стихотворения на древние и новые сюжеты”), присутствие этого топоса продиктовано традицией религиозной мифологии, то в “светские”, мирские сюжеты (“Темница”, “Париж”, “Флейта”, “Дом пастуха”) образ горы привносится в качестве и реального, и символического объекта. Уединение на горе помогает укрепиться духом, если предстоит трагический поворот в судьбе героя (“Дочь Иевфая”,



“Елеонская гора”); Сизифов камень своей судьбы человек вновь и вновь поднимает на гору (“Флейта”); в поэме “Рог” гора – это место, откуда многое открывается взору в прямом и переносном смысле, где принимаются важные решения; для узника горы – это воплощение мечты о свободе (“Темница”); это прибежище вольной жизни и страстей одинокого героя – рыцаря духа (“Дом Пастуха”).

В мистерии “Потоп” (1823) именно на горе надежда на спасение оборачивается катастрофой и гибелью людей. Здесь возникают дополнительные оттенки смысла в связи с понятиями гор вообще и конкретной горы Арарат. Горы, появившиеся в момент сотворения Земли, наряду с равнинными пространствами, с морями и реками, предстают как элементы изначального гармоничного миропорядка, красоты и абсолютной чистоты Земли. Однако первозданная божественная гармония мира искажается греховностью, со временем овладевшей людьми и неизбежно ведущей к катастрофе. При этом мотив движения в пространстве усложняется идеей движения во времени: Сара и Иммануил чисты душой, однако когда наступил час расплаты за всеобщие грехи, и они бегут от потопа в надежде спастись на горе Арарат, выше всех вознесшейся к небу.

В пространственном измерении мир – это прежде всего окружающая человека природа. Однако красота Земли не может вернуть Богу первое благостное впечатление о созданном им мире и человеке, она не может быть и гарантией безнаказанности грешных, и одна из природных стихий – вода оказывается средством Божественной кары. Предвидя, благодаря внезапному озарению, это эсхатологическое будущее мира, пастух Иммануил говорит: “*Postérité d’Adam... c’est un élément qui sera ton vainqueur*” – “Адамово племя... ты будешь повержено стихией”. Отсрочка во времени исчерпана. Трагический исход конфликта человека и Бога неотвратим, и бегство (путь в пространстве) не спасет прежде всего потому, что исчерпано время, которое было отведено, чтобы избежать конфликта, и поскольку это конфликт нравственного порядка, значит и его разрешение возможно лишь в сфере духовного.

Красота природы в момент предстоящего события отмечена мрачными знаками близкой агонии – об этом напоминает голос безличного повествователя, звучащий контрастно эмоциональным тирадам Сары и Иммануила. Поднявшись на “священную” гору, они видят внизу “бездну” – мир, погруженный во тьму ночи (это, конечно, метафора: царство порока и богоотступничества). Даже утренний рассвет предстает их взору как нечто зловещее: гаснут звезды в небе, лик солнца смотрится над лесом как пожар, угрожающе неподвижны тучи над вершинами гор, далекие молнии предвещают грозу. Земля “стонет”, встречая этот пронизанный угрозой рассвет и идущий за ним “сумрачный и кровавый день” – предвестие близкого потопа. Таким образом, именно на горе Сара и Иммануил получают пророческий знак события, от которого будет зависеть их жизнь.

Мотив бегства – одна из вариаций концепта пути – органично звучит в контексте мистерии, причем идея преследования материализуется в водной стихии, направляемой божественной волей.

Гора Арарат на пути влюбленных могла бы сыграть и спасительную роль. Саре достаточно было бы согласиться на замужество с сыном Ноя Иафетом, и тогда бы она попала в Ноев ковчег. Для этого ей нужно было одной подняться на гору Гильбоа в Палестине. Однако Сара предпочитает по своей воле идти вместе с Иммануилом к горе Арарат. Для нее значим не столько физический смысл спасения как сохранения жизни, сколько возможность разделить судьбу со своим возлюбленным, пусть даже эта судьба обернется смертью. Союз с возлюбленным оказывается для нее высшей ценностью, это ее самостоятельный выбор, и в простодушии своем она, как впрочем и Иммануил, считает трагическое воссоединение через смерть проявлением Божественной благодати: “Слава Богу, он карою нас обручил” (“Ah! louons l’Eternel, il punit, mais rassemble”).

Иммануила ангел-хранитель склонял к тому, чтобы ради своего спасения он один поднялся на Арарат, не думая ни о ком другом и не пытаясь постичь тайну смерти невинных. В этом контексте появляется еще один оттенок метафорического смысла, воплощенного в горе – это идея одиночества, предопределенного праведнику: в своем порыве к Богу он может подняться над другими людьми и таким образом заслужить спасение ценой добровольной отторженности от всех остальных. Однако Иммануил ослушался (как и его прародитель Адам), он устремляется к горе Арарат вместе со своей возлюбленной Сарой, но человеческие силы несоизмеримы с волей Творца, и воды потопа смыкаются над ними.

Подъем Сары и Иммануила на вершину Арарата представлен как путь сквозь глобальную катастрофу. Сверкают молнии, гремит гром, ревет ветер, содрогаются горы, реки текут вспять, воды океана обрушиваются на берег, увлекая деревья и песок с одинаковой легкостью и оставляя на пути обломки разрушенных городов. Все смешалось: южные моря покрываются полярными льдами, белые медведи оказываются рядом со слонами с берегов Нила, тиграми, газелями и потревоженными морскими чудовищами, всплывшими на поверхность; орлы, пораженные черной тучей, падают на землю. Животными овладевает цепенящий страх, они даже забывают, кто хищник, а кто потенциальная добыча, и только люди еще ожесточеннее воюют, однако и их вместе с последними клочками суши поглощает безжалостный потоп. Лишь изредка можно видеть выступающий из воды купол собора, вершину пирамиды, сфинкса или другое гигантское сооружение, кое-где – плавающие мумии, выброшенные водой из погребальных камер. Одним словом, взору беглецов предстает апокалиптическая картина, или, как говорит поэт, “расчлененный труп Вселенной” (“les membres attachés du cadavre du Monde”), останки мира.

Путь Сары и Иммануила, явленный приметам конкретных реалий, граничащих с фантастическим видением, развернут как картина вселенского хаоса, содержащая в себе наряду с реальным планом и другой – метафизический смысл. Речь идет о катастрофическом “взрыве” миропорядка, но также и о своего рода концентрации пространства в некоем умозрительном фокусе, о глобальном видении и постижении мира в критический для него момент. Это философско-поэтическое умозрение, своего рода “ясновидение”, превосходящее возможности реального зрения и сметающее физические законы ближней и дальней перспективы, все происходящее где бы то ни было в пространстве охватывается единым взором и в отдельных конкретных эпизодах просматривается некий моральный и экзистенциальный смысл. Страх смерти заставляет животных забыть о своей природе, а в человеке подавляет все страсти, обостряя лишь агрессивность (до таких самых уродливых ее проявлений, как каннибализм и вампиризм). Достоинно умирают лишь те, кому удалось избежать взаимной ненависти и объединиться хотя бы в последний час. Что же касается Сары и Иммануила, то со всеми ужасами человеческой агонии они не соприкасаются, оставаясь чистыми, безгрешными душами. Но они остаются в стороне и от всего, что послужило бы надеждой на спасение. Ноев ковчег проплывает мимо них, голубка с оливковой ветвью летит не к ним, и даже ангел – отец Иммануила (из Библии известно, что иногда небожители, пленившись красотой земных женщин, брали их в жены) оставил его.

Библейское имя Еммануил означает “с нами Бог”. В пророчестве Исайи (7, 14) говорится, что так должны были назвать сына Божьего, Спасителя, т.е. это первое имя Христа. В происхождении героя Виньи Иммануила есть некая аналогия Христу: он также был рожден земной женщиной, пленившей небожителя – ангела. Участь же его во время потопа – еще один штрих в этой аналогии: надежда на то, что “Бог с нами”, т.е. с праведниками, подвергается сомнению, ведь безгрешные Сара и Иммануил гибнут как жертвы незаслуженной кары, и их смерть дает поэту повод уже не в первый раз усомниться в доброте Бога, безжалостного к своим созданиям: “Кто без любви творил, погубит равнодушно” (“*Qui créa sans amour, fera périr sans haine*”). Эти слова вложены в уста ангела-хранителя Иммануила, тем самым усиливается достоверность выраженной ими идеи. О потоке же рассказывается “безлично”, устами некоего абстрактного повествователя. Скептицизм относительно доброго Божьего покровительства, столь характерный для Виньи, в еще более трагическом звучании воплотится позднее в его поэме “Гора олив” (1839).

Таким образом, поэтическая мысль автора в “Потопе” сосредоточена на идее безжалостного Бога, карающего без разбора и грешников, и праведников. Поэтому выбор и сюжета, и персонажей в этой поэме предопределен библейской мифологией, а концепт пути

варьируется в двух мотивах: тщетного бегства от Божественной ка-  
ры и тщетного же подъема на священную гору.

Характерно, что в самых ранних поэмах Виньи горы представле-  
ны с элементами изобразительности или “живописания” (*le pit-  
toresque*) – в духе одной из романтических новаций 1820-х годов. Так,  
в балладе “Рога” (1825) присутствуют многочисленные подробности  
характерного пейзажа Пиренейских гор: снежные вершины, высо-  
когорные ледники, водопады, стремительные ручьи, скалы, на кото-  
рых можно увидеть застывшую лань, цветущие предгорные долины,  
овечьи стада, о которых узнаешь издалека по звону колокольчиков  
и блеяню ягнят; “голос” водопада переплетается с мелодией роман-  
са, доносящейся откуда-то издалека; в Ронсевальском ущелье, ка-  
жется, еще слышны звуки легендарного рога и как будто бы еще  
бродит тень Роланда. Местный колорит включает и природные кра-  
соты, и легендарный дух событий, происходивших здесь задолго до  
написания баллады, в которой воспроизводится один из самых из-  
вестных моментов “Песни о Роланде”. При этом живописание “мест-  
ного колорита” не исключает метафорического смысла некоторых  
реалий. Наиболее значимые события изображаются в двойном клю-  
че – реальном и иносказательном одновременно. Таков, например,  
эпизод, когда мавры уже считают, что победа за ними, но внезапное  
падение огромной скалы меняет ситуацию: взойдя на эту скалу (поч-  
ти гору), Роланд обретает силу остановить свое войско, готовое к от-  
ступлению. Позднее император, поднявшись на самую высокую го-  
ру, слышит звуки рога, видит трагические последствия битвы в Рон-  
севальском ущелье и велит спешить на помощь героям. В обоих слу-  
чаях гора выступает как метафора кульминационного момента со-  
бытия или движения по пути, исполненного опасностей и испытаний.  
В дальнейшем “живописание” отступает перед развитием поэтиче-  
ской идеи в умозрительном аспекте.

Как метафора или символический образ гора подвержена своего  
рода “перетеканию” в другие иносказания, аналогичные по смыслу.  
Например, в образе башни также присутствуют идеи высоты, обзо-  
ра, созерцания, а значит, и созерцателя, способного к философскому  
видению мира. Персонажу такого рода – мыслящему созерцателю –  
Виньи отдает предпочтение с нач. 1830-х годов: это фигура достаточ-  
но условная, абстрагированная – некий обобщенный путник или  
странник, который приходит на смену историческому, легендарному  
или библейскому герою. С таким Путником мы встречаемся в поэме  
“Париж” (1831). Путник (“*Voyageur*” Виньи пишет с заглавной буквы;  
к сожалению, в переводе Ю. Корнеева – просто путник) – это симво-  
лическая фигура, лишенная каких бы то ни было индивидуальных  
черт, социального статуса, внешнего облика, возраста; о нем неиз-  
вестно, откуда, куда и зачем он идет, но то, что известно, очевидно,  
и есть главное: это его духовное родство с Поэтом. Вместе они под-  
нимаются на высокую Башню (слово “*Tour*” в тексте подлинника так-

же выделено заглавной буквой, но и это, к сожалению, утрачено в переводе), вместе они предаются созерцанию Парижа, который видится им средоточием и символом всей человеческой цивилизации.

По существу, Путник и Поэт – это два лика единого мыслящего субъекта, в котором динамикой свободного странствия по миру в какой-то мере преодолевается ограниченность пассивного созерцательного умозрения. “Вот рука моя, Путник, на Башню взойдем” (“Prends ma main, Voyageur, et montons sur la Tour”. – Перевод мой. – Т.С.). Уже в этой первой строке – словах Поэта – предложение союза и поддержки тому, кто познает жизнь непосредственно и активно, но должен еще подняться над эмпирическим знанием, вознестись к высшему миропониманию, к истине, постигаемой силой духовного видения. Башня в этой ситуации, также лишенная всяких конкретизирующих примет, символична не менее, чем восходящие на нее Поэт и Путник: она – знак высокого уровня философско-поэтического мышления, позиции не просто созерцательной, но концептуализирующей увиденное.

Идея восхождения, вознесения над тривиальным жизненным опытом оформляется в творчестве Виньи к кон. 1820-х годов как стремление выявить глубинный смысл в любом конкретном событии, т.е. как движение от факта – к идее. В этом ключе он задумывает поэтический цикл “Вознесения” (“Elévations”), в заглавии которого обыгрывается название и суть церковного обряда возношения святых даров. В одном из писем 1838 г.<sup>4</sup> Виньи пишет: «Я назвал эти поэмы “Вознесениями” потому что они должны, отталкиваясь от какого-нибудь совершенно земного образа, подниматься к созерцанию божественного и, насколько это в моих силах, оставить в высших сферах душу, которая последует за мной, взять ее с земли и возложить к ногам Бога». Религиозный скептицизм Виньи дает основание видеть в этих словах не акт поклонения Творцу, а иносказание, метафору, выражающую идею духовного воспарения над приземленной реальностью. Замысел “Вознесений” реализовался лишь отчасти, в двух поэмах “Любовники из Монморанси” и “Париж”.

Характерно, что в отличие от произведений 1820-х годов, в которых сакральным толосом была гора, в поэме “Париж” эту роль выполняет башня – не природное образование, а рукотворное сооружение. В подобном переходе к объекту цивилизации можно видеть знак отказа и от руссоистской традиции абсолютизации природы, и от стереотипов мифологической образности. При этом символическая Башня так же абстрактна, как и поднимающиеся на ее вершину Поэт и Путник, хотя первая же ассоциация, которая возникает в этом контексте, – ассоциация с башней собора Парижской Богоматери. Известно, что в кружке В. Гюго существовал обычай, своего рода ритуал ежевечерне наблюдать заход солнца с башни этого собора. (“Господин Гюго глядит, как меркнет Феб”, – с достаточной долей иронии пишет об этом Мюссе в поэме “Мардош”.) Однако Виньи не

дает какого бы то ни было повода считать, что речь идет о той же или какой-либо другой конкретной башне, это не имеет значения. Смысл образа не в соотнесенности с какой бы то ни было реальией, а в создании ассоциативного ряда идей: высота, восхождение, воспарение мыслью, постижение высших истин.

Созерцатели поднимаются на Башню ночью. Во тьме ночи мерцают огни жилищ, смутно вырисовываются разнообразные и порой причудливые формы архитектурных сооружений. Ночной мрак – знак “темной” судьбы мира, неясного будущего, пугающего неизвестностью. Одновременно в воображении поэта возникает образ, контрастный темноте ночи – гигантская печь, горнило, в огне которого творится будущее: это “сплав” прошлого и настоящего. Нарисованная здесь картина – фантастическое видение, и одновременно ясновидческое прозрение поэта, вместе они составляют содержательную основу поэмы. “Ясновидение”, как оно представлено у Виньи, предполагает также глубинный анализ и всеохватное синтезирующее и в то же время пророческое осмысление жизни. На Башне Поэт и Путник переживают своего рода вознесение духа к тайнам бытия. Башня же в этом контексте – символ высшего доступного цивилизованному человеку постижения истины, законов мира, прошлой, современной и будущей жизни.

Чтобы подняться на Башню – вершину духовных странствий, люди нуждаются в помощи друг друга, особенно Путник, начинающий свое восхождение “нетвердым шагом” (“Et je chancelle encore”):

Ah! Dit le Voyageur, la hauteur où nous sommes  
De corps et d'âme est trop pour la force des  
hommes!  
La tête a ses faux pas comme le pied les siens;  
Vous m'avez soutenu, c'est moi qui vous  
soutiens.

И путник продолжал: да, слабы и несмелы  
Для высоты такой у нас душа и тело.  
Не только ноги – мозг отказывает нам.  
Ты не дал мне упасть, и я тебе не дам.

(Пер. Ю. Корнеева)

Их восхождение рука об руку – это единство эмпирического опыта и философской мысли. Поднявшись на магическую Башню, открывающую широту кругозора, не ограниченную возможностями обычного физического зрения, Путник обретает способность видеть все: и то, что у подножия Башни, и то, что простирается за горизонтом во все стороны света, и заоблачные высоты, куда с земли поднимается только ветер, и “кишение” жизни (“Tout fourmille”) в лабиринтах города, и прошлое, и рождение нового в огне современных катаклизмов (подразумеваются революции).

Башня – это высота, на которую поднимается романтический энтузиаст, искатель идеала; это его индивидуальная позиция, его осо-

бое видение мира и в то же время его убежище посреди тривиальной повседневности, прорыв из быта в сферу бытия. Со стороны эта Башня воспринимается как недостижимая обитель творческой личности, цитадель “чистого искусства”. Ассоциация с библейской башней из слоновой кости возникает тотчас же. Любопытно, что в разных эпизодах Библии фигурирует много конкретных башен, но только “башне из слоновой кости” выпала столь значительная роль в литературе нового времени, хотя в библейском контексте (Песнь песней, 7, 5) это метафора совсем с другим смыслом (во французском переводе: “*ton cou est une tour d’ivoire*”, в русском: “шея твоя – как столп из слоновой кости”). Во французской литературе XIX в. о башне из слоновой кости впервые упоминается именно в отношении Виньи: в одном из стихотворений сборника Ш. Сент-Бёва “Августовские мысли” (1837) говорится:

Et Vigny, plus secret,  
Comme en sa tour d’ivoire, avant midi rentrait.  
(A M. Villemain)

#### Таинственный Виньи

К полудню исчезал, словно скрывался в своей башне из слоновой кости.

(Господину Вильмену)

Башня как знак воспарения над тривиальным течением жизни, позиции, дающей возможность более широкого обзора и ясного видения, присутствует в творчестве и других романтиков. Например, у Т. Готье в стихотворении “Восхождение на башню” (1838) поэт поднимается на высокое архитектурное сооружение, в котором вначале нетрудно узнать башню собора Парижской Богоматери: этому памятнику архитектуры, говорит автор, восемьсот лет, что соответствует реальному возрасту знаменитого парижского собора, строительство которого велось, как известно, с XII в.; того, кто совершает восхождение, в верхних ярусах башни поджидают “драконы” и другие “странные фигуры”, химеры – причудливые изваяния, которыми также знаменит собор; наконец, с высоты сооружения виден остров Сите – сердце Парижа. Далее, обыгрывая известный факт, что башни собора Парижской Богоматери остались недостроенными, Готье развивает идею более высокого подъема – воображаемого восхождения на “мою башню”: “Я водрузил знамя на вершине моего сооружения” (“*J’ai planté le drapeau tout en haut de mon oeuvre*”). С высоты этой башни, “достроенной с большим трудом” (“*à grand’peine achevée*”), он надеется увидеть свою Землю обетованную – единый образ мира, все, что есть и на земле, и за облаками среди звезд, и свою славу – “светоч души”. Таким образом, это стихотворение, начатое в регистре конкретного описания, в котором присутствует достаточно много реальных, узнаваемых подробностей, переводится затем в иносказательный план и выражает духовную цель, к которой устремлен автор (“*Terre de Chanaan, où tendait mon effort*” – “Ханаан, к

которому были нацелены мои усилия”) – создание произведений, которые увенчали бы его славой.

Четыре десятилетия спустя образ башни и связанная с ним идея кульминационного момента в жизни отзовется в стихотворении Артюра Рембо “Песня из самой высокой башни” (1872), в котором автор подвергнет самой жесткой переоценке свою совсем еще короткую, но чрезвычайно насыщенную исканиями жизнь. У Рембо башня – образ, лишенный предметности, он не имеет конкретного реального референта. Слово *tour* вообще отсутствует в тексте, оно заявлено только в заглавии, но при этом сопровождается эпитетом “самая высокая” (“*la plus haute*”), суггестивно указывающим на то, что “песня”, которая будет спета здесь, – самая главная, что здесь прозвучит самое значимое, решающее, может быть даже последнее слово поэта. Все содержание стихотворения разворачивается в измерении “чистой идеи”.

Действительно, в “Песне из самой высокой башни” запечатлен момент переоценки определенного этапа жизни лирического героя – молодости, которая, как он теперь думает, обернулась пустой растратой сил (“*oisive jeunesse; j’ai perdu ma vie*”). Подводя этот обескураживающий итог, герой (и автор) говорит о своей готовности к “достойному уходу” (“*auguste retraite*”) от того, чем он жил прежде. В третьей и четвертой строфах звучит мотив былого долготерпения (“*J’ai tant fait patience*”) и уступок чему-то чуждому, внешнему, активизировавших в нем “тлетворную жажду” или “нездоровые желания” (“*la soif malsaine*”). Утратив природную чистоту, душа его очутилась “в сонме грязных мух” (“*cent sales mouches*”) – в этом образе зашифрована цитата из сонета “Гласные”, в котором рой мух, жужжащих над нечистотами, фигурирует в гамме символических ассоциаций черного цвета. Искажение своей сущности ощущается лирическим героем как отринутость от мира людей, бесконечная неприкаянность “бедной души” (“*mille voyages de la si pauvre ame*”), как тягостное одиночество. “*Ah! Que le temps vienne / Où les coeurs s’éprennent!*” (“Придите, времена, когда все будут любить друг друга!”) или: “Пусть придет время, когда сердца откроются друг другу!”). Стихотворение обрамляется этими строками, звучащими как заклинание. Как и у Виньи, образ башни здесь связан с концептом пути, с той разницей, что у Виньи развернута идея исторического движения мира, тогда как Рембо сосредоточен на осмыслении индивидуальной судьбы лирического героя (и своей собственной), т.е. на личностных проблемах. “Самая высокая башня”, поднявшись на которую, герой поет свою песню-исповедь, символизирует неодолимое стремление продолжить жизнь, но в ином, чем прежде направлении, с тем чтобы, преодолев прежние заблуждения, обрести себя подлинного.

Итак, в ранних поэмах Виньи восхождение на гору исполнено смыслом, восходящим к библейской традиции: оно выражает порыв человека к Богу, надежду (пусть и тщетную) на спасение. С подъе-



мом на башню меняется не только сам знак высоты, но и смысл, цель восхождения, а также тип героя, стремящегося к вершине. Если раньше персонажи Виньи более или менее простодушно полагались на покровительство свыше, не задаваясь при этом экзистенциальными вопросами, они были просто “люди”, то теперь поэту интересен герой-искатель, энтузиаст духовных истин, данных ему не в откровении, а добытых им самим. Таких энтузиастов он находит не в Библии, а среди тех, кто живет теперь: это “лучшие” и “самые чистые” – рыцари духа, которых поэт считает “украшением своего времени” (“*dont leur temps se décore*”, как он говорит в поэме “Париж”). Их путь наверх – это духовные искания, возвышающие их над тривиальными ценностями толпы. И все-таки их метафорическая “башня из слоновой кости” слишком прямо соотносится с реальным сооружением, построенным человеком, рукотворным объектом цивилизованного мира. Обитатели такой башни – адепты “чистого искусства” не могут чувствовать себя абсолютно свободными.

Отвернувшись от окружающего ничтожества и будучи в силу этого ограничен пределами индивидуального микрокосма, герой Виньи испытывает потребность преодолеть эту вынужденную ограниченность, пустившись странствовать по миру. Характерно при этом, что направление странствий “рыцаря духа” определяется теперь не христианской традицией (путь к Богу) и не эстетическими стереотипами романтизма (на лоно природы), а поисками родственной души, навстречу “другому”. Герой Виньи теперь абсолютно самостоятелен, и это в полной мере проявляется в поэме “Дом Пастуха, письмо к Еве” (1844)<sup>5</sup>: сохранив тип героя, поэт направит его духовные странствия не вверх, к небу, а в те пределы, где странник, оставаясь вне цивилизованного мира и в то же время будучи свободным от иллюзий, связанных с природой, устремляется вдаль, к бесконечно манящему и всегда ускользающему горизонту. Это путешествие лишь внешне представлено как странствия по земле, по сути же путь лежит внутри самого “рыцаря духа”, это даль, глубина и высота одновременно – его микрокосм.

Вот основные содержательные мотивы поэмы “Дом Пастуха”: сущность, скрытая под покровом красот природы; новое воплощение цивилизации – железная дорога; поэзия – “жемчужина мысли”, противостоящая ничтожеству материального мира; идеальная спутница в духовных странствиях поэта. Традиционное противопоставление города и природы присутствовало уже в поэме “Париж”: город – это мир, в котором “мертва природа./ Там плавных нет кривых, все только под углом./ А значит, создано людьми – не естеством” (Перевод Ю. Корнеева). В поэме “Дом Пастуха” странствует в своем “доме” условно-символический Пастух – в такой же мере абстрагированный от реальности персонаж, каким был Путник в “Париже”. В противоположность античной буколической традиции и пасторалям нового времени, Виньи далек от изображения идиллии “естествен-

ной” жизни на лоне природы<sup>6</sup>. Воздерживается он и от морализаторства. Но более всего от традиционной пасторали поэму Виньи отличает идея бесконечного пути к недостижимой цели, и поиска, чреватого разочарованиями.

С самого начала поэмы “Дом Пастуха” конкретные реалии пути, путешествия, в том числе и плаванья по морю, упоминаются в фигуральном смысле: “скорбная галера” (“galère en deuil”), так же, как и “оковы” (“boulet”) – метафоры жизненного удела, судьбы, исполненной тягот и печали; волны – превратности судьбы; весло, выпавшее из рук, – знак усталости или исчерпанности сил; “незнакомая дорога” (“route inconnue”) – иносказание неясного будущего. Речь идет о плавании по морю жизни, а не о реальном морском путешествии, и даже собственное отражение в воде, которое предстает взору мифической Евы не как зеркальный зрительный образ, а как нечто символическое – “на ее обнаженном плече железом выжжено клеймо социального бытия” (“sur son épaule nue la lettre sociale écrite avec le fer”) – это знак неволи, напоминающий о путях несвободы, которая царит в обществе. Именно фигуральный смысл всех примет морского путешествия позволяет автору в следующей строфе продолжить тему жизненных странствий в образах уже не морских, а сухопутных: “пыль дорог”, соединяющих “рабские города”, а вокруг простираются леса и поля, прибежища свободы, подобные морским далям, посреди которых затеряны “мрачные острова” (т.е. города), вдали смутно виднеющиеся горы и речной берег с изумрудной травой, лилиями, ивами и тростниками.

Однако как бы ни была приятна прогулка на лоне природы, долгий путь среди ее завораживающего великолепия ведет к постижению печальной истины о том, что лишенный духовности естественный мир чужд человеку. Поэтому вселенские странствия привлекательны для героя лишь когда рядом с ним духовно близкое существо, идеальная подруга, разделяющая все его искания и духовные порывы. Речь идет именно о странствиях, а не путешествии по проторенной дороге к заранее известной цели: “В бродяжьей жизни нашей случай поводырь” (“Nous suivrons du hasard la course vagabonde!”).

Гора в “Доме Пастуха” утрачивает функцию сакрального места. В начале поэмы она – всего лишь элемент многоплановой пейзажной панорамы, а затем предстает рассеченной рельсами железной дороги. Тем самым снимается мотив почти ритуального подъема на вершину, а вместе с ним исчезает ставшая уже привычной метафора духовного вознесения. Железные рельсы пронзают гору, преодолевают препятствие, внедряясь в неприступную прежде толщу, почти в недра земли, оставаясь при этом на уровне подножья горы или долины. Это “победа над временем и пространством” (“la distance et le temps sont vaincus”), достигнутая благодаря механической силе и скорости, это триумф машины, но не духа, как считает Виньи. Более того, машина опасна.

Темой железной дороги (во Франции это чудо техники внедряется с 1832 г.), пространно развиваемой в поэме, привносится новая грань смысла в концепт пути. Скорость поезда, которая ошеломляет и даже обескураживает людей в нач. XIX в., воспринимается одними как свидетельство головокружительных успехов цивилизации, другие же задаются вопросом: возможно ли свести понятие прогресса к успехам в технике, к усовершенствованиям в сфере “материальной” жизни, бытовых удобств, комфорта? Не таит ли культ технического прогресса угрозу нравственному состоянию человека?

Виньи посвящает теме железных дорог семьдесят стихотворных строк (десять строф). Топка, паровая машина, слаженное движение множества сочленений хитроумного механизма, стремительный бег вагонов по железным рельсам – вся эта машинерия восхищает и одновременно страшит поэта. Опасения усиливаются особенно после железнодорожной катастрофы 1842 г., произошедшей между Версалем и Парижем. Пассажиры, возвращавшиеся после осмотра версальских фонтанов, стали жертвами “ревущего дракона” (“le dragon mugissant”), как Виньи называет паровоз. Иронизируя по поводу “радостных путешественников”, которые все еще доверяют “железному быку” (“le taureau de fer qui fume, souffle et beugle”) собственную жизнь и жизнь своих близких и поэтому становятся добровольными заложниками механического прогресса, поэт ностальгически вспоминает о неспешном путешествии в конном экипаже, в котором находит меньше неудобств, чем счастливых возможностей, таких, как наслаждение чистым воздухом, прелесть случайной встречи с другом и иные неожиданности в пути, долгие беседы, за которыми время проходит незаметно, мечтательное созерцание пейзажей, медленно разворачивающихся перед взором путешественника, под мерный цокот копыт и звуки близкого человеческого жилища, где можно остановиться и передохнуть.

Острое ощущение контраста между прежним и новым способами путешествовать побуждает поэта говорить о реальных приметах того и другого, но едва обозначив их, он вновь переключается в режим переносных, метафорических смыслов и поэтических фигур, и в последней строфе пассажа о железных дорогах аллегорическая фигура Мечты (Rêverie) идет прочь от холодных железных рельсов, ступая по тропе и окидывая все вокруг вопрошающим тревожным взглядом. Это иносказание подкрепляется и прямым, хотя и столь же наивным призывом избегать железных дорог (“Evitons ces chemins. – Leur voyage est sans grâces”).

Отвернувшись от механической цивилизации и оставаясь на лоне природы, лирический герой Виньи не может удовлетвориться бесстрастным и праздным созерцанием. Он не столько созерцатель, сколько неустанный вопрошатель, рыцарь мысли, ищущий разгадки тайн бытия (“des secrets divins se faisant une étude”). Его путь в этом мире – “пешком”, вслед за своей Музой-мечтательницей, не по же-

лезному пути, а по едва заметной тропе, которую он сам находит в свободных пространствах земли. Свою воображаемую спутницу Еву он также зовет “идти через поля с цветком в руке” (“*Marche à travers les champs une fleur à la main*”). В обоих случаях речь идет о личном опыте постижения окружающего мира и мира человеческой души.

Человек на земле – “смирненный странник” (“*humble passager*”), его удел – блуждание в лабиринте вопросов и загадок, обретений и потерь, ошибок, страдания и стоического одиночества, иллюзий и редких озарений. Идя по этому тернистому пути, он ищет и спутницу подстать себе, свободную от тривиальных интересов повседневности и сиюминутных страстей, способную разделить судьбу странствующего рыцаря мысли. Их гармоничный духовный союз “под сенью кочевой” – вечно ускользающий идеал лирического героя Виньи. В свете этой идеи проясняются фигуральные выражения “*Maison du Berger*” и “*maison roulante*”. “Дом” в контексте поэмы абстрагирован от конкретного жилища, пусть даже и на колесах (кибитка, возок, фургон и т.п.), это в самом широком смысле кров, прибежище, пристанище, обитель, укрытие, приют, место, куда устремляется тот, кто хочет быть вдали от суеты низменно утилитарного. Приглашая Еву к совместному путешествию, герой описывает свой Дом: вначале это как будто бы нечто реальное, подобие экипажа “на четырех колесах” (“*Elle va doucement avec ses quatre roues*”), затем преобразующееся в поэтическую колесницу, окутанную запахами цветов, среди которых она тихо (“*ses muets essieux*”) движется в ночи (“*le char nocturne*”). В этом волшебном экипаже, “под сенью кочевой”, все соразмерно Еве (“*Son toit n’est pas plus haut que ton front et tes yeux*”) и даже окрашено в коралловый цвет ее щек; далее описание выходит в более широкую сферу природы: просторный альков, который ждет Еву, – это ложе среди благоухающих живых цветов, а пределы скитальческого приюта расширяются до вселенских масштабов: обителью героя и его спутницы оказывается вся земля, которую им предстоит увидеть, до самых северных заснеженных морей и полярных льдов, и все времена, прошлое и будущее (“*...ceux qui sont passés et ceux qui passeront*” – “...всё, что уже прошло и еще пройдет”). Последний штрих, которым завершается иносказание, скрытое в образе Дома, – это сияющий над ним “кристалл (*diamant*) чистой поэзии” – знак высших устремлений обитателя этого удивительного жилища. Символический смысл образа кристалла в этой и других философских поэмах Виньи (“*Чистый дух*”, 1863) раскрывается как единство интеллекта, нравственного сознания и творческой способности человека.

Таким образом, Дом – это и пристанище в потоке внешней жизни, и обитель духа, т.е. внутренний мир творческой личности. Вместе с тем это “приют кочевой”, вечные странствия, а скиталец, укрывшийся “под сенью кочевой”, находит себе пристанище не в каком-то конкретном месте, а всюду, его обитель – весь мир. Глагол

rouler и производный от него эпитет *roulante* используются также в расширительном смысле, абстрагированном от идеи колеса и вращательного движения, подобно тому как выражение *rouler par le monde* означает 'скитаться по свету' безотносительно к средству передвижения. Когда сама природа в поэме Виньи говорит "*Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre / A côté des fourmis des populations*" ("С презрением движусь я, не видя и не слыша, мимо народов, кишачих в своих муравейниках..."), то и здесь важна не идея вращения, а мысль о движении "мимо", о равном презрении природы и к муравьям, и к людям, которые копошатся на поверхности земли. Возможно, в образе *maison roulante* присутствует ассоциация с *roulette* (рулеткой, названием игры), но в этом случае значима идея случайности, неопределенности результата, всевластия Фортуны (символом которой, как известно, еще с античных времен было колесо), а не сами по себе вращательное движение или реальное колесо. Подкрепление такому толкованию слова "дом" мы находим у самого Виньи в поэме 1862 г. "Прорицатели", в которой фигурирует аналогичный образ: "*J'y roulais la maison errante et solitaire*" – "В скитаньях я искал приют уединенный" (перевод мой. – Т.С.). Таким образом, "Дом" у Виньи это скитальческий приют и сами скитания, а скиталец, которого он называет Пастухом, "пасет" не стадо, идет не за овцами, а устремляется туда, куда его влекут собственные мечты, идеалы, иллюзии, надежды; он мог бы быть духовным Пастырем тем, кто разделит бы с ним его странствия.

Мотив "кочевой" жизни имеет в поэзии Виньи множество оттенков звучания и сопутствующих смыслов. Так, в предисловии ко второму изданию "Стихотворений на античные и современные сюжеты" в 1829 г. он вспоминает о собственной "кочевой жизни воина" ("*vie errante et militaire*"). Это упоминание особенно интересно тем, что оно подразумевает не столько реальные обстоятельства тринадцатилетней военной службы Виньи в 1814–1827 гг., сколько результат внутреннего, духовного пути, который был проделан им за это время: в духовном и творческом плане это был "путь обновления" ("*route d'innovations*"), а главной своей литературной новацией поэт считает выражение "философской мысли в эпической или драматической форме" (это же он повторит дословно и в 1837 г. при издании полного на тот момент собрания сочинений).

Абстрагированная фигура Пастуха, намеренно лишенная примет реального пастуха, т.е. очищенная от приземляющей конкретности, "вознесена" автором в сферу духовных понятий и этим принципиально отличается от традиционных пастушков буколической и пасторальной традиции, так же, как его подруга – от пасторальных пастушек. "Предстанут взору твоему людские судьбы, которые открыл мне Чистый дух" (перевод мой. – Т.С.) – "*Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte / s'animeront pour toi*", – обещает

герой воображаемой спутнице. Эти людские судьбы (букв. ‘картины жизни человечества’) – не что иное, как своего рода видения, создаваемые силой ретроспективного созерцания и прозрения, т.е. ясно-видческие состояния духа, открывающие возможность метафизического постижения мира. Все, о чем помышляет герой, относится к сфере духа и интеллектуального умозрения, и все атрибуты этого почти мистического акта (в том числе окружающие природные реалии и Дом) переключаются в регистр переносных смыслов. Реальными остаются лишь красоты природы, но вопреки господствующей романтической традиции герой Виньи воспринимает природу как нечто холодное, индифферентное по отношению к человеку, чуждое ему. Его влечет другая реальность, невидимая, скрытая: “Невидимое реально. Существует мир душ, в котором таятся неосозаемые сокровища” (“L’invisible est réel. Les âmes ont leur monde / Où sont accumulés d’impalpables trésors”). Сокровенные тайны бытия можно прояснить через погружение в духовный мир, самопознание, но не в абсолютном одиночестве, а в союзе с другой личностью, через совместные усилия, дающие возможность “увидеть себя в зеркале другой души” (“pour qu’il se regarde au miroir d’une autre âme”), как герой разъясняет Еве.

Идеальный с точки зрения Виньи совместный путь под эгидой Чистого духа исключает погружение в жизнь тривиальную, обыденную, ограниченную каждодневной привычкой. Это духовное бытие, устремленное к постижению смысла жизни, иногда лишь интуитивно угадываемого, это продвижение по едва различимой тропе, на которой осталось множество теней – тех, кто ступал по ней раньше и уже поглощен небытием.

Таким образом, в поэме “Дом Пастуха” концепт пути претерпевает своего рода превращение: речь здесь идет не столько о физическом перемещении путешественника или странника в конкретном пространстве, сколько о порывах и устремлениях духовного характера. Метафорический смысл пути в этом контексте наиболее близок русскому поэтическому образу *стеzi*: это в самом общем виде обозначенное направление духовно-нравственных поисков человека, причем герой Виньи менее всего склонен к спонтанному лирическому порыву, его “стезя” ведет в лабиринт интеллектуального, “мыслительного”, т.е. философского поиска. Не случайно он взывает к поэзии как к “нетленной любви истинных мыслителей” (“O toi, des vrais penseurs impérissable amour!”).

Путь вдвоем – один из лейтмотивов поэзии Виньи. В его ранних поэмах (“Элоа”, “Потоп”) этим мотивом отмечена судьба персонажей, вымышленных поэтом по типу библейских, а в позднем цикле философских поэм “Судьбы” тот же мотив получает воплощение через сюжеты, почерпнутые в реалиях современной истории (например, в “Ванде” речь идет о русском декабристе и его жене, последо-

мавшей за ним в сибирскую ссылку) или развивается в абстрактно-иносказательном аспекте, как в “Доме Пастуха”.

Вместе с тем перспектива жизненных странствий вдвоем не снимает и проблему одинокого пути. Более того, одиночество Виньи считает уделом тех, кого он называет “лучшими из лучших”, т.е. незаурядных, творческих, мыслящих личностей, их судьба и волнует его в первую очередь. Мотив одиночества доминирует в творчестве Виньи начиная с “Моисея” и многократно варьируется позднее, например, в поэмах “Темница” (1821), “Смерть волка” (1839), “Гнев Самсона” (1839), “Гора олив” (1839), “Флейта” (1843). Ведь и Ева в поэме “Дом Пастуха” – только мечта героя, всего лишь его воображаемая, виртуальная подруга. Найдет ли он в своих странствиях реальную спутницу, которая соответствовала бы его идеалу? Вопрос остается открытым и для читателя, и для автора: не случайно самый отважный странник в поэзии Виньи – герой поэмы “Бутылка в море” проводит жизнь в полном одиночестве посреди морской стихии, всецело отдавшись изучению морских течений, подводных рифов и звездного неба, постоянно подвергаясь опасности и в конце концов погибая в результате кораблекрушения.

Лейтмотивы странствия, пути вдаль и восхождения, движения ввысь звучат на протяжении практически всего творчества Виньи. При этом им “вторит” еще один лейтмотив: плавание по морю, через который, начиная с элегии “Симета” (1815) и кончая поэмой “Бутылка в море” (1853), раскрываются некоторые другие, не менее значимые грани концепта пути. Специфика воплощения идеи пути в произведениях этого ряда определяется, естественно, отнюдь не только реалиями морского путешествия. В поэме “Бутылка в море”, написанной девятью годами позже “Дома Пастуха”, находит выражение итог развития авторской концепции пути в ее соотносительности с эволюцией понятий “аристократа духа” и творческой личности, а также с конкретизацией этических принципов Виньи. Рассмотрение этих проблем в комплексе требует отдельного обстоятельного исследования.

<sup>1</sup> *Vigny A. Oeuvres poétiques. Chronologie, introduction, notices et archives de l'oeuvre par J.Ph. Saint-Gérant. Paris, 1978. P. 53.* Далее стихи Виньи цитируются по этому изданию.

<sup>2</sup> *Ibid. P. 55.*

<sup>3</sup> Вплоть до нач. 1820-х годов гора Арарат оставалась для европейцев лишь библейской реальией. Только в 1829 г. было совершено восхождение на Арарат российским ученым Й.Ф. Парротом, который два года спустя опубликовал описание своих наблюдений. В 1831 г. Армению посетили американские миссионеры Смит и Двайт, и созерцание горы наводит их на размышления об Арарате как о “месте второй колыбели человечества”. Цит. по: *Нюстрем Э. Библейский энциклопедический словарь. Торонто, 1989. С. 25.*

<sup>4</sup> Письмо к Камилле Монуар, цит. по: *Vigny A. de. Poésies complètes. Introductions et notes par Aug. Dorchain. Paris, 1962. P. 295.*

<sup>5</sup> Перевод этого названия, предлагаемый Ю. Корнеевым. – “Хижина пастуха”, во-первых, слишком конкретизирует вид жилища, тогда как фигурирующее у Виньи слово *maison* употреблено в самом широком, общем смысле (жилище, кров, пристанище, место пребывания), без соотнесенности с идеей сооружения, будь то хижина, шалаш или более солидное строение из дерева, камня и т.п.; во-вторых, упразднение заглавной буквы в слове “пастух” не создает адекватного перевода французского *Berger*, так как его написание с прописной буквы в авторском тексте поэмы совсем не случайно.

<sup>6</sup> См. об этом: *Соколова Т.В.* Человек и природа (“Дом Пастуха”) // Философская поэзия Альфреда де Виньи. Л., 1981. С. 117–127.

<sup>7</sup> Перевод мой. У Ю.Б. Корнеева: “Мы будем там, куда судьба нас кинет властно” (с. 498).



Е.В. Халтрин-Халтурина

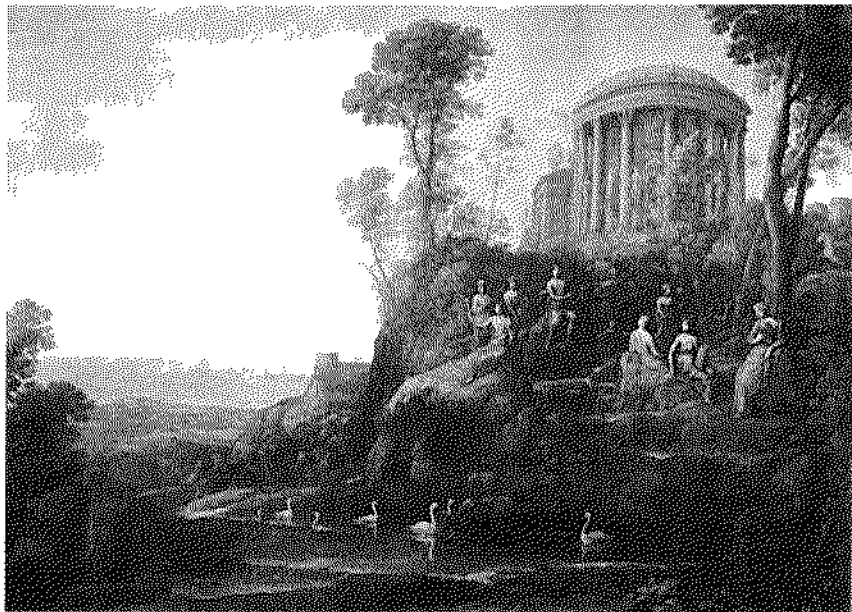
ЭПОХАЛЬНЫЙ  
ДЛЯ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА  
ПЕРЕХОД УИЛЬЯМА ВОРДСВОРТА ЧЕРЕЗ АЛЬПЫ:  
ОТ ФАНТАЗИИ К ВООБРАЖЕНИЮ

Переход Вордсворта через Альпы, поначалу им не осознанный, был также важен для развития европейской романтической культуры, как путешествие Гёте в Италию в 1786 г., как лето, проведенное Байроном и Шелли на Женевском озере в 1816 г., или – поскольку Вордсворт повествует о путешествии тем же слогом – как видение Павла на пути в Дамаск.

Кеннет Р. Джонстон<sup>1</sup>

В Англии XVIII–XIX вв. всем путешественникам было свойственно любоваться природой. Созерцая пейзажи, джентельмены слагали стихи, устраивали помолвки и совершали поездки. И везде – отправлялись ли они с соседями на пикник на вершину холма, чтобы оттуда обозреть окрестности, прогуливались ли по своему парку или уезжали в так называемое *большое турне* по Европе – речь неизменно заходила о видах *прекрасных* (the beautiful), *живописных* (the picturesque) и *возвышенных* (the sublime). Если же кому-то случалось запутаться в этих модных терминах, то на ошибки незамедлительно обращался лорнет сдержанного английского юмора.

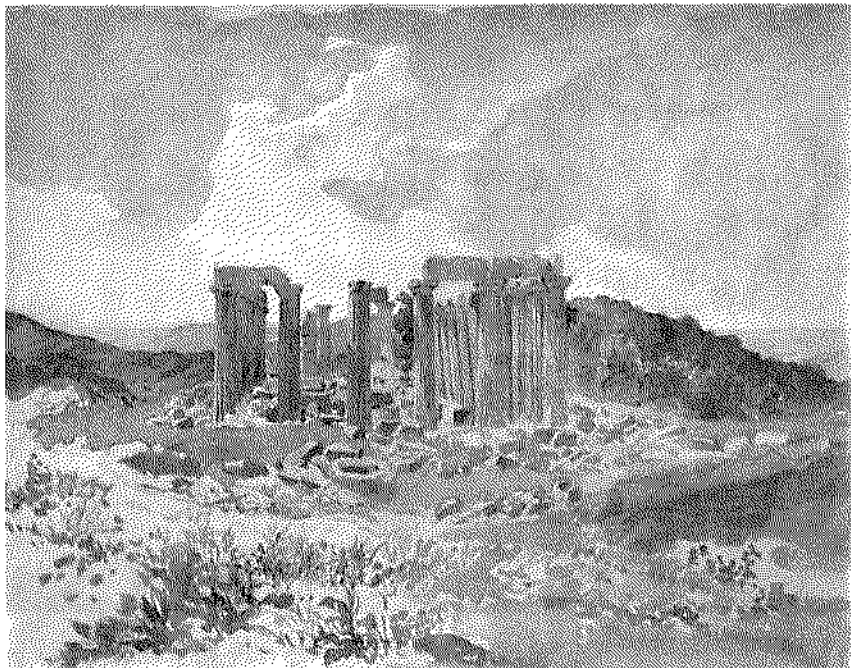
Об эстетических категориях размышляли такие философы и художники, как Эдмунд Бёрк (E. Burke), Уильям Хогарт (W. Hogarth), Уильям Гилпин (W. Gilpin), Юведэйл Прайс (U. Price) и Ричард П. Найт (Richard P. Knight)<sup>2</sup>. В отличие от Псевдо-Лонгина и Мильтона, интересовавшихся *возвышенным* как особым стилем ораторской речи, английских мыслителей XVIII в. в первую очередь занимали визуальные образы, вызывающие эстетические переживания. Согласно их определениям, *прекрасное* ассоциируется с непрерывными линиями, округлыми формами, плавными движениями, ровными долинами. *Живописное* непременно должно быть неровным, пересеченным, с перепадами тени и света, с расщепленными и кривистыми деревьями, руинами. *Живописное* мы замечаем в природе, когда смотрим на нее как на искусство, как на серию картин. *Живописное* допускает



*Клод Лоррен. Аполлон и музы на горе Геликон. 1680. Бостон, США, Музей искусств. (К понятию “прекрасное”)*

“доработку” природы садовником или архитектором, но так, чтобы человеческое влияние не бросалось в глаза, а выглядело естественно, что и отразилось на создании пейзажных парков. С *возвышенным* связывается ощущение бесконечности и грандиозности, возникающее при созерцании одиноких, уходящих далеко ввысь горных вершин или ужасающей морской стихии (ср. штормы на полотнах Уильяма Тёрнера). Считалось, что *прекрасное* – женственно и возбуждает любовь, *возвышенное* – мужественно и внушает благоговейный ужас; помещаемое же между ними *живописное* вызывает удивление и дразнит любопытство.

К 1790 г., когда Вордсворт отправился в Альпы, природные ландшафты – словно картины в салоне – в представлении англичан подразделялись на *живописные* и *возвышенные*. *Живописными* видами следовало любоваться в северном Уэльсе – в горном районе Сноудония или у Тинтернского аббатства. Чтобы проникнуться *возвышенным*, ехали в Альпы, где местами эстетического паломничества были гора Монблан, местечко Шамони и монастырь Гранд Шартрез. Рассматривать каждый пейзаж рекомендовалось с определенной наблюдательной позиции (“viewing station”), откуда он воспринимался наиболее выгодно. В качестве видоискателя путешественники использовали “стекло Клода Лоррена”, названное по имени французского живописца, чье творчество в то время было знакомо каждому образованному ан-



Карл Брюллов. Храм Аполлона Эпикурейского в Фигалии. 1835.  
Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.  
(К понятию "живописное")

гличанину<sup>3</sup>. По свидетельству Уильяма Мейсона (William Mason), садовника, поэта и музыканта, "стекло Лоррена" представляло собой выпуклое зеркало на черной фольге, переплетенное наподобие карманной книжицы. Было оно небольшим: около четырех дюймов в диаметре. Отражаясь в зеркале, пейзаж уменьшался и становился похож на картинку, заключенную в раму. Изучая с одних и тех же зрительных позиций идентичные отражения в своих "стеклах Лоррена", англичане стремились испытать одинаковый душевный восторг.

Оказавшись в Альпах, юный Вордсворт прилежно изучал ландшафт с наблюдательных позиций, указанных в путеводителях, — но даже Монблан не произвел на него должного *возвышенного* впечатления. Вордсворт испытал глубочайшее разочарование. Однако эпохальным переход Вордсворта через Альпы стал не из-за этого. Пытаясь преодолеть состояние разочарования, поэт отходит от эмпиризма и создает английскую версию трансцендентального идеализма, схожую с кантовской и предвосхищающую религиозный экзистенциализм. Вордсворт разрабатывает теорию *воображения*, во многом определившую развитие романтических идей и поэзии в Англии. Именно по намеченному Вордсвортом пути, презрев установ-



Томас Гейнсборо. Дверь хижины. 1780. Сан Марино, Калифорния, США.  
Галерея Генри Е. Хантингтона. (К понятию "живописное")

ленные маршруты ради постижения своего внутреннего мира, двинулись в горы и П. Шелли, и Байрон, и Китс<sup>4</sup>.

Мы посмотрим, каким было отношение англичан к горным путешествиям до Вордсворта и как дискуссии о живописном и возвышенном отразились в английской литературе кон. XVIII в.; мы отметим особенности терминологии Вордсворта; наконец, проследим, как поэт-философ в процессе осмысления и описания своего альпийского путешествия постиг различие между фантазией и воображением и испытал трансцендирование.

В XVIII–XIX вв. отношение англичан к Альпам постоянно менялось. Если путешественники XVII в. относились к горам без симпатии, называя их “бородавками на теле Земли”<sup>5</sup>, то к XVIII столетию восприятие гор стало более позитивным и по-научному созерцательным. Первое позитивное описание Альп, опубликованное по-английски, принадлежит Джону Деннису (John Dennis), который совершил горный переход в 1688 г. Это описание было аллегоричным. Позднее аллегории XVII в. были потеснены документальными рассказами путешественников. В 1739 г. предромантики Томас Грей и Гораций Уолпол, которым тогда было едва за двадцать, совершили свой альпийский переход. Судя по дневникам и письмам, позднее опубликованным, их опыт помог англичанам оценить важность непосредственного зрительного восприятия гор. Грей и Уолпол не только детально передавали картину увиденного и опасности пути (однажды волк загрыз их собаку), но и задумывались над геологическими фактами. Вместе с тем, горные дневники Томаса Грея были полны восторга и возвышенных живописаний. Примерно в том же ключе, что и Грей, описывали горы Уильям Коллинс (1721–1759) и Джеймс Томсон. Чуть позднее, когда *возвышенное* и Альпы стали в Англии почти синонимами, туристам, ожидавшим от горных путешествий слишком сильных впечатлений, стало казаться, что Монблан не столь внушительен, как его представляют. Последовали разочарования, проникнувшие и в широко известные путевые заметки Уильяма Кокса, впервые увидевшие свет в 1776 г.

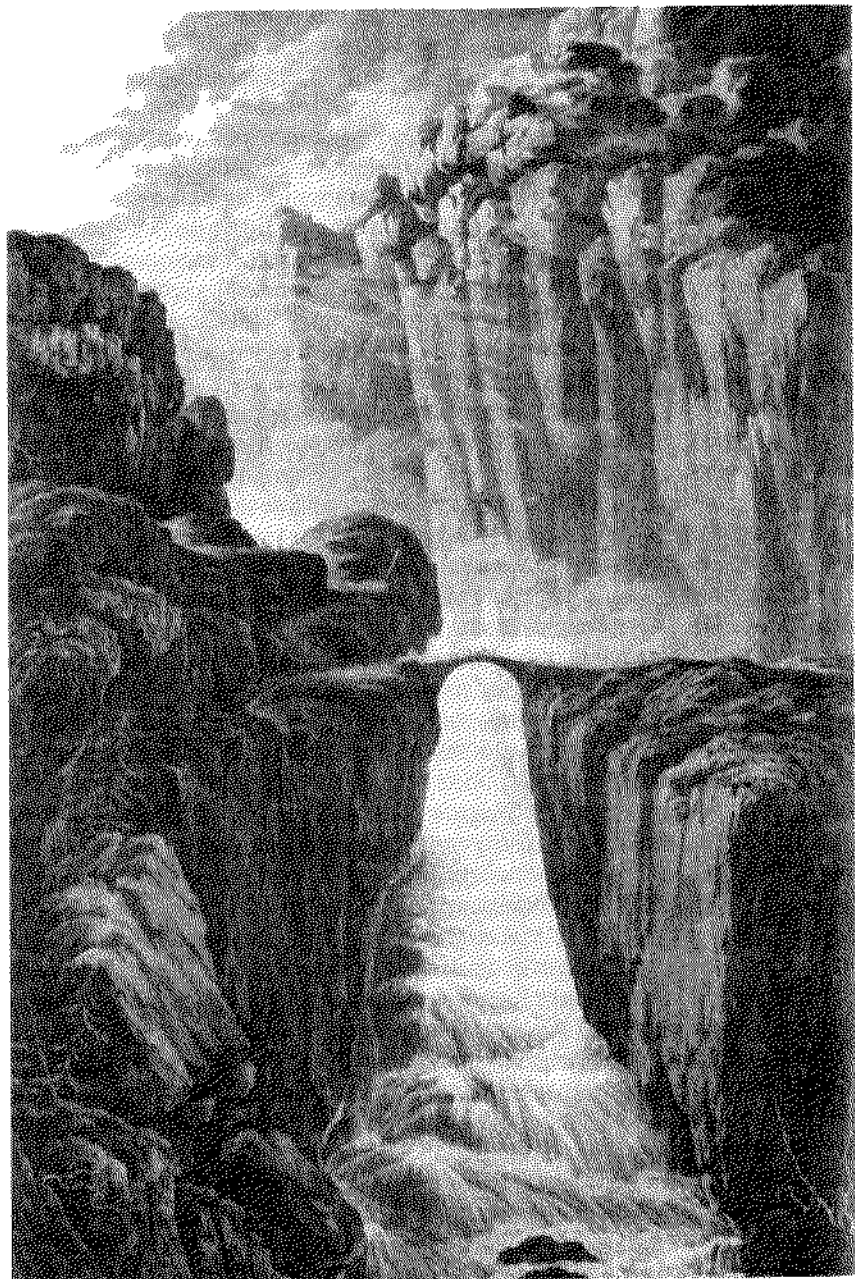
В обсуждении эстетических категорий участвовали и дамы. Однако они реже штурмовали горные вершины или совершали длительные путешествия пешком. Чаще они комментировали похождения друзей. Так Дороти, младшая сестра Уильяма Вордсворта, оставила на страницах дневника забавное воспоминание о прогулке С.Т. Кольриджа неподалеку от местечка Ланарк в Шотландии<sup>6</sup>. Кольридж, который легко беседовал с незнакомцами, разговорился с путником у водопада реки Клайд. Джентельмен похвалил *величественность* водопада (“majestic waterfall”), и Кольридж, в то время размышлявший над едва уловимым различием между характеристиками *величественного* и *возвышенного*, с восторгом похвалил точность подобранного эпитета: “Абсолютно так, сэр! – обрадовался он, – именно *величественный* водопад”. Ободренный джентельмен решил усилить эффект своих слов: “*возвышенный и прекрасный!*” – добавил он. Смущенный полной неразборчивостью собеседника, Кольридж умолк.

Характерные нравописательные сцены есть и в романах того времени. В XIV главе романа Джейн Остен “Нортенгерское аббатство” (роман начат в 1798 г., опубликован посмертно в 1818 г.) герои беседуют о природе, как бы следуя определенному ритуалу, вступая в обсуждение категории *живописного*. Юная Кэтерин Морлэнд,

впервые в жизни выехавшая на воды в Бат, известный курорт в Великобритании, совершает с друзьями восхождение на один из холмов в черте города. Ее главный собеседник – блестящий молодой человек Генри Тилни. Взбираясь на холм, герои переходят от обсуждения готического романа Анны Рэдклифф “Удольфские тайны” (особенно популярного у женщин) к разговору о политике (особенно интересному мужчинам). Беседа достигает кульминации на вершине холма, откуда открывается перспектива, которую все оглядывают глазами знатоков живописи. Кэтерин, не владеющая необходимой терминологией, чувствует себя исключенной из разговора. Она искренне сознается в своем неведении, что дает Генри счастливый повод увлечь ее долгим и содержательным монологом об особенностях *живописного*. Благодаря его “лекции”, Кэтерин справедливо отвергает весь вид города Бат как недостойный для включения в *живописную* картину, открывшуюся с вершины холма. Так молодые люди достигают договоренности в понимании эстетических категорий – что является не переменным (хотя и неписанным) условием для создания их крепкого союза.

Двадцатилетний Уильям Вордсворт, хорошо знавший путевые очерки современников, сам совершил переход через Альпы, приблизив горный опыт путешественника к романтическому мировосприятию. Как и Грей, он шел в Альпы за вдохновением и смотрел на горы не через призму аллегорий, а своими собственными глазами. Как и Коксу, увиденное приносит Вордсворту разочарование. И тогда он делает следующий шаг в английской литературе, который сегодня воспринимается как естественный: он преодолевает разочарование, пытаясь прочувствовать и интериоризировать ландшафт. В результате, Вордсвортом овладевают *возвышенные* чувства, за которыми он отправился в Альпы, хотя это случается не в тех географических пунктах, где обещано руководствами. Нечуткий к природе и встречным людям путешественник не сможет понять ни одну эстетическую категорию – утверждает Вордсворт – какими бы уникальными маршрутами он ни шел. А путешественник, обладающий “достойным глазом” (“a worthy eye”) и одаренный *воображением*, откроет для себя *прекрасное, живописное и возвышенное* в местах порой непредсказуемых.

Вордсворт совершил альпийское путешествие будучи студентом Кембриджа, на каникулах, вместе со своим другом-однокурсником валлийцем Робертом Джонсом – и размышлял о последствиях своего перехода через Альпы всю жизнь. Небольшая поэтическая зарисовка “Симплонский перевал” (законченная в 1804 г. и впервые опубликованная в 1845 г.) только напоминает об этом переходе. Подробное, глубоко осмысленное, описание горного путешествия поэт приводит в шестой книге автобиографической поэмы “Прелюдия или взросление сознания поэта”<sup>7</sup>. Поскольку “Прелюдия” вышла в свет лишь в 1850 г., ни Байрон, ни Шелли, ни Китс не дожили до знакомства с ней. Из современников Вордсворта поэму читали немногие (Кольридж и Де Квинси, например), да и то довольствуясь черновыми от-



*Неизвестный художник. "Чертов мост". Французская гравюра XVIII в.  
(К понятию "возвышенное")*

рывками. К счастью, эстетическая теория Вордсворта отразилась в его прижизненно опубликованных стихотворениях и статьях, таких как “Путеводитель по Озерному краю”<sup>8</sup>.

Итак, летом 1790 г. вместо того, чтобы готовиться к ответственным университетским экзаменам, ожидавшим их осенью, Вордсворт и Джонс своевольно отправились в растревоженную революцией Европу. Приятели поставили себе целью совершить “ускоренное” *большое турне*: вместо традиционных двух-трех лет они планировали провести в Европе три месяца; вместо поездки в карете они выбрали путешествие в лодке и пешком; вместо памятников Италии они желали увидеть Альпы. Готовясь к путешествию, Вордсворт руководствовался рядом общепризнанных путеводителей и очерков. Среди них была неоднократно переиздававшаяся в 1776–1789 гг. книга Уильяма Кокса “Природные, гражданские и политические зарисовки Швейцарии” (“Sketches on the Natural, Civil, and Political State of Switzerland”), откуда Вордсворт и Джонс позаимствовали маршрут, значительно его сократив и большей частью двигаясь по нему в обратном направлении: от южной Швейцарии к северной, в среднем ежедневно проделывая путь длиной в 30 миль. В Европу они прибыли 14 июня. Их путь лежал от Кале до Дижона; затем через Шалон-сюр-Сон и Лион, через монастырь Шартрез до Гренобля; затем до Женевы. Обогнув Женевское озеро по северному берегу, путешественники взяли курс на Монблан, затем вышли к Роне, пересекли Альпы по Симплонскому перевалу; далее от местечка Гондо они двинулись к озерам Комо, Люцернское, Цюрихское, Констанцское (Боденское). Затем путешественники шли на юг до Гриндельвальда; оттуда – через Берн и Базель (посетив родные края Ж.-Ж. Руссо), по Рейну до Кёльна и, наконец, через Бельгию – в Англию. В первых числах октября Вордсворт и Джонс вернулись в Кембридж<sup>9</sup>.

Здесь мы обратимся к отрезку пути между Монбланом и Гондо.

Разрабатывая маршрут, Вордсворт подходил к путешествию с позиций материалистического эмпиризма, единственным источником достоверного знания считая чувственный опыт. *Возвышенное* он тогда понимал по-берковски: как эмоциональную, физически обусловленную, реакцию на внешние воздействия. Для “чистоты” своего психологического эксперимента он скрупулезно изучил “наблюдательные позиции” и календарь памятных дат. Так, во Францию друзья прибыли в дни празднования годовщины взятия Бастилии; Монблан они впервые созерцали 12–14 августа, ровно в третью годовщину со дня, когда Гораций Бенедикт де Соссюр (Horace-Benedict de Saussure), известный в те времена путешественник, покорил эту вершину. Глядя на Монблан и точно зная свои координаты в пространстве и времени, Вордсворт, однако, не находит в себе того волнения чувств, о котором мечтал и которое – согласно авторам пу-



теводителей – непременно должно было его охватить при соблюдении всех правил созерцания ландшафта. Скупые слова “Прелюдии”, описывающие встречу Вордсворта с Монбланом, – документальны, как запись в путевом дневнике:

That very day,  
From a bare ridge we also first beheld  
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved  
To have a soulless image on the eye  
That had usurped upon a living thought  
That never more could be.

(Book VI, 524–528)

(“В тот самый день / С обнаженного хребта мы впервые увидели / Вершину горы Монблан, выступившую из дымки, и опечалились / Тому, что представший взору образ был столь бездушен, / Что он подавил живую мысль, / И здесь она иссякла”.)

Желанная цель Вордсворта – проникнуться чувством *возвышенного* при посещении Монблана – не была достигнута. Выбранный эмпирический подход себя не оправдал. Вордсворт поворачивается к Монблану спиной и спускается со своим другом в “чудесную долину Шамони” с ее величественными ледниками, водопадами и реками. Теперь он меняет тактику, пытаясь возместить недостаток ярких впечатлений путем погружения в *фантазию*. Ногой ступая на конкретно-реальную альпийскую землю, мечтаниями он пускается в “альтернативное” субъективно-идеалистическое странствие по мысленно сконструированному ландшафту. Поэт видит и описывает долину в “Прелюдии” не так, как она предстала перед ним в действительности: он ни словом не упоминает преследующего его кошмара “бледных рук” и “помертвелых бормочущих губ” бедняков, которых он встретил в долине<sup>10</sup>, рисуя вместо них идиллические фигуры. Он описывает мир, в котором Зима “как лев прирученный шагает” (“the Winter (...) like a well-tamed lion walks”) и миловидные пастушки “на солнце копошат копны сена” (“spreading the haystack in the sun”). Ушедший в свой выдуманый мир герой-Вордсворт столь же невнимателен к эстетической терминологии, сколь и джентельмен, смутивший Кольриджа у реки Клайд. Все смешалось в его фантазиях: и *возвышенные* Альпы, и формальные (здесь: *прекрасные* и *живописные*) парки Англии, о чем автор “Прелюдии” не без улыбки вспоминает:

Nor <...> could we fail to abound  
In dreams and fictions, pensively composed:  
Dejection taken up for pleasure's sake,  
And gilded sympathies, the willow wreath,  
And sober posies of funeral flowers,  
Gathered among those solitudes sublime  
From formal gardens of the lady Sorrow,  
Did sweeten many a meditative hour.

(Book VI, 547–556)

(“И не могли не погрузиться мы / В мечтания и вымыслы, исполненные печали: / Напускная унылость, столь нам приятная, / Приторная жалость, ивовый веночек, / Строгие букеты траурных цветов, / Собранные в возвышенном уединении / Формальных парков Леди Грости, – / Скрашивали долгие часы наших созерцаний”.)

Не познав *возвышенных* волнений и путем погружения в вымысел, поэт продолжает томиться и испытывать неутоленную “подспудную жажду” (“поджажду”, “under-thirst” – его неологизм) ощущений иного порядка, вызванных не *фантазией*, а *воображением*. Правда, на этом этапе своего пути герой поэмы еще не ведает что такое *воображение* и каким словом его можно назвать. Поиск *воображения* становится заветной целью литературно-философского альпийского пути Вордсворта.

Здесь – несколько забегаая вперед – следует пояснить, что в Англии до кон. XVIII в. *воображение* (imagination) и *фантазия* (fancy / fantasy) были практически взаимозаменяемыми понятиями, так или иначе противопоставлявшимися “хладному” рассудку. К моменту, когда Уильям Вордсворт разделил в своем сборнике 1807 г. поэзию на “Стихотворения Фантазии” и “Стихотворения Воображения”, он уже более десятилетия пытался сформулировать их различие. *Воображение* он считал силой, осуществляющей синтез ума и души, позволяющей человеку прозревать внутреннюю суть вещей: правду жизни, *прекрасное* и *возвышенное*<sup>11</sup>. А *фантазию* в предисловии 1815 г. к “Лирическим балладам” он описывал следующим образом: “Закон, которому подчиняется *фантазия*, непредсказуем как случайность совпадений, а результат работы *фантазии* – неожидан, нелеп, забавен... *Фантазия* отличается безудержностью, с которой она высыпает свои идеи и образы, надеясь, что их количество и счастливость комбинаций возместят недостаток ценности ее идей и образов, будь они взяты в отдельности. (...) Если ей удастся завладеть тобой и вызвать у тебя фантастические ощущения, она не печалится о преходящести своего влияния, зная, что в ее силах возобновить его при подходящей возможности”. И далес: “*Воображение* же помнит о непреходящем. Душа может отпасть от него, будучи не в силах постоянно испытывать это величие; но если хотя бы раз человек ощутил его и признал, никакие иные свойства ума не будут в состоянии его ослабить, разрушить или умалить. *Фантазия* нам дана для оживления в нас чарующих преходящих иллюзий; *воображение* – для вдохновенного соприкосновения с вечным”. Таким образом, *воображение* преобразует в наших глазах мир без ощущения искусственности, выдумки, натяжки. Где, однако, осознается искусственность, неправдоподобность, эскапизм (подобно приукрашенному идиллическому описанию долины Шамони), там действует *фантазия*<sup>12</sup>.

Итак, чтобы скорее добраться до Озерного края Италии, Вордсворт решает перейти через Альпы по быстрому и несложному Симплонскому перевалу, т.е. двинуться иным путем, чем Кокс (которого

больше интересовали не скорость, а эффектность видов). Отложив “Зарисовки” Кокса, Вордсворт оказывается в совершенно незнакомой местности. Предвкушая, что “переход через Альпы” звучит так впечатляюще не напрасно, поэт пытается заранее составить представление о Симплонском перевале, надеясь, что действительный ландшафт не уступит его вымыслу в грандиозности.

Увидев группу погонщиков мулов, которые двигались этой дорогой явно не в первый раз, Вордсворт и Джонс пошли следом за ними, придерживаясь их, как если бы те были их проводниками. Появление погонщиков знаменательно: они – первые реальные люди, которые упоминаются в описании альпийского путешествия “Прелюдии”. Но им уделяется мало внимания: ничего не говорится об их внешности и диалекте. Понятно, что юным англичанам погонщики были интересны не сами по себе, а лишь постольку, поскольку они могли служить ориентиром на пути через горы. Но ожидание это не оправдалось: на вершине перевала, которую Вордсворт так желал увидеть, погонщики не теряют времени: они без лишних разговоров заканчивают свой немудреный полдник и возобновляют путь, будто ничего особенного не произошло. Никакого сигнала не получили Вордсворт и Джонс о том, где им следовало восторгаться точным моментом пересечения Альп, и момент был ими пропущен.

When from the Vallais we had turned, and clomb  
Along the Simplon's steep and rugged road,  
Following a band of muleteers, we reached  
A halting-place, where all together took  
Their noon-tide meal. Hastily rose our guide,  
Leaving us at the board; awhile we lingered,  
Then paced the beaten downward way that led  
Right to a rough stream's edge, and there broke off.

*(Book VI, 562–569; курсив Вордсворта)*

(“Когда мы повернулись прочь от Валле и взобрались вверх / По крутой, избитой Симплонской дороге, / Придерживаясь группы муловодов, мы достигли / Привала, где все вместе разделили / Полуденный обед. Наши проводники поспешно встали, / Оставив нас у места; мы чуть помедлили, / Затем пустились по избитой тропке, спускавшейся / Прямо к воде бурлящего потока, – и там тропа кончалась”. Курсив мой. – Е.Х.)

Здесь растерявшиеся путешественники резко затормозили на краю объяснимого. Вордсворт так строит свое повествование, что у читателей “Прелюдии” вопросов тоже накопилось немало. Знали погонщики или нет, что Вордсворт и Джонс были намерены полюбоваться вершиной перевала? Зачем погонщики оставили англичан именно на этом месте одних, не сказав даже, где их можно догнать? Почему в своем воспоминании поэт характеризует место, где их оставили погонщики, столь многозначной фразой: “at the board”, которая одновременно означает и “за столом” и – иронично – “на грани-

це"? Почему с этого момента избитая тропинка берет курс под гору? И почему река, которая в "Прелюдии" обычно указывает на поступательный ход путешествия, здесь вдруг блокирует, преграждает путь<sup>13</sup>? Оставшись наедине с реальным ландшафтом, потерявшие Вордсворт и Джонс надеются теперь самостоятельно двигаться в гору, догнать там погонщиков и насладиться-таки вершиной перевала.

[We] paced the beaten downward way that led  
Right to a rough stream's edge, and there broke off;  
The only track now visible was one  
That from the torrent's further brink held forth  
Conspicuous invitation to ascend  
A lofty mountain. After brief delay  
Crossing the unbridged stream, that road we took,  
And clomb with eagerness, till anxious fears  
Intruded, for we failed to overtake  
Our comrades gone before.

(Book VI, 568–577)

(«Мы» «пустились по избитой тропке, спускавшейся / Прямо к воде бурлящего потока, – и там тропа кончалась; / Теперь была видна одна дорожка, / Она с другого берега потока нам посылала / Приглашенье явное подняться / В высь на гору. После небольшой заминки, / Вброд реку перейдя, мы взяли этот курс / И лезли с рвением, пока тревожный страх / Не охватил нас, что нам не удалось догнать / Товарищей, вперед ушедших».)

Поддавшись искушению принять «приглашенье явное» улетающей вверх дорожки, молодые люди так никогда и не поровнялись с группой погонщиков. Следуя своим фантазиям, путешественники потеряли ориентацию не только в пространстве, но и во времени: по их представлениям, граница перевала их ждет впереди; и чем дальше они стараются приблизить момент перехода через Альпы, тем дальше от него их относит. Страхи – вместо более *возвышенного* «ужаса» – начинают овладевать Вордсвортом и Джонсом. «Расщелина» между надуманным, субъективно-идеалистическим, представлением о местности и действительностью становится по-опасному широка. Вордсворт и Джонс начинают подозревать, что представление о ландшафте, которое они самопроизвольно составили, неполноценно. Назревает необходимость обратиться к миру реальному. Вопрос в том, как это сделать.

\* \* \*

Прежде чем описать возможные выходы из субъективного мира *фантазии* – в частности выход, выбранный Вордсвортом, который в итоге приводит его к новому откровению о существовании *силы воображения*, – необходимо остановиться на различии между *субъективным* видением мира, которым прельстились потерявшие путе-

пештвенники, и *экзистенциальным* видением, которое тоже предполагает, что центр существования всего мира находится в субъекте. Вордсворт сам, уже в преклонном возрасте, в 1843 г., вспоминал о своих почти *экзистенциальных* ощущениях, диктуя Мисс Фенвик (Miss Fenwick) следующую заметку о написанной им некогда оде “Прозрения бессмертия из воспоминаний раннего детства” (“Intimations of Immortality Ode”): “Я зачастую был неспособен думать об окружающих меня вещах как имеющих внеположное существование, и я обращался со всем что видел так, словно все было не обособлено, а принадлежало моей нематериальной природе”<sup>14</sup>. В такие моменты обостренного восприятия, которое описал поэт, весь универсум принимается им как единое органичное целое со всем богатством плохого и хорошего, а не как скопление разрозненных фрагментов “здесь” и где-то “там, не здесь”; не может быть и понимания “прошлого” как времени, отделенного от настоящего; не может возникнуть желания убежать от действительности, ибо бежать некуда. Разница между *субъективным* и *экзистенциальным* видениями мира заключается в том, что субъективное видение строится на иллюзиях и никак не сходится с фактами внешнего мира, как получилось с потерявшимися альпийскими путешественниками. *Экзистенциальное* видение – совсем иное, как в XX в. это сформулирует Николай Бердяев: в экзистенциальном видении ландшафт эмоционально принимается человеком внутрь, как он есть, без подмены внешних фактов своими заранее созданными образами<sup>15</sup>. Так происходит, например, в стихотворении Вордсворта “Нас семеро”.

Девчушка из стихотворения “Нас семеро” (“We are Seven”, 1798) не считает себя разлученной с умершими братиком и сестричкой и пытается “общаться” с ними в своей повседневной жизни: она присаживается рядом с ними, у зеленых бугорков их могил, когда вяжет носки или подрубает носовые платки; она поет им песни, считает шаги до их пристанища от двери дома (шагов всего двенадцать), и даже иногда ест рядом с ними свою порцию овсянки. Когда ее спрашивают: “Сестер и братьев, девочка, / Сколько у вас в семье?”, она отвечает, что двое живут в северном Уэльсе, двое уплыли в море, двое лежат на церковном дворе, а она живет с мамой в доме. Всего у нее, как ни пытается свести количество детей к пяти любопытствующий взрослый, всегда получается семь. Девочка помнит “живое” присутствие своих родных, сопереживает им (вспоминая о том, как “Малютка Дженни день и ночь / Томилася, больна”<sup>16</sup>), хотя и не отрицает факта их смерти.

В альпийском эпизоде герой-Вордсворт учится не подменять действительность вымыслом. Он – подобно маленькой героине из стихотворения “Нас семеро” – пытается научиться сопереживать, т.е. перестать воспринимать встречающихся людей и окружающую природу как отстраненные объекты. В результате поэт испытывает *транцендирование* и возвращается на верную тропу.

Аналогичным образом приходит к *трансцендированию* и последователь религиозного экзистенциализма Николай Бердяев. Из *субъективности* – считает он – может быть два выхода: (1) выход путем *объективации*; (2) выход путем *трансцендирования*. Оба пути Бердяев поясняет: “Человек хочет выйти из замкнутой субъективности, и это происходит всегда в двух разных, даже противоположных направлениях. Выход из субъективности происходит путем объективации. Это путь выхода в общество с его общеобязательными формами, это путь общеобязательной науки. На этом пути происходит отчуждение человеческой природы, выбрасывание ее в объективный мир, личность не находит себя. Другой путь есть выход из субъективности через трансцендирование. Трансцендирование есть переход к транссубъективному, а не к объективному. Этот путь лежит в глубине существования, на этом пути происходят экзистенциальные встречи с Богом, с другим человеком, с внутренним существованием мира, это путь не объективных сообщений, а экзистенциальных общений. Личность вполне реализует себя только на этом пути”<sup>17</sup>.

Если бы дезориентированные Вордсворт и Джонс вооружились ландкартой, лорнетом, компасом или стеклом Клода Лоррена – т.е. инструментами, при помощи которых можно скорректировать размывшееся видение альпийского ландшафта или определить границы изображения, – и если бы они вернулись на тропу перевала эмоционально не преобразившись, то этот выход из субъективной замкнутости был бы через *объективацию*. Вордсворт уже пробовал пойти “путем объективации” в альпийском путешествии несколькими днями ранее: поблизости от Монблана. Но слишком сильная зависимость от внешних фактов, с точным соблюдением дат и наблюдательных позиций помешала путешественникам ощутить *возвышенное* в природе. Вордсворт опробовал и путь “субъективного видения”, “проскочив” мимо самой высокой точки Симплонского перевала. В поисках *возвышенного* ему осталось обратиться к “транссубъективному”.

\* \* \*

После того, как в “Прелюдии” река задержала путешественников и они через некоторое время наконец столкнулись лицом к лицу с фактом, на который им открыл глаза появившийся местный крестьянин одной из горных деревень – фактом, что вершину перевала они уже оставили позади, – путешественники испытывают *трансцендирование*. И сопутствует этому переживанию осознание абсолютно новой силы, помогающей человеку осознать полноту своего существования. Имя этой силы – *воображение*<sup>18</sup>. Происходит прогрессивный скачок в развитии ума и личности героя поэмы. Внутренний мир поэта расширяется, чтобы прочувствованно принять в себя действительный ландшафт. Случается то, за что Вордсворт ратовал в предисловии к “Лирическим балладам”, а именно: чтоб чувство

“придавало важность действиям и ситуации, а не действия и ситуация – чувствам”. С этого момента путешественники вновь оказываются на верной тропе перевала, зная, что они оставили позади и куда лежит их дальнейший путь.

Пусть тропа эта и спускается все ниже и ниже, а не ведет к горным вершинам, именно с нее вдруг открывается головокружительный вид на преображенный *воображением*, величественный ландшафт с “уходящими в бесконечную высь / лесами, гниющими, чтоб никогда не сгнить”, с “недвижно-неизменными взрывами водопадов” и с “ветрами, задувающими ветры”, – *возвышенное* описание ущелья Гондо с безошибочными мильтоновскими реминисценциями (“Прелюдия”, кн. VI, ст. 624–628). Использование Вордсвортом мильтоновской риторики – особенно в строке “Of first, and last, and midst, and without end”, которая почти дословно заимствована из утренней благоговейной молитвы еще не павших Адама и Евы “Потерянного Рая” Джона Мильтона – “Him first, him last, him midst, and without end” (“Он (Творец) первый, Он последний, Он срединный / И бесконечный”), – сильно влияет на создание *возвышенного* настроения в этом отрывке поэмы<sup>19</sup>.

Примечательно, что именно через обращение к *трансубъективному* (т.е. к другой личности) Вордсворт переходит к *возвышенному* мировосприятию и к общению с Богом, – как и определяет *трансцендирование* Бердяев. У Вордсворта природа не выручает путешественников сама по себе, хотя эта точка зрения (о том что сама природа “ведет поэта за пределы природы”) прочно укоренилась в современном вордсвортоведении, благодаря Дж. Хартману<sup>20</sup>. Путешественники должны сперва возжелать человеческого проводничества и общения, начав с сожаления об удалившихся погонщиках мулов, чье исчезновение ведет к страхам и запоздалому осознанию, что утерянные проводники были, между прочим, “товарищи” (“comrades”). Но что пропало, того не вернешь. И в решающий момент появляется другой человек. Его появление настолько молниеносно, что оно часто недооценивается даже в современной критической литературе, где крестьянин представлен как всего лишь “двойник” погонщиков мулов. Так, Е. Херши Снит в своей неоднократно переиздававшейся монографии о поэзии Вордсворта “Поэт Природы и Поэт Человека” (где природа поставлена на первое место, а человек – на второе даже в заглавии) подмечает – на материале “Прелюдии” и “Описательных зарисовок” – схожесть всех людей, встреченных Вордсвортом во время путешествия из Франции в Швейцарию<sup>21</sup>. Не оспаривая наблюдения Снита о “естественном человеке”, все же следует отметить и несхожесть человеческих образов, созданных Вордсвортом в альпийской книге “Прелюдии”: близость к природе погонщиков едва ли помогла английским путешественникам, а вот крестьянин и его объяснение местности действительно их выручили.

В противовес потребительскому желанию Уильяма и Роберта при встрече погонщиков мулов “сделать их нашими проводниками”

("making of them our guide" – курсив мой. – Е.Х.) – намерению, которое сразу экстериоризирует погонщиков как объект для использования, – крестьянин встречен Уильямом с гораздо большим уважением. "Крестьянин встретил нас" ("A peasant met us"), – говорит поэт, отдавая инициативу крестьянину даже на дискурсивном уровне, синтаксически уступая ему сильную позицию: место подлежащего и сказуемого в предложении. Начиная с этого момента, Вордсворт исправляет свои ошибки, допущенные в общении с погонщиками. Несмотря на все языковые и классовые барьеры, он устанавливает общение с человеком, живущим в этой местности. Вордсворт и Джон подступают к крестьянину "снова и снова" ("again and yet again"), преодолевая непонимание. Вордсворт разглядывает крестьянина более внимательно, чем всех предыдущих встречных. Любопытно, что в более поздних рукописях поэмы появление крестьянина описано более детально, чем в черновиках 1805 г.<sup>22</sup>

By fortunate chance,  
While every moment added doubt to doubt,  
A peasant met us, from whose mouth we learned  
That to the spot which had perplexed us first  
We must descend, and there should find the road,  
Which in the stony channel of the stream  
Lay a few steps, and then along its banks;  
And, that our future course, all plain to sight,  
Was downwards, with the current of that stream.  
Loth to believe what we so grieved to hear,  
For still we had hopes that pointed to the clouds,  
We questioned him again, and yet again;  
But every word that from the peasant's lips  
Came in reply, translated by our feelings,  
Ended in this, – *that we had crossed the Alps.*

*(The Prelude 1850, Book VI, 577–591; курсив Вордсворта)*

("На наше счастье, / Покуда с каждой минутой наши сомненья увеличивались, / Крестьянин встретил нас, из чьих мы уст / Узнали, что к месту где была заминка / Нам надобно вернуться и тропку там найти, / Которая по ложу каменистому реки / Шла шага два, а там вновь вдоль по берегу, / И что теперь весь путь, открытый взору, / Был под гору, куда и тек поток. / Не рады верить в то, что с грустью услышали, / Ведь наши помыслы рвались все к облакам, / Допытывались мы другой и третий раз, / Но слово каждое, что с губ крестьянина / Слетало нам в ответ, нами прочувствованное, / Вело все к одному: *мы Альпы перешли*".)

Обращение к *трансубъективному* в альпийском путешествии состоялось. "Прочувствованные" путешественниками слова крестьянина доносят до их понимания мысль, которая прежде не приходила им на ум: они перешли Альпы. Эта мысль, вербально выраженная крестьянином и подчеркнутая Вордсвортом в черновиках 1839–1850 гг., является самым настоящим речевым актом, т.е. речью, про-



изводящей действие, после которой меняется что-либо в мире. Здесь Вордсворт делает философско-лирическое отступление, размышляя о *воображении* и переосмысливая многие слова, которые он использовал на протяжении всего альпийского путешествия. Вот несколько примеров: в противовес случайной, навязанной извне, вялой “задержке” на месте полуденного привала на Симплоне (“we lingered at a halting-place”), теперь, когда *воображение* проявило себя, происходит задержка куда более желанная и перехватывающая дыхание. Поэт “потерян словно в облаке, / Захвачен без попытки вырваться” (“lost as in a cloud, / Halted without a struggle to break through”). На смену “страху” (“fear”), что потеряна тропа, приходит гораздо более *возвышенное* ощущение “ужаса” и благоговения (“admiration”)²³. “Подавленность” живой мысли (“usurpation”) при виде “бездушного” Монблана бледнеет на фоне “пленяющей силы” *воображения* (тоже “usurpation”). Неоправдавшиеся надежды увидеть вершину Симплонского перевала высоко в облаках уступают место “неумирающей надежде” (“hope that can never die”) на проникновении в тайны своего внутреннего мира и существования. Сама “действительность” (“reality”) – уже не идиллическая картина долины Шамони, а подлинное величие Ущелья Гондо. Вот отрывок о *воображении*, предваряющий *возвышенное* видение, представшее “открывшимся” глазам поэта:

Imagination – here the Power so called  
 Through sad incompetence of human speech,  
 That awful Power rose from the mind'd abyss  
 Like an unfathered vapour that enwraps,  
 At once, some lonely traveller. I was lost;  
 Halted without an effort to break through;  
 But to my conscious soul I now can say –  
 ‘I recognize thy glory’: in such strength  
 Of usurpation, when the light of sense  
 Goes out, but with a flash that has revealed  
 The invisible world, doth greatness make abode,  
 There harbours, whether we be young or old.  
 Our destiny, our being's heart and home,  
 Is with infinitude, and only there;  
 With hope it is, hope that can never die,  
 Effort, and expectation, and desire,  
 And something evermore about to be.  
 Under such banners militant, the soul  
 Seeks for no trophies, struggles for no spoils  
 That may attest her prowess, blest in thoughts  
 That are their own perfection and reward,  
 Strong in herself and in beatitude  
 That hides her, like the mighty flood of Nile  
 Poured from his fount of Abyssinian clouds  
 To fertilize the whole Egyptian plain.

(Book VI, 592–616)

("Воображение – вот эта Сила, так нареченная / Из-за печальной скудности людского языка; / Эта внушающая благоговейный ужас Сила возникла из глубин ума / Словно туман нетворный, что укутал / Вмиг одиночку путника. Я был потерян, / Захвачен без попытки вырваться, / Но теперь по совести, осознанно скажу: / "Я признаю твое величие"; в этой силе / Пленяющей, когда свет разума / Гаснет, но с яркой вспышкой, озаряющей / Незримый мир – величия обитель, / Там его гавань и в нашей юности, и в старости. / Наша пристань, сердце, дом – / Там, где вечность, и только там; / Там, где надежда – надежда неистощимая, – / Усилие, терпенье и стремление, / И нечто неизменно впереди грядущее. Под этими знаменами душа / Легких добыч не ищет, трофеев не стяжает, / Чтоб доказать свое могущество; благословенна в помыслах, / которые – сами своя слава и награда, / Сильна сама собой и тем блаженством, / Что ее скрывает, словно могучий Нил в разливе, – / Поток, родившийся из Абиссийских туч, / Плодотворяющий целую Египетскую пойму").

Итак, Уильям Вордсворт всей своей поэзией утверждал, что абсурдно предположение, будто существуют объекты, которые являются *возвышенными* сами по себе, в отрыве от созерцающего их субъекта. В трактате "О возвышенном и прекрасном" ("The Sublime and the Beautiful") он писал, что истинное призвание философа – не идти ощупью по окружающему миру и, наткнувшись на объект определенных свойств, убеждать мир, что это и есть *возвышенный* или *прекрасный* объект, но наблюдать ход своих мыслей и чувств при встрече с *возвышенным* и *прекрасным* и описывать законы, которым мысли и чувства в данной ситуации подчиняются<sup>24</sup>. А раз так, то восприятие *возвышенного*, *прекрасного* и *живописного* зависит не столько от точного соблюдения установленных наблюдательных позиций, сколько от внутренней готовности и чуткости наблюдателя. Именно внутреннее состояние человека, попадая в унисон с внешними пейзажами, окрашивает их *возвышенными*, *живописными* или *прекрасными* тонами, что происходит в стихотворениях Вордсворта "Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства", "Терн", "Строки, оставленные на камне в разветвлении тисового дерева", "Скала Джоанны", "Одинокая жница" и многих других.

Разумеется, Вордсворт – поэт-философ, а не философ-поэт. Тем не менее его взгляды схожи с философией Канта<sup>25</sup>, который в "Критике способности суждения" утверждает, что мы ошибаемся, приписывая возвышенные свойства внеположным объектам, в то время как *возвышенное* – результат работы ума, стремящегося к абсолюту и бесконечному. Альпийские приключения приводят Вордсворта к пониманию, что *возвышенные* переживания ценны не сами по себе (как, например, считал Бёрк), но – и здесь Вордсворт вновь вторит Канту – *возвышенные* переживания являются средством выявления духовидческих способностей человека. В этом заключается транс-

цендентальный идеализм Вордсворта. Есть у Вордсворта и расхождения с воззрениями кенигсбергского философа. Так, если Кант ставил *возвышенное* выше *прекрасного*, то Вордсворт считал, что *прекрасное* и *возвышенное* могут действовать на душу одинаково благотворно. В этом английский поэт ближе к Шиллеру, который ввел понятие *идеального прекрасного*. Кроме того, Кант полагал, что прекрасное связано с формой, а *возвышенное* – с бесконечным (а следовательно – с отсутствием формы как таковой); а Вордсворт способен ощутить *возвышенное*, созерцая одухотворенные человеческие образы (см. описание *возвышенного* силуэта пастуха на пике скалы в восьмой книге “Прелюдии”). Именно желание Вордсворта научиться узнавать *возвышенное* в словах – а затем и чертах – встречающихся на его пути людей, т.е. включение *трансубъективного* элемента в духовное путешествие, как бы предвосхищает религиозный экзистенциализм.

П.Б. Шелли, который знал наизусть добрую долю стихотворений Вордсворта (среди них “Тинтернское аббатство”, оду “Прозрения бессмертия” и ряд произведений из сборника 1815 г.) и каждый день на Женевском озере в 1816 г., по собственному признанию Байрона, пичкал ими последнего “до тошноты”<sup>26</sup>, восхищался вордсвортовским умением создавать внутренние ландшафты. Несмотря на критическое отношение к консервативной идеологии Вордсворта и пародирование некоторых его творений (таких, как “Питер Белл”), Шелли черпал вдохновение именно из его поэзии при создании “Аластора”, и издавая “Аластора” в феврале 1816 г., он сопроводил его сонетом “К Вордсворту”. А “Монблан” Перси Шелли написал в ответ на вордсвортовское “Тинтернское аббатство”. Даже Байрон, морщившийся от шеллевских чтений Вордсворта как от горькой микстуры, признался, что вордсвортовское влияние узнаваемо в описаниях природы в третьей песне “Чайльд Гарольда”. А Манфред – герой, которого читатели всего мира величают “байроновским”, – несомненно, отмечен печатью вордсвортовского *возвышенного* – *возвышенного*, рождающегося среди альпийской природы благодаря *воображению* человека, борющегося с горьким разочарованием и соблазнительной *фантазией*.

<sup>1</sup> Johnston K. The Hidden Wordsworth: Poet, Lover, Rebel, Spy. London, 1998. P. 203–204.

<sup>2</sup> Подробнее об эстетических категориях *прекрасного*, *живописного* и *возвышенного* в эпоху Вордсворта см.: Hippie W.J. The Beautiful, The Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory. Carbondale, USA, 1957; Hunt J.D. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1976; McFarland Th. Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation. Princeton, 1981; Monk S.H. The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England. N.Y.: 1935; Pfau Th. Description: Picturesque Aesthetics and the Production of the English

- Middle Class, 1730–1798 // Wordsworth's Profession. Stanford, 1997; Twitchell J.B. Romantic Horizons: Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770–1850. Columbia, 1983; Weiskel Th. The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence. London, 1976; Wlecke A.O. Wordsworth and the Sublime. London, 1973; Лихачев Д.С. Поэтика садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб., 1991.
- <sup>3</sup> Marshall D. The Picturesque // The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. IV. / Ed. H.B. Nisbet. Cambridge, 1997. P. 701–718. Имена Лоррена, Пуссена и С. Розы названы, в частности, в 1748 г. в поэме Джеймса Томсона “Замок Праздности” (“The Castle of Indolence”, I, 38).
- <sup>4</sup> О влиянии Вордсворта на воззрения более молодого поколения английских романтиков и о путешествии как “профессиональной карьере” романтического поэта см., в частности: Langan C. Romantic Vagrancy: Wordsworth and the Simulation of Freedom. Cambridge, 1995; Butler J.A. Travel Writing // A Companion to Romanticism / Ed. Wu D. Oxford, 1998. P. 364–370. О влиянии Вордсворта на Шелли и Байрона см., например: Wu D. (ed.). Romanticism: An Anthology. Second edition. Oxford, 1998. P. 820.
- <sup>5</sup> Здесь и далее см.: Nicolson M.H. Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite. N.Y., 1959.
- <sup>6</sup> См.: De Selincourt E. (ed.). Journals of Dorothy Wordsworth. Vol. 1. London, 1951. P. 223–224. Сам Кольридж вспоминает этот диалог в своих статьях, посвященных работам Шекспира, и в труде “Biographia Literaria” (глава 2). Среди литературоведов XX в., упоминавших эпизод, см.: Wimsatt W.K. and Brooks C. Literary Criticism: A Short History. Vol. 2. N.Y., 1957. P. 405; Trout N. The Picturesque, the Beautiful and the Sublime // A Companion to Romanticism / Ed. Wu D. Oxford, 1998. P. 72–90.
- <sup>7</sup> Интересно, что Вордсворт так и не дал название этой своей поэме, чаще всего величая ее просто “поэмой для Кольриджа”. “Прелюдней” ее назвала восьмидесятилетняя вдова Вордсворта, Мэри, которая опубликовала поэму в 1850 г. (уже после смерти мужа). Мэри Вордсворт, видимо, руководствовалась тем, что поэма задумывалась Вордсвортом как подготовительное вступление – вроде портка – к грандиозной философской поэме о природе, человеке и обществе “Отшельник” (“The Recluse”). “Отшельник” (которого Вордсворт задумал в 1797–1798 гг.) так и остался в проекте, оставив, правда, множество фрагментов и черновиков. Самым большим из них является девятикнижная “Прогулка” (“The Excursion”), опубликованная в 1814 г., которая остается самым объемным произведением Вордсворта из всех, когда-либо им созданных. Современные читатели обычно знают “Прелюдию” в трех разных редакциях: двухчастный вариант 1799 г. (впервые опубликован в 1973 г.); тринадцатикнижная поэма 1805 г. (отредактированная с авторских рукописей Эрнестом де Селинкортом в 1926 г.); и окончательный четырнадцатикнижный вариант 1839 г., опубликованный в 1850 г., который теперь чаще называется по дате публикации. Поскольку “Прелюдия” создавалась, разрасталась и постоянно шлифовалась на протяжении более чем сорока лет, она имеет сложную и богатую текстовую историю. Масса отрывочных черновиков и семнадцать основных авторских рукописей “Прелюдии” находятся в Озерном крае, в графской библиотеке Вордсворта. Здесь я обращаюсь преимущественно к последнему варианту поэмы. Цит. по изд.: Wordsworth W. The Prelude 1799, 1805, 1850: Authoritative Texts; Context and Reception; Recent Critical Essays / A Norton Critical Edition / Ed. J. Wordsworth, M.H. Abrams, and S. Gill. N.Y.; London, 1979.
- <sup>8</sup> См.: Wordsworth W. The Illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes / Ed. P. Bicknell. N.Y., 1984.

- <sup>9</sup> Hayden D.E. Wordsworth's Walking Tour of 1790. Tulsa, 1983.
- <sup>10</sup> Долину Шамони Вордсворт более достоверно отразил в "Описательных зарисовках" ("Descriptive Sketches"), 1791–1793 гг.
- <sup>11</sup> Несколько иначе определяет *фантазию* и *воображение* Кольридж в своей литературной биографии ("Biographia Literaria", главы 4, 13 и 14), которая изначально задумывалась как предисловие к его собственному сборнику стихов и как полемический ответ на вордсвортское предисловие к "Лирическим балладам" (1800/1815). Если для Вордсворта работа *фантазии* является подготовительным этапом к работе *воображения*, то для Кольриджа *фантазия* (обычная перетасовка фактов) и *воображение* (творческое преобразование) – понятия почти несовместимые. Однако и у Кольриджа, и у Вордсворта *воображение* – это сила, которая осуществляет синтез субъекта и объекта, эго и универсума. У обоих романтиков *возвышенное* обсуждается в прямой связи с *воображением*, а не с *фантазией*.
- <sup>12</sup> Basil Willey. On Wordsworth and the Locke Tradition // The Seventeenth Century Background. N.Y., 1942. P. 296–306.
- <sup>13</sup> О значениях вордсвортских образов см., например: Bloom H. The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry. N.Y., 1961. P. 142–143; Lindenberger H. On Wordsworth's Prelude. Princeton, 1963. P. 69–98.
- <sup>14</sup> Wu D. (ed.). Romanticism: An Anthology. Oxford, 1998. P. 418.
- <sup>15</sup> Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека: опыт персоналистической философии. Париж, 1939. С. 25, 36–37.
- <sup>16</sup> Пер. И. Козлова. Цит. по изд.: Вордсворт У. Избранная лирика: сборник / Сост. Е.П. Зыкова. М., 2001. С. 106–111.
- <sup>17</sup> Бердяев Н.А. Цит. соч. С. 27.
- <sup>18</sup> В своих работах (как в поэзии, так и в прозе) Вордсворт обычно называет *воображение* "силой", *трансцендентное* – "состоянием истинной свободы", достигающимся благодаря работе *воображения*, а *возвышенное* – "ощущением, чувством", сопутствующим *трансцендированию*. Нередко у Вордсворта "особое настроение" *иронии* по поводу прежних разочарований предшествует торжеству *воображения*.
- <sup>19</sup> "Paradise Lost", кн. V, ст. 165 оригинала. Пер. Арк. Штейнберга цит. по изд.: Мильтон Дж. Потерянный Рай. Стихотворения. Самсон-Борец / Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 45. М., 1976. С. 145.
- <sup>20</sup> Hartman G.H. Wordsworth's Poetry, 1787–1814. New Haven; London, 1964.
- <sup>21</sup> Sneath E.H. Wordsworth: Poet of Nature and Poet of Man. Port Washington, 1967. P. 44.
- <sup>22</sup> Ср. более ранний, 1805 г., вариант этого же отрывка, в котором еще не фигурировали явно губы, ни иные черты крестьянина:  
 "By fortunate chance, / While every moment now encreased our doubts, / A peasant met us, and from him we learned / That to the place which had perplexed us first / We must descend, and there should find the road / Which in the stony channel of the stream / Lay a few steps, and then along its banks – / And further, that thenceforward all our course / Was downwards with the current of that stream. / Hard of belief, we questioned him again, / And all the answers which the man returned / To our inquiries, in their sense and substance / Translated by the feelings which we had, / Ended in this – that we had crossed the Alps." (1805. Book VI, 511–524.)
- <sup>23</sup> О том, что Вордсворт отличал "страх" от "ужаса" (fear vs. awe), свидетельствует его прозаический фрагмент "О возвышенном и прекрасном": The Sublime and the Beautiful // The Prose Works of William Wordsworth. Vol. 2. / Eds. W. Owen and J. Smyser. Oxford, 1974. P. 354–355.

Н.А. Бердяев, следуя за Кьеркегором, объясняет различия между страхом и ужасом аналогичным образом: “Нужно отличать ужас (Angst) от страха (Furcht). Это делает Киркегардт, хотя есть условность терминологии каждого языка. Страх имеет причины, он связан с опасностью, с обыденным эмпирическим миром. Ужас же испытывается не перед эмпирической опасностью, а перед тайной бытия и небытия, перед трансцендентной бездной, перед неизвестностью. Смерть вызывает не только страх перед событием, разыгрывающимся еще в эмпирическом обыденном мире, но и ужас перед трансцендентным. (...) Страх обращен вниз, прикован к эмпирическому. Ужас же есть состояние пограничное с трансцендентным, ужас испытывается перед вечностью, перед судьбой” (Цит. изд. С. 45).

<sup>24</sup> Wordsworth W. *The Sublime and the Beautiful*. P. 357.

<sup>25</sup> Вордсворт не изучал Канта так глубоко, как Кольридж. Тем не менее он был знаком с кантовской “Критикой способности суждения” и возвращался к ней во время работы над “Путеводителем по Озерному краю” в 1811–1812 гг. См.: Wu D. *Wordsworth's Reading 1770–1779*. Cambridge, 1993. P. 80–81.

<sup>26</sup> См. воспоминания Томаса Медвина: *Medwin Th. Conversations of Lord Byron*. London, 1824, P. 237.

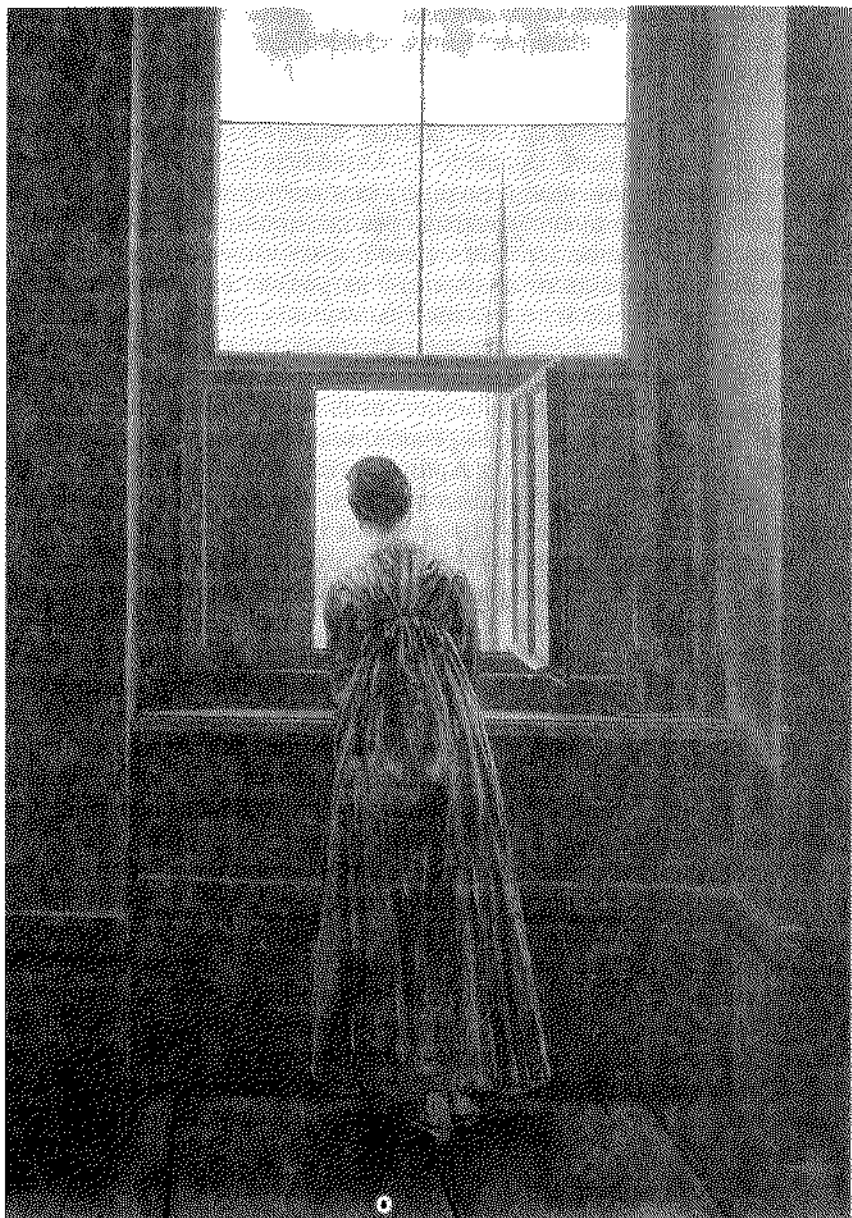
Ю. В. Кузина

МОТИВ СТРАНСТВИЙ  
В РОМАНЕ ФРЕНСИС БЕРНИ  
“СТРАННИЦА”

Имя английской писательницы Френсис Берни (в замужестве – мадам д'Арблэ, 1752–1840 гг.) в сознании большинства читателей и исследователей ее творчества связано с просветительским периодом в истории литературы. Первые три романа Берни (“Эвелина, или Вхождение в свет молодой леди” – “Evelina; or A Young Lady's Entrance into the World”, 1778; “Цецилия, или Мемуары наследницы” – “Cecilia; or, Memoirs of an Heiress”, 1782; “Камилла, или Портрет юности” – “Camilla; or, a Picture of Youth”, 1796) можно отнести к классическим образцам романной прозы позднего Просвещения.

“Литературный дебют” Берни был необычайно успешным: роман “Эвелина”, изданный анонимно и небольшим тиражом, стал настолько популярен среди читателей и литературных критиков, что некоторое время писательница была самой известной романисткой Англии. Высокая оценка Самюэля Джонсона и других литературных деятелей того времени послужила причиной того, что еще при жизни Берни роман стал классикой английской прозы XVIII в. “Великий лексикограф” отмечал, что в книге “есть страницы, которые сделали бы честь и Ричардсону”<sup>1</sup>. Действительно, некоторые сцены романа (например, первый бал юной провинциалки Эвелины в столице) стали хрестоматийными.

“Цецилия” и “Камилла” также были известны и популярны, для многих последовательниц романистки, например, Джейн Остин, они стали классическими образцами. Верная просветительскому мировосприятию, Берни затрагивает в них традиционные для английской литературы XVIII в. вопросы: воспитание и становление человека, взаимодействие личности и социума и столкновение “разума и чувств”. Наибольшее число исследователей считает, что писательница по преимуществу следовала традиции *Bildungsroman*, ведь по ее замыслу эти книги должны были стать “путеводителями по жизни” для юных “барышень из закрытых пансионатов”.



*К.Д. Фридрих. Женица у окна. 1822.  
Берлинский государственный музей*



Последний роман писательницы, “Странница, или Трудности женщины” (“The Wanderer; or, Female Difficulties”, 1814), стоит особняком в ее творчестве. Он создавался дольше, чем первые три романа (на протяжении десяти лет, с 1802 по 1812 г.) и при весьма печальных жизненных обстоятельствах: став женой французского роялиста-эмигранта, Френсис в апреле 1802 г. была вынуждена спешно покинуть Англию и родных, чтобы следовать за мужем во Францию, охваченную бурными революционными событиями. Плавное, размеренное течение жизни стало невозможным: в Париже Фанни чувствовала себя чужой, а на родине ее могли заподозрить в шпионаже. Ее муж, генерал Александр д’Арблэ, был человеком высокообразованным, аристократом с прекрасными манерами, бесстрашным воином, и, в то же время, тонко чувствующим интеллектуалом. Несмотря на многочисленные трудности, материальные (д’Арблэ был разорен революцией) и религиозные (Френсис была протестанткой, а д’Арблэ католиком), брак, заключенный 28 июля 1793 г., был счастливым, но зависимым от политических и военных событий.

Френсис Берни пришлось пережить долгую разлуку с родными, с отцом и сестрами, тяжелую онкологическую операцию, а также бесцеремонное обращение с нею как французских, так и английских властей: террор и шпионаж с одной стороны, и подозрительность в связи с “революционной заразой” – с другой. Большая часть рукописи романа серьезно пострадала, когда Френсис Берни возвращалась в Англию в 1812 г.: офицер-таможенник не хотел пропустить “подозрительные бумаги”, намереваясь их уничтожить, и лишь вмешательство некоего “английского купца” помогло Фанни получить лицензию на ввоз будущего романа<sup>2</sup>.

Берни негативно относилась к режиму революционной диктатуры во Франции. Тирания Наполеона вызывала в ней чувство протеста, что нашло отражение в ее письмах и дневниках, определив свободолобивый дух некоторых персонажей в “Страннице”. Находясь во Франции в неопределенном положении английской подданной, в полной мере почувствовав на себе беспощадность революционного террора (поскольку она была женой аристократа), духовное одиночество и скитания, Берни не скрывала своего негативного отношения к тирании. В письме к подруге Мэри Энн Уэдингтон (июль 1815 г.), восхищавшейся Наполеоном, Френсис протестует: “О, если бы ты, подобно мне, провела десять лет под контролем его неограниченной власти, этим железным скипетром, внушающим страх, как изменила бы ты свое суждение”<sup>3</sup>.

Однако английская читающая публика не нашла в этом романе критического описания ни наполеоновской Франции, ни режима Робеспьера: Берни сознательно избегала открытой критики не только потому, что своей миссией считала примирение великих держав, но и боясь за себя и близких. Романистка видела и верно оценивала со-

бытия, но присоединяться к общему хору антифранцузских настроений, царивших в Англии в тот период, совершенно не желала.

Разочарование критиков и читателей объяснялось не только “обманутыми ожиданиями”, но и характером романа – нетипичными для Берни новыми мотивами и тенденциями, которые можно охарактеризовать общим термином – “романтические”. Книга, написанная в период, когда романтизм стал господствующим направлением в литературе, вызвала у современников неоднозначную реакцию. Рецензенты романа не скрывали своего разочарования. Для самой писательницы это не стало неожиданностью: она понимала, насколько отличен этот роман от ее предыдущих сочинений, и поэтому предвидела подобное отношение к своему последнему “литературному детищу”. “Странница” – это, безусловно, индикатор изменения в литературном сознании Берни. Ощувив на собственной судьбе исторический перелом и наступление новой эпохи, Френсис Берни смогла оценить важность новых тенденций, и романтический мотив странствий и скитаний стал абсолютной новацией в ее творчестве.

Сюжет “Странницы” следует распространенной романной схеме: героиня борется с трудностями, преодолевает различные препятствия и в итоге счастливо соединяется с любимым человеком. Однако в последнем романе Берни эта событийная канва претерпевает некие изменения: героини ранних романов сталкивались с *трудностями*, Странница же терпит *бедствия*. В романе отразились предромантические тенденции, готические мотивы (невероятные тайны, преобразования на грани мистики), которые составляют основную интригу произведения. Впервые в прозе Берни появляются точные исторические реалии, что позволяет говорить о некотором историзме “Странницы”. Популярное в то время изучение Французской революции отразилось в создании нового подтипа английского романа 90-х годов XVIII в. В этой книге частично представлены и основы теории феминизма, зарождавшейся в то время. Френсис Берни никогда не была феминисткой, но поддерживала идеи женского интеллектуального и морального равенства, была знакома с работами Мэри Уолстонкрафт, хотя не во всем разделяла ее убеждения. Наиболее важным и интересным представляется отражение идей романтизма, обусловивших появление новых характеров в новых обстоятельствах – странствиях.

Уже само название говорит о новациях: это первое произведение писательницы, названное не по имени главной героини. Заглавие романа отображает его основную тему – скитания и странствия, а также “трудности” и страдания одинокой девушки, лишившейся социального статуса, места в жизни и обществе.

“Странник” или “странница” – один из излюбленных романтических образов. Вынужденные скитаться по причинам социального характера (т.е. отвергаемые типичным, как правило, буржуазно-филлистерским обществом) или же побуждаемые духовной жадой поиска, странники, будучи гонимы “обычными” людьми, видят окру-

жающий их мир в совершенно ином, скрытом от обывательских глаз, виде. Странник одинок, асоциален и чужд традиционному обществу, он несет в себе собственную картину мира. Странствия – своего рода “квинтэссенция” романтического мировосприятия: испытания и неизвестность возвышают странника над миром, абсолютное физическое одиночество определяет исключительность его личности.

В романтизме много скитальцев, одиноких путников, нищих, цыган – это его эмблема. Такие персонажи близки поэтике Вордсворта, с творчеством которого Берни, несомненно, была знакома, во всяком случае, с его “Лирическими балладами”. Нельзя сказать, что она полностью признавала и разделяла романтическую концепцию поэтов “Озерной школы”, поскольку ее творчество – “продукт” английского Просвещения (пик ее литературной популярности приходится на 70–80-е годы XVIII столетия). Однако жизненные обстоятельства, связанные с бурями Французской революции, обусловили внутреннюю готовность писательницы к приятию романтических идей: неожиданно для самой Берни мотив “странствий”, даже физически, стал ей близок. В этом смысле уместно говорить о некоторой автобиографичности романа, хотя этот термин условен и может быть применим не столько к событийной стороне сюжетной линии, сколько к идеям, умонастроениям и мироощущению отдельных персонажей. Возможно, Берни не удалось до конца воплотить романтическую идею “свободы и одиночества” – она не соизмерима с ясностью просветительских понятий. Но она пыталась постичь новые исторические и литературные веяния, даже вопреки взглядам своего отца и наставника. Доктор Чарльз Берни, отец писательницы, композитор и музыковед, в 1799 г. опубликовал в “Monthly Review” рецензию на “Лирические баллады”, где отмечал особую поэтичность баллад, но вместе с тем упрекал автора в “изобилии мрачных... и антиобщественных идей”<sup>4</sup>. Для Френсис – писательницы, которую многие критики называют “георгианским сатириком”, полная рецепция “романтического духа” вряд ли была возможна, но идеи странствий, скитаний, а также острое чувство духовного одиночества нашли полное отражение в ее последнем романе.

С просветительских позиций Чарльза Берни и саму Фанни можно обвинить в наличии “мрачных и антиобщественных идей”, ведь главная героиня романа в течение большей его части не называет даже своего имени. Она вынуждена хранить молчание и скрываться, чтобы спасти жизнь своего воспитателя. Странница лишена каких-либо четких социальных признаков, что характерно для многих “романтических путников”, ее прошлое скрыто плотной завесой тайны, а очевидная для обывателей неопределенность ее общественного статуса вызывает у них, с одной стороны, раздражение, с другой – откровенное любопытство: кто она? Путешественница, мона-

хиня, может быть, авантюристка? Странница в начале романа – это некий собирательный внешнеамериканский образ.

В начале романа общее мнение попутчиков героини выражает миссис Мейпл – дама из высшего света, олицетворяющая собой снобизм и ограниченность обывателей, а также их презрительное отношение ко всему, что не принадлежит их миру. Странница просит о помощи и надеется, что для нее найдется место на судне, которое тайно, “под покровом ночи”, отплывает от берегов Франции на родину, увозя группу англичан, желающих срочно покинуть революционный хаос. Среди них нашлись и благородные люди, готовые вступить за “юную леди”, но миссис Мейпл всячески этому противится. Она громко протестует, отвергая любую помощь Незнакомке: “Я не думаю, что мы должны благодарить... тех, кто посадил в нашу лодку такую особу!”<sup>5</sup>. С самого начала общество, вслед за наиболее яркой своей представительницей, миссис Мейпл, отвергает Странницу за то, что она так не похожа на них. И хотя образы миссис Мейпл и ей подобных – явно ироничны, одиночество главной героини не становится от этого менее тягостным.

Образ Странницы в начале романа – это сочетание несочетаемого: говорит по-английски с французским акцентом, выглядит темнокожей вечером, но при утреннем свете ничем не отличается от англичанок; одета, как простая служанка, но обладает безупречными манерами. Берни так и не раскрывает ее тайны: читатель вовлекается в некоторую интригу и мистификацию и на протяжении большей части романа лишен возможности узнать даже имя главной героини, ее называют или “Неизвестной” (“Unknown”), или “Незнакомкой” (“Incognita”). Она и сама именуется подобным образом: “Enigma”, “Incognita”, “Unknown”, “Stranger”. Странница ревностно хранит свое инкогнито, чем вызывает бурную негативную реакцию “общества”, однако на яростные требования рассказать, кто же она такая, твердо отвечает: “Едва ли я знаю это сама!” Для романтического героя социальный статус не представляет большого значения, но для просветительского сознания персонажей ранних произведений писательницы подобная неизвестность была бы просто невозможна. Все героини предыдущих романов Берни никогда не сомневались в собственной идентификации и социальном статусе. Маргинальное же положение героини последней книги – свидетельство некоторого приятия Берни романтической идеи “надмирности” странничества.

Общество, окружающее главную героиню, придумывает ей “прозвища” заведомо негативной окраски. Невозможность определения и общественной идентификации Странницы тяготит окружающих больше, чем саму героиню: не зная, кто она, они не могут решить, как же к ней относиться. Везде, в любом обществе героиня выступает своего рода катализатором разноречивых страстей и эмоций: она полна удивительного обаяния, обладает необыкновенной притягательной силой, сама того не желая, нередко становится объ-

ектом влюбленности и влечения, оставаясь в большинстве случаев отстраненной и безучастной. Возможно, это одна из отличительных черт романтического персонажа.

Если для многих романтических скитальцев причиной их странствий является внутренняя “духовная жажда”, “охота к перемене мест”, душевная пустота и поиск идеала, то героиня Берни вынуждена бежать из Франции в Англию, гонимая конкретными обстоятельствами, суровыми и загадочными. Даже пейзаж покидаемого революционного берега соответствует этому: “Во времена жестокого правления ужасного Робеспьера, глубокой ночью несколько английских путешественников, преодолевая холод, тьму и сырость декабря, готовились тихо отплыть в маленьком суденышке от берега Франции. Вдруг голос, полный глубокой муки, заклинаящий по-французски о сострадании и помощи, раздался с побережья”<sup>6</sup>.

Жюли Гренвилль – таково настоящее имя главной героини – надеялась обрести покой, найти помощь и поддержку у соотечественников и не только на корабле. Ее взяли на корабль, но постоянно чурались странной спутницы. Негативное отношение к себе она встретила и на берегу. Ее странствия и скитания превратились в своего рода цепь страданий и унижений. Даже проявившиеся таланты героини – она оказалась чрезвычайно артистичной, принимала участие в постановке любительского спектакля, пела и великолепно играла на арфе, разбиралась в искусстве, обладала совершенным слухом – обернулись в конечном итоге против нее, но явились важными позитивными составляющими ее безусловно романтического эмоционально насыщенного образа. Однако другие персонажи романа воспринимают это по-своему: Странница, на их взгляд, непременно высокого аристократического происхождения, ведь иначе она не могла бы столь совершенно играть на арфе. Очевидная подмена понятий: Жюли музыкальна не потому, что обладает тонкой романтической душой, а потому, что имеет высокий социальный статус. Заметим, что ярко выраженная “музыкальность” главной героини – “портретный штрих”, не свойственный писательской манере Берни. Странница даже пытается заработать на жизнь с помощью уроков игры на арфе, но оказывается совсем не приспособленной вести денежные дела и быть дипломатичной с работодателями: она прямо советует одной из своих учениц бросить музыкальные занятия, поскольку та абсолютно лишена и слуха, и таланта. Подобный совет из уст “особы неизвестного происхождения” не мог не показаться дерзким.

Тем не менее игра Странницы на арфе завораживает: “Начался новый этюд – медленная и торжественная музыка, исполняемая с большим мастерством и чувством. Плавная мелодия прерывалась столь быстрыми каскадами, что все слушатели были в равной степени очарованы и поражены”<sup>7</sup>.

Героиню постоянно подозревают в авантюризме, считая ее просто искательницей приключений. Ее эксплуатируют и презирают од-

новременно, но всегда она оказывается выше толпы обывателей и в духовном, и в морально-нравственном смысле.

Внутренний мир и характеры окружающих Жюли персонажей романа столь разительно отличаются от нее самой, что никто, даже ее избранник, Альберт Харли так и не смог понять и оценить ее по достоинству. Жюли – натура противоречивая, она хочет быть благонаправленной, следовать общественным законам и традициям своего времени, но, вместе с тем, ломая приличествующие своему времени правила поведения для женщин, стремится к самостоятельности: пробует себя в роли компаньонки, учительницы игры на арфе, гувернантки, швеи, модистки, и убеждается в невозможности самой зарабатывать себе на жизнь, не будучи обвиненной в авантюризме или отсутствии подобающей ее полу скромности, но Жюли не робкая мечтательница, она постоянно стремится преодолеть скитания и испытания.

Странница – самая активная из героинь Берни, самая энергичная, самодостаточная и, что важно, одинокая (как и многие, если не все, романтические героини). Это первый роман писательницы, в котором тема одиночества героини на протяжении всех ее жизненных скитаний звучит столь пронзительно. Она единственная лишена поддержки наставника (в отличие, например, от Эвелины и Цецилии, главных героинь первых двух романов Берни): воспитавший ее добродетельный епископ почти не фигурирует на страницах романа. Более того, сама Жюли приносит в жертву свое имя и благополучие ради спасения жизни человека, ее вырастившего. Она спасает его от казни и своими странствиями и страданиями выкупает его свободу.

Жюли Гренвилль ожидает от своего возвращения в Англию нового обретения дома и родины. Драматизм положения героини в том, что надежды не оправдались: ее одиночество “на родных берегах” оказалось еще более мучительным. Обособленность Странницы от окружающих ее людей тем более очевидна, что Берни впервые столь резко критикует английских обывателей (независимо от социального статуса), их снобизм, предрассудки и равнодушие. Высадившись первой на английский берег, Странница порывисто восклицает: “Будьте благословенны, небеса!” Но она и не предполагала, что впереди ее ждут испытания высокомерием, холодностью, унижениями и непониманием, не менее мучительные, чем те, что выпали на ее долю в революционной Франции.

Френсис Берни не принимала репрессий, террора и шпионажа, которые сопровождали Французскую революцию, но и изображение ею провинциальной Англии не было идиллическим, что и стало причиной многих нападков на писательницу. Некоторые персонажи романа считают, что покой и тишина родного берега резко контрастируют с революционными беспорядками, однако провинциальное английское общество в “Страннице” – это “покой и тишина” стоячего болота антифранцузских (отнюдь не только антиреволюционных!)

настроений. Многие разделяют мнение купца Тедмана, человека добродушного, но невежественного и недалекого, по поводу событий во Франции: "Я никогда не углубляюсь во все это... ведь можно потратить кучу времени на праздное любопытство, интересуясь тем, что тебя совершенно не касается"<sup>8</sup>.

Нужно сказать, что сама романистка абсолютно не разделяла подобные настроения, считая, что игнорировать Французскую революцию невозможно ни в жизни, ни в литературе: "...попытаться изобразить, в любой форме, подлинную жизнь современного человека без отсылок к Французской революции столь же невозможно, как и рассказать об английском правительстве без ссылки на него"<sup>9</sup>.

Наиболее активно революционные идеи равенства и свободы отстаивает в романе Элинор, молодая англичанка из знатной семьи, еще один важный персонаж этого произведения. Она оказывается в одной лодке со Странницей в самом начале романа, когда ей и нескольким ее соотечественникам удастся тайно покинуть Францию. Все они, и миссис Мейпл, и Элинор, и Харли, а также их спутники, бегут от преследований со стороны французских властей. Режим Робеспьера был безжалостен к англичанам, поэтому бегство из Франции все воспринимают как редкую удачу. Странница появляется в последний момент, умоляя взять ее на борт. Элинор, как и Харли, становится на сторону "таинственной незнакомки", но в отличие от Харли, движимого прежде всего милосердием, поддерживает Странницу исключительно из-за "тяги ко всему мистическому и таинственному". Эта героиня, с противоречивым, непредсказуемым и свободолюбивым характером – уникальный образ среди героинь романов Френсис Берни. Если Жюли Гренвилль – вынужденная скиталица, то Элинор – бунтарь и путник по натуре. Ею движет духовный поиск, она едет во Францию для некоего эмоционального обновления: "У меня такое чувство, будто всю жизнь я продремала, до тех пор, пока не пробудилась, не раскрыла глаза по ту сторону пролива"<sup>10</sup>.

Элинор по своей внутренней сути революционерка и феминистка, она активно нападает на традиции и обычаи "душной атмосферы" старой Англии: революция привлекает ее духовным обновлением, которое она несет "умам, погрязшим в рабстве и небытии". Образ Элинор необычайно важен для понимания того, как Френсис Берни воспринимала романтические тенденции. Трудно себе представить, что героиня с такими радикальными взглядами не являлась бы объектом критики или сатиры со стороны автора: слишком независимо и дерзко Элинор расправляется с "авторитетами" уходящей эпохи. Она одинока, как и Жюли, но ее одиночество несколько иного плана: если Странницу презирают потому, что она Никто, человек без имени, средств, социального статуса, друзей и покровителей, то с образом Элинор связан мотив *духовного одиночества*, четкое противопоставление личности враждебному в своем обывательском снобизме миру. Она в свое время покинула Англию, мучимая необъ-

яснимой жадой к обновлению, и новые революционные либеральные идеи захватили ее целиком. Поездка Элинор во Францию – своего рода духовное паломничество. Поправка здоровья – это лишь предлог, за которым скрывается страстное желание – окунуться в “свежую атмосферу революции”. Если Жюли вызывает у окружающих насмешки и желание унижить, то страстный и импульсивный характер Элинор часто пугает и отталкивает: в своих суждениях она не щадит “туманные души” туманной Англии. Ее энергия, неистощимая жизненная сила, страстность и свободомыслие вызывают неприязнь даже у близких и родных. На первый взгляд, Элинор и Жюли выглядят антагонистками.

Избранник Элинор, объект ее всепоглощающей, драматической, опустошающей и в то же время эгоцентрической любви, Альберт Харли, “осторожный и нервный консерватор”, умный и образованный человек, не способен противостоять напору чувств героини. Она считает, что революция уравнила женщину в правах с мужчиной, поэтому не колеблясь первой объясняется в любви. Ее страстное признание откровенно и экстравагантно, не соответствует поведению благовоспитанных барышень. Откровенность Элинор, ее порывистость и страстность пугает как Жюли, так и Харли, воплотившего самый слабый и невыразительный мужской персонаж в романном творчестве Френсис Берни: он условен, схематичен и безжизнен, выглядит статистом на фоне ярких героинь.

Харли не разделяет чувства Элинор, несмотря на то, что отдает должное ее уму и силе характера. Он страдает от необходимости отказаться от любви девушки, ему трудно дается разговор с ней, он боится оскорбить ее чувства и тем не менее тверд в своем отказе, поскольку “ценит в женщине совсем другие качества и добродетели”. От отчаяния Элинор неоднократно пытается свести счеты с жизнью. Театральность, с которой она обставляет эти попытки, может показаться нарочитой, но вполне объясняется романтическим восприятием жизни и необузданностью ее характера. В конце романа Жюли видит в церковном дворике одинокую фигуру в странном белом одеянии, напоминающем саван. Это Элинор, которая обнимает белое надгробие со следующей надписью: “Этот камень предназначен Элинор Йоддрел ею самой, как последнее прибежище той, что устав от Жизни, Любви и Отчаяния, умирает, чтобы рассыпаться прахом и быть забытой”<sup>11</sup>. Элинор сама пишет себе эпитафию и пытается застрелиться. Харли удается перехватить ее руку, она стреляет в воздух, но в первый момент верит, что по-настоящему убита. Когда героиня начинает осознавать реальность, она горько смеется и иронизирует над собой.

Суицидальная попытка Элинор – следствие не только неразделенной любви, но и неприятия окружающей действительности. Элинор ненавистна сама мысль о духовном покое (неслучайно все наиболее яркие, страстные и эмоциональные реплики в романе отданы



именно ей, а не более сдержанной Жюли), ведь покой для нее – это стагнация, которую следует преодолевать во что бы то ни стало, даже ценой физического саморазрушения. На протяжении большей части романа Элинор следует тенью за Харли, отвергнутая им, но не смирившаяся с отказом, она, переодетая в мужское платье, странствует в поисках любви. Очевидно, что героиня, сама не осознавая, ищет не ответного чувства мистера Харли, а недостижимый и желанный идеал любви. Поэтому она так неутомима в своих скитаниях, что же, как не Путь во имя поиска любви, может принести Элинор счастье.

Для исследователей творчества Френсис Берни необычайно важен этот новый образ, его мироощущение. С точки зрения четких морально-нравственных позиций героинь прежних сочинений писательницы такое поведение просто невозможно в силу явного и решительного нарушения приличий. Эвелина (главная героиня первого романа) страдает и осуждает себя за непростительное легкомыслие и дурной тон, когда, не зная правил поведения на балу, позволяет себе отказать одному кавалеру и потом согласиться на танец с другим. Это явное нарушение (!) приличий строго осуждается самой юной провинциалкой. Поведение же Элинор, которая не только сама признается в любви, но и открыто следует за своим избранником, просто недопустимо. Казалось бы, с высоких моральных позиций Берни-просветительницы, этот образ должен был быть решен в сатирическом, может быть, даже гротескном, ключе. Однако хотя писательница и осуждает подобное поведение, образ Элинор не карикатура, не шарж, а дань романтическим традициям – поиск идеала, в данном случае, идеала любви, поскольку для всех героинь Берни любовь – это и величайшая награда, и испытание. Для Элинор, возможно, это еще и “голубой цветок”, романтическая мечта. Френсис Берни неожиданно для самой себя не только примиряется с возможностью подобного поведения для девушки из знатной семьи, но рисует этот образ настолько ярко и привлекательно, что временами смысловые акценты романа смещаются в сторону этого персонажа.

Оказавшись в начале романа на борту одного судна, Жюли Гренвилль и Элинор Йоддрел и дальше, в Англии как бы “в одной лодке”: их объединяет не только любовь к одному и тому же человеку, Альберту Харли, но и противостояние “смертельно скучной” среде, в которой они оказываются. Их объединяют странствия и скитания, ведь не случайно Жюли длительное время именуют “мисс Эллис” (вымышленное имя, которым нарекают Странницу окружающие). Эллис-Элинор – трансформация, возможно, одного образа, две стороны одной личности Странницы, духовные близнецы, разлученные роковой волей обстоятельств, ищущие друг в друге поддержку и понимание.

Возможно, Жюли и Элинор – сильные, независимые духом натуры, при иных обстоятельствах могли бы стать близкими подругами, ведь обе нуждаются в “дружбе сердца”, в “благородном участии”, но

они фатальным образом оказываются двумя вершинами любовного треугольника, третья вершина занята Харли, который, по сути, далек и от страстной бунтарки Элинон, и от самодостаточной и независимой Жюли. Он воплощает некую деградацию просветительских идей: все подчиняя доводам рассудка, он нервничает и пасует перед силой характера обеих героинь, что говорит о том, насколько Френсис Берни отступила в последнем романе от идеалов эпохи Просвещения.

Образы Жюли и Элинон – своеобразные теза и антитеза, они, безусловно, разные и в чем-то схожи, обе тотально одиноки, лишены поддержки и понимания. Обе странницы: Жюли под воздействием обстоятельств, Элинон в результате внутренних противоречий и стремления к свободе и духовному обновлению. Дружба между ними невозможна, но в романе мотив *романтической дружбы* присутствует, хотя связан он с второстепенными героинями, двумя леди, Авророй и Габриэллой. Они обе, в разных обстоятельствах и на разных этапах скитаний Жюли, становятся ее близкими подругами. Духовное “сестринство” этих персонажей и Странницы подчеркивается их романтическим характером. Между Жюли и леди Авророй, молодой аристократкой из знатной и богатой семьи, возникает дружеская симпатия, пугающая родственников леди Авроры. Для них сам факт подобной романтической дружбы, существующей вопреки общественному мнению и разговорам обывателей, кажется невероятной насмешкой над основами социального уклада. Само имя, “Аврора”, необычное и нехарактерное для Берни, говорит о романтической “нагрузке” этого персонажа, “символизируя новую зарю и обновленную надежду для всех героинь романа”. Леди Аврора поддерживает Странницу и вдохновляет ее: их дружба и взаимопонимание преодолевают условности морально-нравственных доктрин света, поскольку дружеские отношения между аристократкой и “Незнакомкой” формально невозможны. Гордая и независимая Жюли, отвергавшая любую помощь, охотно принимает деньги от леди Авроры: дружеская поддержка не может оскорбить даже ее щепетильность, доходящую, по мнению Харли, “временами до абсурда”.

Разлука с “сердечным другом” Авророй, духовное одиночество и “потерянность” Странницы усугубляются подозрениями в корысти. Слишком очевидна для окружающих возможная выгода, которую героиня может извлечь из дружеского расположения к себе столь знатной особы. Леди Аврора – единственный персонаж в романе, который оценивает главную героиню не с позиций обывательских условностей, а исключительно по ее талантам и характеру. Она видит в Жюли не авантюристку, а музыкально одаренного человека с обостренным чувством собственного достоинства. Нужно отметить, что светлый образ леди Авроры – своего рода путеводная звезда, некий идеал, духовное и нравственное совершенство которого неоспоримо: ни один из персонажей романа не относится к ней иначе, как с уважением и благоговением.

Если в отношениях Авроры и Жюли дружбу определяет первая, то с Габриэлкой, эмигранткой-француженкой, дружеские отношения складываются благодаря Страннице.

Образ Габриэллы связан не только с темой дружбы, но и с новой для романного творчества Берни темой материнства: француженка, оплакивающая смерть своего единственного ребенка, преодолела огромные расстояния, чтобы увидеть могилу сына, похороненного в Англии. Френсис Берни в предисловии к роману писала, что в образе Габриэллы она хотела отразить “черты французского характера”, который, по ее мнению, существенно отличался своей непосредственностью и открытостью от характера типично английского. Однако этот персонаж неразрывно связан и с романтической традицией в романе: тесный духовный союз между матерью и ребенком, восприятие их внутреннего мира как неразделимого, целого: когда безудержная горечь утраты сменяется радостью от мысленного соединения с ним, Габриэлла обращается к своему “ангелу” со словами: “Один вид твоей могилы дарит мне успокоение!.. Твоя тень приносит благо, мир и покой твоей несчастной матери!”<sup>12</sup>.

Подруга Жюли разговаривает со своим сыном на высоком берегу простирающегося перед ней океана: его спокойный и выразительный вид гармонирует с тишиной уединенного церковного дворика на холме. Здесь, как и в начале романа, читатель встречает крайне редкие для Берни описания пейзажа: только в последней книге она прибегает к этому приему, пусть достаточно робко, с целью усилить впечатление, полнее воссоздать картину происходящего, воздействовать на чувства и эмоции читателя. Одинокая фигура женщины на крутом берегу безмолвного океана символизирует и глубину ее горя, и неопостижимость бытия, и возможность духовного соединения с умершим ребенком, чья душа как бы парит в воздухе, принося утешение и радость матери. Френсис Берни именно в “Страннице” начала описывать природу, ее гармоничное соответствие мотиву одиночества.

Недолгое присутствие Габриэллы наполняет Жюли жизненной силой, радостью, дружба приносит облегчение, заставляя забыть о трудностях: “Пока подруга ее сердца была рядом, никакие лишения не были тяжелы, никакой труд не казался непосильным... ведь она могла облегчить ее страдания, разделить ее привязанности, иногда осушить ее слезы”<sup>13</sup>. Разлука с Габриэлкой повергает Жюли в отчаяние: никогда еще одиночество не ощущалось так мучительно. Потеря друга – еще одно испытание на пути странствий героини.

На протяжении всего романа Жюли странствует, но только в конце книги нарицательность ее имени (Странница) реализуется полностью: она одинока, лишена какой бы то ни было материальной и моральной поддержки. На протяжении всего романа Жюли-Эллис сознательно скрывает свое имя, поскольку стремится убежать от мужа-француза, оказавшегося бесчестным и коварным человеком, он шантажировал ее, пугая казнь на эшафоте “доброго епископа”, воспи-

тавшего и вырастившего героиню. Стремясь избежать встречи с мужем, уйти от ненавистного брака, к которому была принуждена, Жюли теряет все связи с обществом и дружественно расположенными к ней людьми, скитается без гроша в кармане. Счастливая концовка романа, брак героини с Альбертом Харли воспринимается как некая условность, недосказанность, и, конечно, не подводит итог романтическим исканиям персонажей да и самой писательницы. Берни приводит героев к благополучному финалу, следуя привычной схеме, традиционному разрешению конфликта: героиня должна быть вознаграждена за все испытания. Но возникает вопрос, а возможен ли подлинно духовный союз между столь разными по мировосприятию персонажами, как Жюли Гренвилль и Альберт Харли. Приняв некоторые романтические тенденции, Берни “выпустила джина из бутылки”, романтическое странничество оказалось не совместимо с просветительской ясностью и верой в неизменную силу рационального.

Последний роман Френсис Берни свидетельствует о восприятии ею романтической эстетики, прежде всего, мотива странствий, пути и поиска, что находит отражение практически на всех уровнях произведения, в том числе, в сюжете и характерах. В “Страннице” Берни воплощает романтические идеи скитаний, духовного поиска и одиночества. Для этого романа характерна как романтическая проблематика, так и романтические герои, наличие пейзажа; все произведение пронизано мотивом странствий, организующим сюжет, неразрывно связанным с мятущимися и оторванными от общества образами романтических героинь. Последнее “любимое литературное дитя” писательницы не только обнажило противоречие между традиционно-просветительским мировосприятием и новыми романтическими тенденциями, но и продемонстрировало новое понимание человеческой природы, а также отразило связь между обстоятельствами жизни Берни и ее творчеством.

<sup>1</sup> Burney F. Extracts from the Early Diary. London, 1912. P. 5–6.

<sup>2</sup> Burney F. The Journals and Letters, 1791–1840 / Ed. by Joyce Hemlow. Oxford, 1972–1984. VI. P. 716–717. (“...this fourth Child of my Brain had undoubtedly been destroyed ere it was Born, had I not had recourse to an English Merchant”. – Перевод здесь и далее мой. – Ю.К.)

<sup>3</sup> Burney F. Op. cit. V. 8. P. 282–283.

<sup>4</sup> Doody M.A. Frances Burney. The Life in the Works. N.Y., 1988. P. 329.

<sup>5</sup> Burney F. The Wanderer; or, Female Difficulties. N.Y., 1991. P. 20.

<sup>6</sup> Ibid. P. 11.

<sup>7</sup> Ibid. P. 73.

<sup>8</sup> Ibid. P. 466.

<sup>9</sup> Ibid. P. 6.

<sup>10</sup> Ibid. P. 18.

<sup>11</sup> Ibid. P. 579.

<sup>12</sup> Ibid. P. 393.

<sup>13</sup> Ibid. P. 402.

И.А. Барсова

## ТЕМА СТРАННИЧЕСТВА В ПЕСНЯХ ШУБЕРТА И МАЛЕРА

Светлой памяти  
Галины Ивановны Козловой

Кто были эти люди – скиталец, странник, путник?

Когда началось это искушение – покинуть родной уют, домашний очаг и уйти в неведомый мир? “Толковый словарь живого великорусского языка”, составленный Владимиром Далем, отвечает: скиталец – “кто не живет оседло, скитается; бездомный, бесприютный странник”. Странствовать – “ходить и ездить по чужим землям, путешествовать, посещать иные страны, чужбину”<sup>1</sup>. Должно быть, это началось с того момента, когда человек понял, что мир – много больше, чем ойкумена. Вероятно, первый истинный странник, покинувший ойкумену, – не анонимный моряк, но герой, обретший имя. Им был Одиссей, Улисс. Полжизни воевал, 10 лет провел в странствованиях. И хотя его странничество имело цель – вернуться домой, к Пенелопе, больше всего его захватывал сам процесс блужданий в неведомом пространстве мира.

Куда же стремились странники? Одни – паломники, миссионеры, богомольцы, крестоносцы шли к Святой Земле. Другие имели прагматическую цель – охоту за золотом в Новой Индии. Но третьи, в ответ на краткое “Wohin?” могли бы ответить столь же лаконичным “Dahin!”, бесцельным “Dahin!”. И во всех этих случаях странствие было *образом жизни*. Исследования скитальчества русскими музыкантами долгое время было принято начинать с романтизма, в лучшем случае – с Гёте, а в музыке – с творчества Франца Шуберта. С этим трудно согласиться, поскольку такой взгляд разрывает всякую связь между двумя великими европейскими традициями: романтическим странствием и странствием средневековым. Средневековое религиозное паломничество, так же, как и страннический образ жизни светских цеховых корпораций не существовал, как известно, без поэзии, которая пелась. Выдающиеся поэты-миннезингеры – Фридрих фон Хаузен, Рейнмар фон Хагенау, Вальтер фон Фогельвайде, а также легендарный Тангейзер воспевали die hohe minne и die nidere minne, однако не забывали о последней цели паломничества – Божьем Кресте.

Средневековые ремесленные корпорации, структурировавшие общество, включали в городскую иерархию и художественные профессии. То были цехи актеров, братства музыкантов, певцов. В этом обществе корпораций и родилась внутрицеховая иерархия: мастер и ученик, а позже появилось и посредствующее звено – подмастерье (ein Geselle). В Германии XV в. существовало два условия для присвоения подмастерью звания мастера. Одно из них требовало страннической жизни, иногда до пяти лет, ради усовершенствования в ремесле.

Наконец, особый социум скитальцев составляли студенты и школяры. Знание латыни помогло им хорошо себя чувствовать в любом университете. Эти вольные братства, часто именующие себя “Орденом вагантов”, состояли из беспечных и зачастую богохульствующих молодых странников, которые в конце концов нередко впадали в нищенство. Так в песнях анонимных авторов появилась тема “нищего студента”, стареющего бездомного ваганта, рано гибнущего в пути.

В немецкой барочной лирике XVII в. также неумолчно звучал голос скитальца, получивший, однако, в годы Тридцатилетней войны трагическую окраску. Сонет Андреаса Грифиуса “Слезы отечества” запечатлел совершенно новый для немецкой поэзии скорбный ландшафт сожженной Германии. В нем нет более места идиллии.

Связь времен в истории странничества была восстановлена романтиками. Именно они первыми обратились к изучению миннезанга. В 1803 г. Людвиг Тик издал тексты миннезингеров в книге “*Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*”. Одновременно – с 1799 г. до конца жизни (1801) Новалис работал над романом о реальном, по видимому, поэте и миннезингере, жившем в XII–XIII вв. Роман назывался “Генрих фон Офтердинген” и был закончен Людвигом Тиком. Интерес Людвиг Уланда к немецкой народной поэзии также привел его к эпохе миннезанга. Ему принадлежит написанное в 1822 г. исследование “Вальтер фон дер Фогельвайде, древнегерманский поэт”.

Если перечисленные нами книги могли составить круг чтения Франца Шуберта, то дальнейшее изучение миннезанга, предпринятое в Германии учеными Фридрихом фон Хагеном (1838), Карлом



*В.А. Ридер.*

*Портрет Франца Шуберта. 1825*

Дахманом и другими, к жизни Шуберта отношения уже не имело. Зато современные ему романы, новеллы и повести о странствиях стали частью его собственной жизни. Между тем реальность корпоративного скитальчества уже доживала последние годы, если вообще еще существовала. Франц Шуберт черпал путевые впечатления не столько из собственного опыта, сколько из “генной памяти”, а скорее всего из мира литературного вымысла. Присутствие в его сердце романтической поэзии и прозы было столь серьезно, что художественная реальность превратилась для него в истинную реальность.

Практически существовавшие “Общества для чтения” (“eine Lesegesellschaft”) с успехом заменяли ему ставшие утопией странничества подмастерьев. Шуберт был очень начитан. Дневник Франца Хартмана сохранил драгоценные подробности из жизни Шубертовского кружка в 20-е годы, в том числе об Обществе для чтения (Фридрих Шлегель называл их “Schober u. Shuber-Kreis”)<sup>2</sup>. Наряду с античными авторами здесь читали “Фауста” Гёте, а также совсем новую немецкую литературу: Людвиг Тика, Генриха фон Клейста, в том числе и сочинения о скитальчестве. Среди них были и “Путевые картины” (“Reisebilder”) Генриха Гейне (1826–1830). Но, безусловно, фундамент был заложен в уединенном чтении 1810-х годов. Несколько редакций “Песен Миньоны” (хотя Шуберт не был первым, кто положил на музыку эти стихи Гёте) и “Песен арфиста” свидетельствуют об углубленном чтении романа Гёте “Годы учения Вильгельма Мейстера”. В руки Шуберта мог попасть роман Людвиг Тика “Странствия Франца Штерибальда” (1798), в котором ему, возможно, слышалось родственное для него восприятие пейзажа. “Тик, – писал Александр Викторович Михайлов, – начинает осмыслять пейзаж как музыку бытия, как таинственный шифр смысла...”<sup>3</sup>. Композитора мог поразить “ночной пейзаж с паломником, идущим вверх по холму, где на вершине утверждено распятие, освещенное Луною”<sup>4</sup> – прямое предвосхищение “Горного пейзажа” художника Каспара Давида Фридриха (1808). Наконец, не исключено, что Шуберт знал повесть Иозефа Эйхендорфа “Из жизни одного бездельника” (1823–1824). Безмятежно-радостная тональность ее начала вызывает ассоциации с первыми песнями из цикла “Прекрасная мельничиха” (тот же 1823):

“Когда я наконец вышел на широкий простор и свернул по большой дороге, я взял свою милую скрипку и принялся играть и петь:

Кому Бог милость посылает,  
Того он в дальний путь ведет.  
Тому он чудеса являет  
Средь гор, дубрав, полей и вод.

(Пер. Д. Усова)

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,  
Den schickt er in die weite Welt,  
Dem will er seine Wunder weisen  
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Друзья Шуберта – поэты, прежде всего Вильгельм Мюллер, так же, как и Шуберт, были вдохновлены этим отблеском прошлых – артистических странствий. Но корпорации больше не притягивали персонажей Шуберта. Едва ли не единственное исключение – песня на слова Гёте “Der Goldschmiedsgesell”; ее персонаж – уже откололся от утопического цеха золотых дел мастеров. Скиталец Шуберта стремился к уединенному странствию. Как иначе мог он пережить свою “Die lyrische Seelenleide”?

Более 50 песен Шуберта на стихи разных поэтов посвящены теме странствия. Этот ряд песен, разбросанных по всему творчеству композитора, начинается “Скиталец” (“Der Wanderer”), op. 4 на текст Schmidt von Lübeck (1816); оригинальные названия, данные поэтом, иные: “Der Unglückliche”, затем “Des Fremdlings Abendlied”<sup>5</sup>. Бесчисленные обращения Шуберта (вслед за поэтами) к одним и тем же поэтическим мотивам способны внушить мысль о клишировании романтического ландшафта в текстах. Исследование И. Дюрхаммера “К литературной эстетике Шуберта”<sup>6</sup>, пользовавшегося статистическим методом, позволило ему выделить и сосчитать в песнях Шуберта, обозначенных опусом (т.е. порядковым номером сочинения), **поэтические мотивы**. Не ограничиваясь параметрами поэтической техники, т.е. формальными критериями – Gedicht- und Strofenformen, Metrik, – он классифицирует построение стихов по содержательным критериям<sup>7</sup>. В его Таблицах (№№ 1–6) обращает внимание деление мотивов на крупные содержательные блоки – “темы любви”, “темы странствий”, “темы воды”, “темы смерти” (Liebesthematik, Wanderermotiv, Wassermetaphorik, Todesthematik) и выделение мелких мотивов на уровне слов (Liebe, wandern, Wasser, Tod). Как показывают Таблицы, мелкие мотивы не признают “топографических зон”, они проникают повсюду.

Еще большее переплетение содержательных мотивов привносит музыка Шуберта. Вернемся к мысли Александра Михайлова о Людвиге Тике: он “осмысляет пейзаж, как музыку бытия” – вечно повторяющегося и вечно обновляемого. И “таинственный шифр смысла” (А. Михайлов) приоткрывается нам в самой музыке Шуберта, в волшебной перекраске повторяющихся мелких мотивов-слов, той перекраске, которую способен совершить лишь музыкальный мотив.

Их тоже можно классифицировать. Например, мотивы ручья в “Прекрасной мельничихе”, как правило, связаны с “любящимся” ритмом шестнадцатых долей и их вариантами. Мотивы враждебные, угрожающие (скачка в песнях “Охотник”, “Лесной царь”) соединены с остигнутым ритмом восьмых при размере 6/8 или 12/8 в минорном ладу и быстром темпе. Но и музыкальная речь неоднозначна, о чем свидетельствует анализ песни “Der Wanderer” (von Schmidt), выполненный Вальтером Дюрром, в частности структура целого, названная им “полиритмическая песня” (“Das polyrhythmische Lied”)<sup>8</sup>.



Центральные сочинения Франца Шуберта о странничестве – его “романы” в двух частях. Это два песенных цикла на слова Вильгельма Мюллера: “Прекрасная мельничиха” и “Зимний путь” (“Winterreise”). Вальтер Дюрр назвал странническую новеллу Шуберта “Скиталец” “утопической страной”<sup>9</sup>. Быть может, циклам Шуберта подошло бы название “В поисках утраченного прошлого”, так характерных для эпохи романтизма, или даже “Поиски утраченного времени”.

Проделанный И. Дюрхаммером анализ тем и мотивов в песнях Шуберта по содержательному признаку может быть с успехом продолжен или даже перенесен на почву романтической прозы, а может быть и еще дальше (хотя и с большей проблематичностью) и распространен на эпоху миннезанга, вагантов и т.д. Действительно, миннезингеры уже пели свои стихи; арфа, лютня и скрипка уже стали спутниками певцов-поэтов. Ключевые содержательные мотивы – “любовь”, “странник”, “весна”, “песнь”, “смерть” уже определили эмоциональный тонус любовной поэзии. Два романтических цикла Шуберта, по сути дела, завершили единую многовековую европейскую традицию поэтико-музыкальной любовной лирики странничества.

В ранние годы Густав Малер приступает к своим песням странничества, приступает если не как ученик, то как продолжатель Шуберта<sup>10</sup>. “Песни странствующего подмастерья” (“Lieder eines fahrenden Gesellen”) для голоса с фортепиано (1885, позже оркестрованные и в 1897 г. изданные для голоса с оркестром) на собственные тексты – романтический цикл иного, нежели у Шуберта, масштаба. Малер заимствовал у Шуберта основные сюжетные линии двух его страннических циклов: счастливый странник, – влюбленный и любимый странник, – появление злого гостя, соперника, отнимающего возлюбленную, и – уход отвергнутого влюбленного. Малер уклонился от того, чтобы назвать реальное ремесло своего героя и обратился к старинному цеховому слову “подмастерье” (ein Geselle), делая ситуацию универсальной и дистанцируясь от собственной душевной драмы.

Но там, где у Шуберта сюжетная линия обоих циклов дробится на 44 (20 + 24) идеально замкнутых миниатюрных песен, сохраняющих, тем не менее, ясное поступательное движение и причинно-следственные связи в каждом из циклов, Малер начинает свое вокальное сочинение словно “с конца”. Он причудливо выгибает линию повествования, отодвигая радостное пробуждение жизни с естественной начальной точки в иное – параллельное пространство, в “биографическое прошлое”, из которого затем снова выводит героя в земную юдоль.

Действительно, № 1 начинается с горестной точки – полной печали песни “Когда играют свадьбу моей милой” (“Wenn mein Schatz Hochzeit macht”). Эта музыка могла бы завершить цикл, в ней слы-

шится далекий отзвук Шубертовского “Шарманщика”, на что намекают квинтовые волыночные басы с форшлагом. № 2 “Шел я нынче утром” (“Ging heut’ morgens übers Feld”) – радостный шаг путника среди природы – может быть услышан как погружение в область воспоминаний. В драматическом № 3 “Кинжал как пламя жгущий” (“Ich hab’ ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust”) появляются знакомые слова – “злой гость” (“ein böser Gast”). Бурное остигатное движение восьмыми долями в размере 9/8 ассоциируется с шубертовской песней “Охотник”, создающей перелом в течении цикла “Прекрасная мельничиха”. У Густава Малера контраст предельно обострен: после второй песни действие возвращается в полную отчаяния реальность. В финале цикла – песне № 4 “Голубые глазки” (“Die zwei blauen Augen”) Малер находит новый “шифр смысла”: ритм шага, ассоциирующегося с траурным шествием. Это квартовые ходы у литавр, арфы, контрабасов. Мотив траурного шага, появляющегося в большинстве похоронных шествий из симфоний Малера (начиная с “Жалобной песни”), не нуждается в разъясняющем слове. Однако оно прозвучало: “Ade”, – «Никто не сказал мне “Прощай”» (“Hat mir niemand ade gesagt”).

Удивительный по своей откровенности поклон Шуберту прозвучал в чередовании больших и малых терций. Но рука Малера уже отчетливо обнаруживает себя здесь. Мы имеем в виду и потребность услышать свои песни – в цикле их всего четыре, – в оркестровых тембрах, и незнакомое еще шубертовским циклическим песням протяженное пространство каждого номера, пространство, поражающее богатством оркестровой палитры, внезапными контрастами настроения, которые в состоянии предоставить только симфонический состав. И наконец, мы имеем в виду тональную разомкнутость цикла в целом и каждой песни в отдельности. Обратим внимание лишь на одну деталь: тональный сдвиг в последней части. Начавшись в миноре, песня заканчивается в фа-мажоре (фа-миноре). С появлением фа-мажора композитор отказался от траурных квартовых ходов в басу, скрепляющих до-мажорный раздел. В фа-мажоре (цифра 29) звучит фигурация арфы (а может быть лютни?) миннезингера. Предчувствовал ли уже Малер вещей смысл этой новой тональности – тональности *ухода*? Ведь именно к ней он обратился в песне “Я потерял для мира” (“Ich bin der Welt abhanden gekommen”) на слова Фридриха Рюккерта (1788–1866), которую напишет еще так нескоро. Именно в фа-мажоре прозвучат в финале “Песни о земле” (“Прощание”) слова: “Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!” (“Я уйду на родину в мое убежище”, цифра 55).

Тема странничества как образа жизни не появлялась более в творчестве Густава Малера. Ей на смену пришла другая: странничество как *метафора жизни*, заканчивающейся смертью. Первой в этом ряду стоит упомянутая выше песня “Я потерял для мира” (фортепианная и оркестровая версии относятся к 1901 г.).

Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
mit der ich sonst viele Zeit verdorben;  
sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!  
Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
ob sie mich für gestorben hält.  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
den wirklich bin ich gestorben, gestorben derWelt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel  
und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb' allein in meinem Himmel,  
in meinem Lieben, in meinem Lieben,  
in meinem Lied<sup>11</sup>.

Я потерял для мира,  
В котором я погубил так много времени,  
Он так давно обо мне ничего не слышал,  
Может быть он думает, что я уже умер.  
Мне совершенно безразлично,  
Считает он меня умершим или нет;  
Я не стану возражать против этого,  
Потому что я действительно умер для мира.  
Я умер для людской суеты  
И обрел покой в тишине.  
Я живу один в моем небе,  
В моей любви, в моей любви, в моей песне.

Движение странника в пространстве перестает измеряться шагом идущего человека, ударами его сердца. Теперь это – плавное, медленное воздымание взора вверх по очертаниям ландшафта. Ландшафта ли? Его признаков нет в стихотворении Фридриха Рюккерта. Среди немецких слов, относящихся к природному окружению человека, Рюккерт избрал лишь одно: “Небо” (Himmel). Однако поэт создал новое измерение, лишённое признаков людского – земного – преходящего.

Вряд ли в более раннем вокальном творчестве Малера мы найдем еще хоть единую песню, столь явственно олицетворяющую сущность, противоположную движению. Не случайно здесь возникает аналогия с медленным финалом Третьей симфонии, о которой Малер как-то сказал: “В Adagio все разрешается в покое и бытии. Иксионово колесо\* кажимости наконец остановилось”<sup>12</sup>. Поэт открыл композитору новое – идеальное вечное пространство:

Я живу один в моем небе,  
В моей любви, в моей песне.

Каждое “ключевое слово” – Himmel, Liebe, Lied здесь категориально, оно значит много больше, чем его бытовой смысл.

---

\* Иксион – греческий царь лапидов, за свои преступления наказанный Зевсом: его приковали к вечно вращающемуся огненному колесу.

В 1895 г., набрасывая план Третьей симфонии, композитор дал ее финалу следующее название и комментарии к нему: “VI. Ч[то] рассказывает мне любовь. Это резюме моих чувств перед лицом всего сущего...” И чуть далее: “И над всем парит в нас вечная любовь”<sup>13</sup>. Добавим к этому глубокое наблюдение Ганса Эггебрехта: «Совершенно ясно, что слово “Lied” в стихотворении Рюккерта (...) Малер толковал как свое композиторское творчество и что он воспринимал все стихотворение как (...) погружение в мир искусства»<sup>14</sup>. Так задолго до встречи с “Китайской флейтой”, переведенной на немецкий язык Гансом Бетге, Малер обрел желанный идеал абсолютного покоя в стихотворении “Я потерял для мира” Фридриха Рюккерта – немецкого поэта-романтика, а также знатока, исследователя и переводчика арабской и персидской поэзии.

В песенном творчестве Малера произошла знаменательная смена ценностей: предпочтение медитативного, отречение от действенного, в котором все “поток, движение, становление”<sup>15</sup>.

Песня уникальна в страннической лирике Густава Малера. “Я умер для мира, но я ожил для любви и творчества” – так можно прочитать ее сокровенный смысл. После остановки в биении времени скиталец вновь пускается в путь.

Тему странничества завершила в последние годы жизни Малера симфония в песнях (Бруно Вальтер) – “Песнь о земле”. Здесь прослеживаются вскормленные модерном, типичные для этого направления “содержательные мотивы”, идеи-символы: смерть, красота, искусство, Восток. Вслед за Бетге Малер достаточно редко, хотя и весомо прибегает в тексте сочинения к слову “смерть” (“der Tod”). Чаще он выбирает в стихах *метафоры* смерти, которыми была так богата более поздняя немецкая литературная лексика. Много позже Герман Гессе в названии своей повести придаст этой теме отлитую форму: “Паломничество в страну востока”. Малер, ушедший из жизни в 1911 г., оказался в наступившем столетии одним из первых творцов, который обрел новые слова для “метафоры жизни, заканчивающейся смертью”, обрел их в древней поэзии Китая – сборнике “Китайская флейта”.

Сколько актуальна была концепция “Песни о земле” Малера показывает сравнение ее с идеями и образами некоторых рассказов Германа Гессе, которые вскоре были им написаны. В сказке “Поэт” (1913) Гессе уподобляет уход из жизни китайского поэта восхождению в горы, чтобы учиться у Мастера Совершенного Слова. Из долины среди гор, куда он взошел еще юношей, поэт, достигший старости, больше никогда не вернулся.

В сказке “Ирис” (1917) Гессе писал о желании Ансельма погрузиться в чашечку цветка и в сердце женщины, носившей имя этого цветка. Цветок явился ему у “замшелой стены скал, в середине которой зияла расщелина, чей узкий и тесный ход вел в недра горы... Пе-

ред расщелиной сидел старик. Он встал, увидев, что приближается Ансельм, и крикнул:

– Назад, странник, назад! Это ворота духов. Никто из тех, кто вошел в них, не возвращался.

Ансельм поднял взгляд и заглянул в скальные ворота – и увидел теряющуюся в глубине горы голубую тропу, а по обе стороны ее часто стояли золотые колонны, и тропа полого спускалась в недра, словно в чашечку огромного цветка”. (Пер. С. Ошерова.)

В “Песне о земле” Густава Малера смерть – это “Прощание с другом” и уход поэта из мира в горы (стихотворение Ван-Вея):

Куда иду? иду я странствовать за горы...  
Я еду к тихим странам, в край родимый,  
И мне не долго по горам скитаться...

(Пер. М. Кузмина)<sup>16</sup>

И все же “Песнь о земле” вырывается из рамок локально-венского стиля модерн. Она посвящена вечной теме – последнему странствию поэта, его прощанию с Землей. Как показала история, музыка Малера принадлежит всему XX столетию. Когда в 1941 г. Томас Манн услышал “Песнь о земле”, он написал: “...произведение, которое продолжает расти (*wachsendes Werk*), между тем, как столь многие другие вещи того времени блекнут, подверженные упадку”<sup>17</sup>.

<sup>1</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 4.

<sup>2</sup> *Dürhammer I. Zu Schuberts Literaturästhetik // Schubert durch die Brille. Tutzing, 1995. S. 31, 94.*

<sup>3</sup> Михайлов А.В. О Людвиге Тике, авторе “Странствий Франца Штернбальда” // Людвиг Тик. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 329.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> *Dürr W. Sprache und Musik. Geschichte. Gattungen. Analysemodelle. Kassel. Bärenreiter, 1994. S. 220.*

<sup>6</sup> *Dürhammer. Ibid. S. 42–46.*

<sup>7</sup> *Ibid. S. 46.*

<sup>8</sup> *Dürr W. Ibid. S. 216.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> См.: *Schreiber U. Winterreisen fahrender Gesellen // Mahler neuws. Gustav Mahler Stichting Nederland, 1997. N 4. S. 11.*

<sup>11</sup> Сравнение текстов этой песни у Малера и Рюккерта см.: *Eggebrecht H.H. Die Musik Gustav Mahlers. München; Zürich, 1982. S. 274.*

<sup>12</sup> *Bauer-Lechner N. Erinnerungen an Gustav Mahler. Wien-Leipzig, 1923. S. 50.*

<sup>13</sup> *Малер Густав. Письма. Воспоминания / Сост. И. Барсовой, перевод С. Ошерова, М., 1968. С. 155–156.*

<sup>14</sup> *Eggebrecht H.H. Op cit. S. 276.*

<sup>15</sup> *Bauer-Lechner N. Op. cit.*

<sup>16</sup> *Малер Густав. Песнь о земле / Публикация П. Дмитриева // Ежеквартальник русской филологии и культуры. Т. I. № 3. СПб., 1995. С. 209.*

<sup>17</sup> *Mann Th. Briefe 1937–1947. Berlin, Weimar, 1965. S. 189.*

И.В. Фегосёнок

ГРАНИ РОМАНТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ:  
ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР  
АЛЬТЕРНАТИВНОЙ РЕАЛЬНОСТИ  
(Художественный мир Натаниэля Готорна)

Все детали окружающего нас вещного мира отчетливо различимы, но в то же время они освещены как бы изнутри необычным светом, теряют свою вещность, приобретая духовные качества... И тогда пол столь привычной нам комнаты превращается в место соединения реального мира и чуда, в место, где могут встретиться Обыденное и Воображаемое и слиться воедино.

*Натаниэль Готорн*

Создание альтернативы, мира, исполненного целью и смыслом, в отличие от реальности, привычно воспринимаемой как хаотичная и неуправляемая, отличает литературу как особую форму художественного мышления. Уже в начале разумно и добротнo просвещающего своего читателя XVIII века, у истоков современного европейского романа Даниэль Дефо хотя и пишет весомо и зримо, старательно создавая атмосферу правдоподобия и жизненности, не воспроизводит историю Александра Селькирка, а творит историю Робинзона, культурного героя, построившего в борьбе со злой судьбой мир по законам современной ему цивилизации. Бальзак в письмах называет себя иллюзионистом, а отнюдь не доктором социальных наук, как классифицировала его литературная критика. Но только в период романтизма создание мира, принципиально непохожего на реальность, становится главной, программной задачей, поворачивается различными, тщательно отточенными гранями.

Путешествие в альтернативную реальность, уход в вымышленный и причудливый мир, в романтическое далёко присутствует в текстах практически всех романтиков, но у американских писателей в силу специфики Америки XIX в. этот романтический эскепизм приобретает особые формы. В отличие от европейского романтизма, яркого, но краткого по времени явления, по сути уложившегося в три десятилетия, американский романтизм правил две трети XIX столетия и ушел со сцены только к 1885 г., вытесненный громкой славой появившегося в этом году романа Марка Твена "Приключе-

ния Гекльберри Финна". В отсутствие сложившейся культурной и литературной среды американские романтики были вынуждены или же, наоборот, одарены необходимостью создавать свои художественные миры в одиночку, без оглядки на собратьев по перу, традиции, издателей и даже читающую публику. Эдгар По выбирает своим миром узкую полоску сознания между разумом и безумием, создавая свои фантазмагии с завидной четкостью и ясностью мысли; Уолт Уитмен наоборот "весь мир берет в охапку", но любой предмет огромного, многоликого и яркого уитменовского мира от крохотных бусинок-глаз малиновки до извергающейся всей своей мощью громады вулкана наделены особым смыслом, становятся отражением единого, вселенского, гармоничного в своей завершенности закона бытия. Но самым необычным из создаваемых американскими романтиками миров стал художественный мир "сумеречного гения" американского романтизма Натаниэля Готорна (1804–1864). Необычайны были и обстоятельства затянувшегося на 11 лет путешествия Готорна в поисках своего мира.

Двадцатая годовщина стала звездной для Бодуэновского колледжа, имена выпускников 1825 г. известны всем историкам и почитателям американской литературы. После окончания колледжа пути университетских друзей разошлись: Франклин Пирс (будущий президент США) становится юристом, Горацио Бридж (знаменитый адмирал и не менее знаменитый путешественник, оставивший интереснейшие экспедиционные дневники) выбирает военную карьеру, Джордж Бэнкрофт (автор первого академического труда по американской истории, и сегодня входящего в обязательный список литературы любого уважающего себя исторического факультета) начинает работать в Гарварде, Генри Лонгфелло уезжает в Европу, а Натаниэль Готорн уходит на 11 лет в тишину одиночества верхней комнаты родового дома в маленьком новоанглийском городе Сейлеме.

В предисловии к сборнику "Дважды рассказанные истории" Готорн предупреждает своего читателя: "Эту книгу, если вам, конечно, хочется в ней что-то увидеть, следует читать в прозрачно-коричневой атмосфере сумерек, в которой она и была написана. Если раскрыть ее при ярком свете солнца, она предстанет пред вами томом с пустыми страницами"<sup>1</sup>. В "Таможне", вступительном очерке к роману "Алая буква", писатель приглашает нас в свою творческую лабораторию, рассказывает о процессе создания своих произведений: "Все детали окружающего нас вещного мира отчетливо различимы, но в то же время они освещены как бы изнутри необычным светом, теряют свою вещность, приобретая духовные качества... И тогда пол столь привычной нам комнаты превращается в место соединения реального мира и чуда, в место, где могут встретиться Обыденное и Воображаемое и слиться воедино"<sup>2</sup>. Итак, Готорн творит на нейтральной полосе, на которой порой реальность приобретает черты

призрачности, а фантазия – удивительной явственности и осязаемости. Готорн, по его словам, сам себе иногда казался призраком. Откуда это у Готорна?

В письме к Генри Лонгфелло Готорн советует своему потенциальному биографу обратить особое внимание на комнату в Сейлеме, где практически в полном одиночестве он провел 11 лет, сформировавших его ум и характер. В годы этой многим казавшейся странной затворнической жизни складывается писатель Натаниэль Готорн, писатель ни на кого не похожий. Природная склонность к одиночеству, уникальная ситуация, в которую судьба бросает его на 11 лет, сотворили “сумеречного” Готорна, подарили ему “готорновскую” тему и способ ее решения. Сомнения замкнутого в самом себе сознания, иногда забавные, иногда трагические, чаще всего трагические, ведь человек в одиночестве обычно пытается понять самое главное в самом себе – вот основа творческого метода Готорна. Получается замкнутый круг: одиночество дарит тему, а тема в свою очередь начинает охранять одиночество лучше любого стража. В рассказе “Мастер красоты” Готорн писал: “...при столкновении с действительностью вдребезги разбиваются и гибнут замыслы, которым воображение придавало невыразимую прелесть и ставило превыше всех людских ценностей. Поэтому тот, кто наделен истинно творческим гением, должен обладать твердостью характера, несовместимой, казалось бы, с его уязвимостью, должен хранить веру в себя, невзирая на скептическую толпу, что подрывает ее вечным своим недоверием, должен один стоять против всего людского рода и быть единственным приверженцем своего дарования и своих творений”<sup>3</sup>.

Была еще одна причина, по которой Готорн столь настойчиво, не взирая на мнение окружающих и даже самых близких людей, считавших его образ жизни сумасшествием, пытался выработать свой уникальный творческий метод, знаменитое готорновское видение мира. Первый роман писателя “Фэншо” вышел в свет в 1828 г., издание было анонимное, на обложке авторство было обозначено так – “написано бостонцем”. Роман был напечатан на средства писателя: издательству “Марш и Кейпен” (“Marsh and Capen”) было заплачено 100 долларов, что для нищего Готорна 1828 г. было очень большой суммой. Часто этот роман не включают даже в полные собрания сочинений писателя, причем такая традиция идет от современных Готорну изданий, за составлением которых наблюдал либо сам автор, либо очень близкий ему человек, много сделавший для популяризации творчества Готорна после его смерти, Джордж Лэтроп, муж любимой дочери писателя, Розы. В своей книге “Готорн” (созданной в 1879 г., всего 50 лет спустя после публикации “Фэншо”) Генри Джеймс сообщает, что ему не удалось найти роман “Фэншо”, книжный раритет того времени, и поэтому он на трех страницах пересказывает сюжет произведения по биографии Готорна, написан-



ной мистером Лэтропом. Г. Джеймс приводит, опять же по книге Дж. Лэтропа, довольно большой отрывок из “Фэншо”, даже не считая нужным прокомментировать его, видимо полагая, что “Фэншо” это еще не канонический Готорн. Кстати, приведенный Джеймсом отрывок подтверждает подобное мнение самым наглядным образом. Сам Готорн не испытывал к первой опубликованной пробе своего пера никаких теплых, сентиментальных чувств. Во всяком случае, он постарался изъять из продажи и уничтожить все экземпляры, причем уничтожил даже экземпляры, уже купленные его друзьями и знакомыми. Жена Готорна Софи Пибоди, единственный человек, для которого писатель приподнимал завесу своей творческой мастерской, не знала о существовании “Фэншо”.

Роман “Фэншо” при том, что в нем можно найти мотивы и образы, которые будут развиты Готорном впоследствии, очень не похож на остальные произведения писателя. Все другие сочинения Готорна будут сами выбирать направление движения своей мысли и формы, принцип их сложения будет романтичен по самой своей сути. Можно вспомнить слова У. Вордсворта, который писал о принципах выбора произведением своего существования, о необходимости художнику довериться чувствам, переполняющим его, и тогда произведение само примет нужную форму, подобно дереву, принимающему ту или иную форму в зависимости от климата. В романе “Фэншо” этого нет, он условен, написан по хорошо узнаваемым шаблонам.

После “Фэншо” Готорн начинает творить свой собственный космос, не похожий на те миры, о которых он читал в книгах. Его книгами станут люди, замшелые камни на сейлемском кладбище, причудливые переливы собственной фантазии. Но это будет после “Фэншо”, сам же роман свидетельствует не только о попытке создать свое произведение по привычным литературным канонам, но буквально о калькировании образов, тем и мотивов. Иного молодой автор сделать пока не может, его маленький жизненный опыт в основном состоит из мыслей, настроений и навыков, почерпнутых из прочитанных книг. Характерно, что Готорн уже, конечно же, прочитал и Спенсера, и Мильтона, и Беньяна, но он пока еще не способен увидеть в этих авторах то, что станет близко ему впоследствии.

Натаниэль Готорн в эпиграфах к главам романа сам подсказывает нам тех писателей, имена которых всплывали в его сознании во время работы над “Фэншо”. Это Дж. Томсон “Замок праздности”, У. Шекспир, В. Скотт, Ч. Мэтьюрин и его “Мельмот-скиталец”. Причем писатели, в основном, конечно же, английские, ведь собственно американская литература в 20-е годы XIX в. ограничивалась по сути одним Фенимором Купером. От Шекспира, пожалуй, в романе нет ничего кроме нескольких эпиграфов к главам, а к списку авторов, повлиявших в тот период на Готорна, можно прибавить еще несколько имен: Гёте “Страдания юного Вертера”, Э. Радклиф “Удольфские тайны”, а также всю традицию английского готическо-

го романа и романы Ф. Купера, которыми в это время зачитывалась вся Америка.

Одиноким, кажущийся всем странным двадцатилетний выпускник колледжа Фэншо (самому Готорну в 1825 г., в момент окончания им Бодуэновского колледжа исполнился 21 год) является олицетворением того, что Готорн в период написания романа считал крайне привлекательным. “Его лицо и фигура были именно такими, какими Природа наделяет только своих исключительных любимцев. Высокий лоб свидетельствует о природном благородстве, в чертах лица видны сила и отвага, и даже бледность, результат изнурительной учебы и затворничества, не в силах скрыть этого. Выражение лица Фэншо было отнюдь не меланхоличным, скорее, наоборот, гордым и даже торжествующим, как у человека, который является полновластным повелителем созданного им самим мира, человека, независимого от окружающих”<sup>4</sup>. В голосе героя слышится “мистическая и неземная сила”, он обладает “высшей мудростью” и исключительным благородством. Поступки Фэншо благородны и романтически стереотипны, ведь все это много раз уже звучало у Гёте в “Страданиях юного Вертера”, в романах В. Скотта и у их многочисленных подражателей: “Он склонился над спасенной им девушкой и запечатлел поцелуй, первый, но в то же время он прекрасно знал, что этот поцелуй будет и последним”<sup>5</sup>. “Отказаться от этой прелестной девушки было все равно, что отвернуться от Ангела, который предлагает сопроводить вас на Небеса, но если бы он оказался способен заставить любимую девушку принести свою любовь в жертву чувству благодарности, то он был бы недостоин ее чистоты и благородства”<sup>6</sup>. Готорн 1825–1828 гг. чем-то, конечно, похож на своего героя, не зря его прозвали в колледже Обероном за мечтательность и задумчивость и, видимо, не зря критики усмотрели очевидное сходство фамилии Готорна (Hawthorne) и имени Фэншо (Fanshawe), но в чем-то он занимается тем, что можно назвать “жизнетворчеством”, активным юношеским делом себя под героев любимых и модных литературных произведений. У некоторых романтиков, например, у Байрона, эта черта останется на всю жизнь, станет второй натурой и в жизни, и в творчестве. Готорн же перерастет своего Фэншо, хотя определить, сколь быстрым был процесс освобождения от власти этого персонажа, невозможно. Период с 1825 по 1835 г. – это так называемые, по аналогии с шекспировскими, “темные годы”, практически совершенно потерянные для исследователя творчества Готорна, когда о его внутреннем мире, да и о внешних обстоятельствах его жизни ничего не было известно даже самым близким людям. Дотошные изыскания многочисленных готорноведов последующих поколений тоже не принесли никаких результатов.

Неудача с “Фэншо” была воспринята Готорном не как обидное событие, а как предательство своего “внутреннего человека” (выражение из романа “Дом о семи фронтонах”). После публикации

“Фэншо” готорновскому затворничеству было суждено продлиться еще на 8 лет. Писал ли Готорн в это время, и какова судьба его творений? Известно, что Готорн неоднократно уничтожал свои произведения, созданные до 1837 г., вполне возможно, что он продолжал уничтожать многое из написанного им позже: учитывая природную сдержанность и неразговорчивость, можно даже сказать скрытность писателя, сравнительно небольшой объем творчества, это представляется вполне возможным. Доподлинно известно, что до 1828 г. Готорн под псевдонимом Оберон написал сборник “Семь рассказов о моей родине”, тщетно пытался напечатать его с помощью сейлемского типографа Фердинанда Эндрюса и в порыве отчаяния сжег манускрипт в кухонной печи.

В рассказе “Дьявол в рукописи”, напечатанном в сборнике “Снегурочка и другие дважды рассказанные истории” (1852), Готорн изложил историю сожженной рукописи. Рассказ очень ранний, об этом свидетельствует и сам автор в предисловии, и характер произведения. Герой рассказа, молодой автор, которого друзья зовут Обероном, в ужасе, испытывая буквально физический страх при виде своей рукописи, сжигает ее, полагая, что в порождениях его ума скрывается дьявол. Оберон (явно это сам Готорн кон. 20-х годов) пересказывает некоторые из сожженных рассказов: “Я весь превратился в душу и почувствовал, что могу взобраться на небо и пробежаться по Млечному Пути. А эта исписанная страница описывает тени, которые я призвал в полночь к своей кровати, но они не захотели уйти, когда я стал умолять их удалиться, и пришедший серый рассвет застал меня в лихорадке, большую жертву собственных творений”<sup>7</sup>. Рассказы описываются другом писателя как восхитительные, превосходные, сам Оберон говорит, что он уже никогда не сможет восстановить эти рассказы во всей их первозданной свежести и яркости красок. Почему же Оберон сжигает рассказы и что представляет собой дьявол, улыбающийся ему со страниц его рукописи?

Только один раз в этом раннем рассказе “Дьявол в рукописи” Готорн поведал о муках писательского ремесла, о том, каким трудом ему давалась каждая написанная строка, и стало ясно, почему он, будучи профессиональным писателем, создал в общем-то довольно мало, почему он так и не сумел закончить ни одно из своих поздних произведений. “Какое счастье я испытывал, когда чистая струя мысли вдруг, в одно мгновение выливалась на страницу, как сверкающий оазис ослепительной влаги посреди пустыни, но чаще всего я в отчаянии грыз карандаш или заполнял страницы жалкими поделками, как будто бы между мною и тем, о чем я пишу, вздымалась стена из льда”<sup>8</sup>.

Позже, уже став профессиональным писателем, Готорн так определил причины боязни собственных рассказов: “Я окружил себя тенями, которые постоянно сбивают меня с толку, притворяясь реальной жизнью. Они уводят меня прочь с проторенной дороги, кото-

рой идет весь мир, и заводят меня в область весьма странного одиночества – одиночества среди людей, где никому не нужны ни мои мысли, ни написанное мною. Это дело рук моих рассказов, если бы не они, то, возможно, я снова смог бы стать прежним, таким, каким я был до их появления”<sup>9</sup>.

Готорн советовал своему сыну Джулиану поступать в Гарвардскую Технологическую школу и побыстрее забыть о своем намерении стать писателем. “Займись чем-нибудь полезным, мой сын, например, стань инженером. Но не становись, я умоляю тебя, писателем”, – таковы были слова Готорна, превосходного, серьезного, морального писателя, романами которого зачитывалась вся Америка.

Процесс выбора жизненного пути был мучителен, Готорн, видимо, крайне болезненно ощущал, что, выбирая писательский путь, он предает ту жизнь, которую он мог бы выбрать, но так и не выбрал. Готорн всегда будет раздираем двумя противоположными импульсами: жить, как все остальные люди, или писать, как он пишет, а для этого было необходимо вести жизнь особую, наполненную мучительными образами, в сложности которых писатель боялся потерять тот прямой и ясный путь жизни и мысли, к которому он всегда так стремился. Ведь в конце рассказа дьяволу, высвобожденному из сожженного манускрипта, удастся поджечь город и свести с ума своего создателя Оберона.

Только через 22 года после публикации “Фэншо” созданная Готорном альтернативная реальность займет почетное место в истории американской и мировой литературы. Роман “Алая буква” вышел в свет в 1850 г., в звездный год американского романтизма, который щедро подарил истории мировой литературы великолепные произведения, например, романтическую эпопею Германа Мелвилла “Моби Дик”. “Алая буква” в одночасье сделала своего создателя знаменитым, породила множество разнородных толкований и интерпретаций. Окрещенный в год своего появления “пуританским Фаустом”, роман “Алая буква” является сегодня одним из самых читаемых классических произведений американской литературы, прочно занимает свое законное место в первой пятерке американских романов рядом с “Приключениями Гекльберри Финна” (1885) и “Шумом и яростью” Уильяма Фолкнера (1929).

“Алая буква” писалась Готорном быстро и уверенно, на одном дыхании: работа над романом была начата в сентябре 1849 г., в феврале 1850 роман уже вышел в свет. Но такому счастливому созданию романа, спаянного четко ощущаемым единством мысли, чувства и побуждения его создателя, предшествовало многое. К 1850 г., к началу работы над “Алой буквой”, Готорн был уже известным автором около полусотни рассказов, напечатанных в сборниках “Дважды рассказанные рассказы” (1837) и “Мхи старой усадьбы” (1846). Эти произведения были написаны пером мастера, на удивление верного выбранным в самом начале творческого пути темам и мотивам. Ос-

новой темой Готорна становится тема греха, взаимосвязи грешной сути и внешнего в человеке, воздействия греха на человека, а через зло, освобожденное грехом, на мир в целом. Эта тема иногда напрямую, а иногда самым причудливым образом соединяется с другой готорновской темой – темой зыбкости, “сумеречности” человеческих восприятий и ощущений. Две эти готорновские темы, соединившись воедино и превратившись в сознании писателя в одну сотни раз различными гранями поворачиваемую тему смутного и в то же время устрашающе ясного осознания человеком своей греховной сути, мучительного поиска выхода из трагического положения души грешной, достигают в “Алой букве” совершенства.

В предпосланном роману очерке “Таможня”, который по праву считается одной из лучших писательских автобиографий в истории американской литературы, Натаниэль Готорн рассказывает о начале работы над произведением. Случайно найденный в таможенных реестрах старый пергаментный манускрипт пера некоего Джонатана Пью, повествующий о судьбе женщины Эстер Принн, приговоренной носить на груди знак своего позора – начальную букву слова “адюльтер”, Готорн собирался отдать в библиотеку Исторического общества, но истертая от времени алая буква, приложенная к свертку пергамента, оказывает на писателя странное воздействие. Это воздействие, пусть еще и не осознанное разумом, тревожит чувства, прочно удерживает писателя в странном магическом плену: “Я случайно приложил алую букву к груди и мне показалось – читатель может сколько угодно улыбаться, но он не должен сомневаться в искренности моих слов, что я почувствовал если не физическое воздействие, то что-то очень похожее на него, четкое ощущение обжигающего тепла, как если бы буква была не куском алой материи, а раскаленным железом. Я вздрогнул и машинально уронил букву на пол”<sup>10</sup>. За три года работы в сейлемской таможне (1846–1849) Готорн не пишет ни строчки, а может быть, он уже пишет “Алую букву” в своем сознании, оттачивая образы, сверяя со своим сердцем мучения тревожной совести героев.

Готорн с первых страниц романа подчеркивает, что суть его состоит не в многочисленных перечерчиваниях положений любовного треугольника – в этом отношении все прояснено еще до начала основного действия. Готорн явно не ставит целей создания и исторического романа. Несмотря на то, что он относит действие произведения к 50-м годам XVII в., он не упоминает ни одного политического или общественного явления этого столь насыщенного событиями времени, не говорит даже о том, что в Англии в этот момент в результате кровопролитной войны к власти приходят пуритане во главе с Кромвелем. Мир пуританского Бостона – это лишь фон, на котором разворачивается драма трех главных героев. Готорновский Бостон при всей точности описаний существует не здесь и сейчас, а везде и вечно, его жители даже не названы по именам и выступают

как безликая толпа в массовых сценах. Роман подобен полутемной комнате, в которой ярко высвечены три фигуры, сложнейшие переплетения их трагических судеб, развитие и решение их характеров определяет авторскую позицию Готорна, его взгляд на мир, человека, его понимание сути божественного Провидения в мире, полном греха. Готорна интересуют не столько исторические, общественные, даже моральные аспекты бытия человека, сколько отношения человека с Богом, вечностью, поиском своего места в мире вечных сущностей.

Наиболее ярко авторскую позицию выражает символика, которая буквально пронизывает весь готорновский роман. Определение творческого метода Готорна как символического и аллегорического – общее место любого исследования творчества писателя. При этом термины “аллегория” и “символ” употребляются как синонимические понятия: то, что один исследователь называет аллегорией, другой может назвать символом, и наоборот. Наряду с этим четко просматривается тенденция сокращения употребления термина “аллегория” и расширение сферы понятий, включаемых в термин “символ”. Это отвечает общей тенденции современного литературоведения, следующего в своей эволюции за изменениями собственно художественного, литературного сознания, которое в свою очередь отражает изменившуюся ментальность современного человека.

Сегодня, когда у индивида первична не система четко установленных и незыблемых понятий, управляющих его восприятием мира, а многозначное, часто внутренне противоречивое прочтение образов мира и собственного мышления, вечно сомневающегося и рассматривающего самое свое сомнение как абсолютную ценность, когда человеком утрачена даже бывшая тоска по цельному, гармоничному восприятию мира, аллегории ничего не остается как занять свое почетное место на полках истории литературы. По словам У. Бенджамена, “в области мира сознания аллегория подобна руинам в области мира вещей”. Эта установка определяет и современное прочтение классики, и развитие теории литературы.

Что же создает Натаниэль Готорн в романе “Алая буква” – символ или все-таки столь непопулярную сегодня аллегория? Несомненно, самым значимым образом романа является алая буква – образ сквозной, контролирующий, объединяющий роман, сводящий воедино все смысловые нити очень непростого по своему замыслу и свершению произведения. Ответить на вопрос “Что такое алая буква?” значит ответить на вопрос “Зачем был написан роман?” Готорн в письме к издателю даже попросил поместить алую букву на обложку книги, видимо, надеясь, что читатель, открывая роман, будет испытывать хоть в какой-то мере то странное и сильное чувство, которое при виде алой буквы было пережито самим писателем.

В описании чувств Готорна при виде полуистлевшей от времени алой буквы, приложенной к найденному им старинному манускрип-

ту, алая буква, несомненно, выступает как символ, напоминающий что-то важное, ускользающее, но тревожащее сознание. Видимая сторона образа-символа, ее предметный план первичны, реальны, буквально физически осязаемы, то, что стоит за ним – лишь напоминание смыслового плана, идеи еще нет, вернее, сам процесс создания романа – это процесс создания идеи, стоящей за предметом, искусное ваяние ее. Мы увидим в романе постепенный процесс перехода символического мышления в аллегорическое, создания из символа алой буквы аллегории, воплощающей абсолютные ценности. В этом существенное отличие аллегории Натаниэля Готорна от традиционно построенных аллегорий, в которых смысловой план, отвлеченное понятие, стоящее за конкретным предметным образом, первично, задано, прозрачно, дидактично и существует в сознании автора и читателя до создания предметного плана аллегорического образа.

Постепенный, эпизод за эпизодом, переход алой буквы из символа чего-то неясного в четко постулируемую автором аллессию – главное в романе, то, для чего он был написан. Сначала Готорн дает множество объяснений того, чем является алая буква на груди Эстэр для окружающих. Алая буква превращается в зеркало, в котором каждый видит, пусть не осознавая того, свое “я”, свой внутренний мир: за предметом Готорн создает в каждом случае вполне определенный смысл.

Для одной пуританки в толпе, наблюдающей за Эстэр у позорного столба, проблемы вообще не существует: Эстэр может просто прикрыть алую букву брошью и ходить по улицам города как ни в чем ни бывало. Во время визита в губернаторский дом Эстэр отображается в зеркале как маленький пигмей, раздавленный причудами оптики гигантски разросшейся алой буквой – так видят героиню представители официального пуританского Бостона, в глазах которых не существует людей, а существуют лишь написанные ими сами законы. Для самой Эстэр алая буква на платье лишь прикрывает ту главную алую букву, которая позором и ежеминутной болью терзает ее сердце.

Глава за главой множатся значения, каждое имеет право на существование, и, кажется, Готорн выступает как типичный современный многоголосый писатель: алая буква находится посередине огромной зеркальной комнаты, каждая из сотен граней которой отражает свою алую букву. Алая буква двоятся, троится, множится: это стигма на груди Доммсейла, комета в небе, живая алая буква Перл, алые буквы позора на телах и в сердцах, тщательно скрывающиеся пуританами, но видимые Эстэр, которая обретает духовное зрение. Современные литературные критики помимо значений, вербально указанных в романе, с большей или меньшей степенью изобретательности придумывают новые значения, по их мнению, существующие подспудно в сознании самого Натаниэля Готорна. Это и слово Адам (грех Адама), и Америка, и неопределенный артикль (все, что

угодно, противоположность определенному артиклю). В конце романа, в его последней сцене, алая буква на груди Эстэр из символа позора, превращающего само ее существование в живую устрашающую проповедь против греха, переосмысливается в глазах людей, причем всех единодушно, в образ истинного покаяния, на который взирают с внутренним трепетом и уважением – тщательно собираемая множественность символов превращается в аллегорическую безусловность. В дневнике Готорна “Американские записные книжки” есть следующие слова: “Можно аллегорически изобразить человеческое Сердце в виде пещеры. У входа сияет солнце, растут цветы, но вот вы оказываетесь внутри, делаете несколько шагов и погружаетесь в беспросветный мрак. Вас обступают всевозможные чудовища, вам кажется, что вы попали в Ад. В безнадежном смятении вы еще долго блуждаете по темным закоулкам, и вдруг впереди вспыхивает свет. Вы бросаетесь туда и видите такое же солнечное сияние и такие же цветы, как у входа, но только много прекраснее. Это ясные и мирные глубины сердца и человеческой природы. Мрак и ужас могут таиться глубоко, но еще глубже вечная красота”<sup>11</sup>.

Уход писателя в сумеречное затворничество создает особый готорновский мир, альтернативный реальности, но в то же время связанный с ней, с самим Готорном сотнями зримых и незримых нитей. В свою очередь путешествие Готорна в этот мир порождает в “Алой букве” мощное, духовно тонкое, филигранно очерченное понятийное поле, одно из важнейших в истории американской литературы. Вторым большим романным паломничеством Готорна в свой мир стал “Дом о семи фронтонах”. Если рассматривать творчество Натаниэля Готорна как постоянную борьбу двух начал, двух противоположных импульсов – стремления жить, думать и чувствовать в одиночестве, в сумеречном удалении от мира, вести, по сути, отшельническую жизнь, наполненную размышлениями о неразрешимой противоречивости мыслей и чувств человека, и неоднократно декларируемого самим писателем стремления установить диалог с реальным миром, то роман “Дом о семи фронтонах” можно рассматривать как наиболее полное и ясное выражение воли писателя жить в мире людского сообщества Новой Англии. В письме к Г. Лонгфелло от 4 июня 1837 г. Готорн писал: “Я крайне мало знаком с окружающим меня реальным миром и соответственно не имею для шитья одежды моим историям ничего, кроме разреженного воздуха... Иногда, через замочное отверстие я мельком видел картинки реального мира и 2 или 3 вещицы, в которых я изобразил эти видения, доставляют мне большую радость, нежели все мои остальные творения”<sup>12</sup>.

В то же время принципы написания обоих произведений на удивление похожи, замысел романа “Дом о семи фронтонах” складывался по уже привычной Готорну схеме. Правда, в “Алой букве” он сам пространно рассказал о найденном им манускрипте, подсказав-



шем ему сюжет, а в случае с “Домом о семи фронтонах” работу по прояснению замысла романа проделывают литературные критики.

Одной из основных в романе становится тема фамильного проклятия, тяготеющего над родом Пинченгов. Как и в “Алой букве”, завязка конфликта берется писателем из пуританской истории Новой Англии, более того, из истории дома Готорнов. Джон Готорн, прапрадедушка Натаниэля Готорна, будучи в кон. XVII в. магистратом города Сейлема, отличился особой жестокостью и настойчивостью в деле осуждения некой женщины, Сары Гуд. Ее муж, тщетно пытавшийся доказать невинность Сары, проклинает судью Джона Готорна и весь его род, когда женщину сжигают на костре. В семье Готорна было живо предание об этом проклятии, в него верили, приписывая его действию многочисленные беды рода Готорнов: практически полное разорение семьи, странная мистическая история о потерянном документе, подтверждающем право на владение большим участком земли в штате Мэн, неожиданная смерть нескольких членов семейства, в том числе и отца писателя, вдали от дома, трагическая гибель сестры Готорна при пожаре на теплоходе и т.д. Но все это послужило лишь в качестве начального импульса в формировании замысла романа.

Отчетливо постулированная нравственная проблематика произведения определяется тем особым мироощущением Натаниэля Готорна, параллель которому в американской литературе видится прежде всего в творчестве Роберта Лоуэлла. “Живущий в стеклянном доме не должен бросать камни”, – постоянно и настойчиво напоминает Лоуэлл простую истину себе и своим соотечественникам, дома которых построены на костях убитых в начале американской колонизации десятков тысяч индейцев. Один из критиков заметил, что Роберт Лоуэлл пишет так, как если бы Христос был распят на фамильном древе Лоуэллов. Это определение по сути прекрасно подходит ко всему написанному пером Готорна: одной из его основных тем была тема осознания преступлений и раскаяния в них, даже если сам герой их не совершал, а был всего лишь свидетелем или знал о них. По готорновской логике, горечь, боль и ответственность от этого не становятся менее интенсивными и глубокими.

Критики часто и справедливо сравнивают в этом отношении Готорна и У. Фолкнера, усматривая родство писателей в том, что они превратили соответственно американский юг и американский север (Новая Англия) в места разворачивания темных, греховных, наследственных сил истории и человеческой природы. Оба писателя превратили историю маленького городка в историю Америки и, шире, в историю человечества, стремящегося к Эдему совершенства через трагическое осознание глубины своего исторического и личного падения.

Тема “Дома о семи фронтонах” усложняется, это тема внешне запутанных, но в то же время прозрачных для видящего суть соотношений и связей прошлого и настоящего. Эта тема постоянно существ-

вует в сознании писателя, проверяется им во время многочасовых штудий документов и разнообразных источников по истории Новой Англии и города Сейлема. Это и найденная в архивах города, упомянутая в “Американских записных книжках” за 27 августа 1837 г. история долгой вражды некоего Филиппа Инглиша с судьей Джоном Готорном, в которой есть следующий эпизод – одна из внучек Инглиша, который в свое время был арестован Джоном Готорном по обвинению в колдовстве, вышла замуж за сына Джона Готорна и была проклята отцом. Это и современная Готорну на шумевшая история убийства некоего мистера Уайта, богатого сейлемского торговца, человеком, нанятым его племянником. Это и прочитанная Готорном с трепетом и ужасом история прадеда по материнской линии Томаса Мэннинга, обвиненного в инцесте со своими двумя родными сестрами. Томас Мэннинг бежал из города, а его сестры были приговорены отсидеть 3 дня на высоких стульях в центре сейлемского молельного дома с надписями “инцест” на шапках.

Натаниэль Готорн, несомненно, был человеком с исторически обусловленным мышлением, психологией, нравственностью. Огромным был интерес Готорна к истории, многие месяцы он провел в новоанглийских архивах. В “Доме о семи фронтонах” представлены две диаметрально противоположные концепции истории: концепция вечной мифологической истории – мир неизменных ценностей, воплощенный в доме о семи фронтонах, и концепция исторического прогресса, меняющего облик мира – линия Холгрейва. Взаимодействие между этими двумя концепциями истории – важное звено в структуре романа. Но Готорн задается и другим принципиально важным вопросом – всегда ли можно доверять истории и какие составляющие входят в понятие истории? Так, о лицемере и преступнике Джефффри Пинчене Готорн пишет: “Ни священник, ни чиновник, протоколирующий хронику городка, ни мастер, делающий надписи на могильных камнях, ни местный политик, словом, ни один из людей, имеющих непосредственное отношение к увековечиванию истории города, никто не произнес ни единого слова против такого ревностного христианина и всеми уважаемого человека, коим почитали судью Джефффри”<sup>13</sup>. Что же тогда может дать верное представление о времени и людях?

У Готорна свое, особое понимание истории, он берет тот важнейший аспект исторической смены эпох, который обычно не принимается во внимание традиционными историками и авторами исторических романов – отношения предков – потомков, личные, человеческие, психологические отношения прошлого и настоящего, пишет своего рода психологическую историю. Именно это сфера Готорна-историка, именно в этом смысле романы Готорна можно назвать историческими.

Интересно, что идеи Готорна окажутся ближе французской исторической школе, нежели многочисленным собственно американ-

ским веяниям исторической науки сер. XIX в. Французский историк Ж. Мишле, творчество которого оказало огромное влияние на историографию XIX в., в историко-социологической работе “Народ”, творчески используя идею циклизма Дж. Вико, дал новую по тому времени романтическую концепцию истории, писал о необходимости исследовать прошлое как о принципиально важной попытке понять современность. Идея преемственности в XIX в. была характерна практически для всех национальных литератур. Можно вспомнить выразительные слова А.И. Герцена: “Полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное; глубже опускаясь в смысл былого – раскрываем смысл грядущего; глядя назад – шагаем вперед; наконец, и для того полезно перетрясти ветошь, чтобы узнать, сколько ее истлело и сколько осталось на костях”<sup>14</sup>. Но только американец Готорн в такой степени, в какой этого не сделал ни один писатель XIX в., превратил эту проблему в основополагающий принцип своего творчества, достиг в разработке данной темы той психологической, нравственной глубины и самобытности, которые превращают его в классика мировой литературы. Писатели натуральной школы заговорят о прочной, негибимо железной, наследственной связи спустя полвека, но их отношение будет иным. Жесткая детерминированность природных инстинктов придет на смену тонкому и в то же время четкому психологическому анализу особого готорновского типа историзма. Натуралистическая схема влияния поколения отцов займет свое законное место в истории американской литературы, готорновские же идеи останутся представленными по сути одним Натаниэлем Готорном, окажутся не характерными ни для американской литературы, ни для американской истории.

Путь Готорна был самостоятелен и оригинален, и хотя в юности он увлекался романами Скотта, позже, сохранив уважение и приятные воспоминания о юношеском увлечении, Готорн полагал, что человечеству нужны более серьезные мысли и более глубокая мораль. Автор сам формулирует суть морали романа “Дом с семью фронтонами”, основной задачей которого, его четко определенной моральной целью становится убедительное свидетельство, что “грехи отцов ложатся на плечи многих поколений потомков, превращаясь в неконтролируемое зло в чистом виде, погребаящее наследников под грудой несправедливо нажитого золота”<sup>15</sup>.

Натаниэль Готорн предпосылает основному повествованию романа главу “История семьи Пинченгов”, в которой излагает историю враждующих родов Пинченгов и Молгов, доводя ее до начала рассказа о современных событиях. Это своего рода композиция “Алой буквы” наоборот – там нити повествования идут от современности к XVII в., от очерка “Таможня” к повествованию о драме, развернувшейся в раннепуританском Бостоне. В “Доме с семью фронтонами” не только постоянно анализируется понятийная, причинно-следственная связь прошлого и настоящего, но герои прошлых веков и века

нынешнего сосуществуют в едином временном и понятийном континууме: не зря герои так часто путают портреты судьи Джона Пинчена и его потомка судьи Джеффри Пинчена, а прекрасная и печальная Алиса Пинчен уже два века продолжает играть на клавинофордах. “Аромат ее тонкой и возвышенной природы до сих пор обитает в доме, где она жила, как когда-то чудесная, полная жизни роза наполняет своим нежным ароматом ящик шкафа, в котором она засохла и умерла”<sup>16</sup>. Прошлое и настоящее слиты воедино в “Доме о семи фронтонах” в гораздо большей степени, нежели в предшествующих произведениях Готорна. Алая буква, словно обжегшая руку писателя, и старинный дом о семи фронтонах, знакомый ему с детства (“вид этого старого, достопочтенного здания всегда производил на меня впечатление, которое может произвести только человеческое лицо”<sup>17</sup>) – это явления одного порядка. Они не только дают толчок воображению писателя, но и являются организующим началом большого романного действия, своего рода “*nevermore*” Эдгара По. Итак, перед нами снова готорновская история об истории, только место Бостона XVII в. займет небольшой новоанглийский городок Сейлем, отделенный от времени написания романа всего несколькими десятилетиями, но через образ дома о семи фронтонах соединенный, по сути, со всеми пластами американской истории. Благодаря этому дому история становится удивительно осязаемой, роль выцветшей от времени алой буквы, заставившей писателя испытать глубокие и тревожащие своей настойчивостью и неясностью чувства, выполняет в данном случае дом о семи фронтонах, бывший объектом неотступного внимания писателя с детства: “...объект любопытства и как пример архитектуры давно ушедшей эпохи, и как сцена, на которой разворачиваются события, возможно, более значимые с человеческой точки зрения, чем происходящие в седом феодальном замке”<sup>18</sup>.

Вряд ли споры исторической науки того времени способны были оказать сколь-нибудь серьезное влияние на Готорна. Сам писатель вспоминал, что единственная научная книга по истории, которую он начал читать и не дочитал до конца, была академическая история Англии. Вообще-то Готорн много читал по истории, но это были в основном архивные материалы, различного рода хроники и воспоминания. Больше же всего он любил бродить по сейлемскому кладбищу. Готорн брал со старинных надгробий фамилии и имена своих героев, часами любил в одиночестве сидеть у этих надгробий, видимо, воочию представляя облик, характер и судьбу героев своих будущих произведений.

Дом о семи фронтонах критики называют самым знаменитым домом в истории американской литературы, американским аналогом английскому готическому замку, типа знаменитого замка Отранто Горация Уолпола. Британский критик Р.К. Мартин в книге “Американская готика” (R. K. Martin, *American Gothic*) полагает, что



*“Дом о семи фронтонах”. Современная фотография*

в “Доме о семи фронтонах” встретились доктор Франкенштейн и доктор Фрейд под руководством и незримым покровительством Эдгара По, автора рассказа “Падение дома Эшеров”. К привычным аксессуарам европейского готического романа нач. XIX в. – дом с привидениями, обреченная семья, потерянный документ и фамильное проклятие – Готорн добавляет углубленный психологизм, описания страха и страдания человека, находящегося во власти всемогущего, но невидимого прошлого. Дом о семи фронтонах – это особый, мистический дом, в котором сосуществуют живые люди и души умерших, населявшие этот дом много лет назад, причем душам умерших отведены в романе роли не менее значимые, чем живым персонажам. Он своего рода демаркационная линия между повседневностью, в привычном течении которой истины присутствуют в далеко не всем понятном, завуалированном виде, и миром идей, очищенном от суеты и ошибочных суждений. Текст романа сложен, ведь прак-

тически каждая его составляющая в свою очередь состоит из ряда напластований.

Критики XIX в. расходились во мнении, какой именно дом изображен в романе – семейства Ингерсоль, семейства Курвен или ныне уже не существующий дом упомянутого выше Филиппа Инглиша. Сегодня в Америке официальным прототипом дома о семи фронтонах считается единственный в Сейлеме 1840-х годов дом о семи фронтонах, который принадлежал кухне Готорна, Саре Ингерсоль. С 1910 г. там открыт музей Натаниэля Готорна и его романа “Дом о семи фронтонах”. Дом был построен в 1668 г., да и старая дева Сара Ингерсоль, скорее всего, подарила многие свои черты и привычки Хепзибе Пинчен. Готорн в период проживания в Сейлеме после окончания Бодуэна часто навещал мисс Ингерсоль, которая слыла прекрасной рассказчицей, собирательницей увлекательных историй о прошлом родного города. Якобы однажды, за 25 лет до написания “Дома о семи фронтонах”, осматривая остатки старинных фронтонов, Готорн воскликнул: “Дом о семи фронтонах! Какое превосходное название для романа”.

Конечно, у дома о семи фронтонах есть и литературные прототипы. Это, прежде всего, Дом Гордости из 4 песни первой книги “Королевы фей” Э. Спенсера и Дом из “Путь паломника” Джона Беньяна. Соединившись с реальной, зримой архитектурой Новой Англии, эти вымышленные дома, конечно же, добавили несколько балок к фронтонам готорновского дома.

Готорн любил вписывать реальные исторические здания и реальных людей в свой художественный мир. Читая биографии писателя, оставленные его современниками, поражаешься тому, как практически все, встреченное, кажется, на миг и случайно, не пропадает даром, через много лет неожиданно выливается в необычном облике, сохраняя при этом четкое ощущение подлинности. В предисловии к роману Готорн пишет, что все характеры, реалии и события “Дома о семи фронтонах” либо выдуманы автором, либо являют собой причудливое смешение. Возможно, в сознании писателя все три сейлемских дома сливаются вместе, порождая таинственный и трагический дом о семи фронтонах.

Натаниэль Готорн очень любил архитектуру, а в конце жизни, после написания “Мраморного фавна”, и довольно хорошо разбирался в ней. Общение с домом, попытки проникнуть в сложную атмосферу воспоминаний и предчувствований, живущую в доме и ощущаемую писателем, часто предпочитались Готорном общению с людьми. Можно вспомнить его описание старой усадьбы в сборнике рассказов “Мхи старой усадьбы”. Готорн, конечно, не случайно выбрал этот дом собственным жилищем на несколько лет: старая усадьба наполнена воспоминаниями, именно здесь была написана Ральфом Эмерсоном его знаменитая книга “Природа”. Запоминается описание дома в рассказе “Дочь Раппачини”: молодой человек Джованни

Гисконти снимает комнату в доме необычном, ведь один из давно умерших обитателей этого дома был изображен самим Данте в аду страждущим от вечных мук. Описания старинных итальянских башен и галерей в романе “Мраморный фавн” столь же важны и значимы в структуре романа, как и описания действий героев. Особое место занимают “странные” дома Готорна. Это в первую очередь описанный Готорном в 1843 г. замок, построенный из облаков человеком, обладающим богатой фантазией (“Замок фантазии”). Дома Готорна не только несут отпечатки душ и судеб своих обитателей, они живут своей особой жизнью, значимой, способной влиять на героев и происходящие события. Старинные дома у Готорна – это верная, подлинная история для человека, который способен прочесть, почувствовать и понять ее.

Дом о семи фронтонах можно назвать одним из главных действующих лиц романа, он предельно для произведения XIX в. одушевлен, живет своей, связанной с жизнью людей, но во многом отдельной жизнью. “На каждую из сторон один из семи фронтонов взмывал в небо, в целом производя впечатление единого сестричества зданий, дышащего легкими одной большой печи”<sup>19</sup>. “Он (дом. – *И. Ф.*) был подобен одному большому человеческому сердцу, живущему своей собственной жизнью, наполненной многими печальными воспоминаниями”<sup>20</sup>.

Смысл, заложенный в понятие “дом о семи фронтонах”, постепенно усложняется. Это и фамильная усадьба, построенная судьей Джоном Пинченом для многих поколений рода, и маленькая, крытая соломой хижина Молов, на месте которой был построен дом; от хижины ничего не осталось, но не зря Холгрейв предупреждает Фебу, чтобы та никогда не пила из единственного уцелевшего на территории сада ключа Молов. Эти миры отдельные и в то же время связаны между собой и окружающим миром. Так, в мрачную тишину гостиной дома о семи фронтонах, где неподвижно сидит в кресле умерший Джефффри Пинчен, настойчиво пробивается сквозь ставни веселая музыка бродячих музыкантов. Дом о семи фронтонах удивительно многолик – это и угрюмый, кажущийся всем таким же странным, как и его единственная обительница старая дева Хелзиба Пинчен, особняк, и прекрасные, яркие маргаритки на полуобрушившейся веранде – подарок современному миру от Алисы Пинчен, и цветущий рай заброшенного сада, в котором встречаются Холгрейв и Феба: “Феба увидела в саду куст роз. Это был роскошный куст, весь покрытый редкими и очень красивыми цветами белых роз. Но увиденный с большого расстояния он казался посланцем из Рая, цветы которого возносили свежий и нежный аромат своему Создателю”<sup>21</sup>. В то же время дом о семи фронтонах имеет и свою сущность, он способен влиять на героев романа и это влияние все-таки печальное, угнетающее, словно долгое время ждущая своего разрешения проблема. Именно дом о семи фронтонах создает особую атмосферу романа,

таинственную, печальную, наполненную смыслом слитых воедино прошлого и настоящего. Создание этой атмосферы психологического, а иногда и чисто сюжетного “suspence” было необходимо Готорну. Можно вспомнить знаменитую фразу писателя о том, что роман требует руин для своего произрастания, а не благоденствия при ярком свете дня, которое он видел в современной ему Америке.

Клиффорд Пинчен не зря называет дом своим тюремщиком, а глава, в которой описывается уход Хепзибы и Клиффорда из дома, называется “побег”. Случайному попутчику в поезде Клиффорд, рассказывая свою историю, говорит о покинутом им доме, в котором находится умерший человек. В рассказе Клиффорда, пугающем слушателя своей непонятностью и странностью, все вполне реально: в доме о семи фронтонах в тот момент действительно находился умерший там от апоплексического удара судья Джеффри Пинчен. В то же время дом с мертвецом из рассказа Клиффорда – это явно символ, выступающий и как воплощение различных страхов полубольного Клиффорда, и как попытка выразить в обобщенном виде суть разрешаемой на протяжении всего произведения проблемы, основного конфликта романа.

Впечатляющий, страшный образ дома, в подвале которого скрыт полуразложившийся труп, будет еще раз употреблен Готорном в романе, но в переносном смысле – как эмблема человеческого сердца, поработанного упорно скрываемым героем грехом. “Обитатель дома не задумывается о трупе, ведь он дышит этим отравленным воздухом долгое время. Гости хозяина тоже не подозревают о трупе, а вдыхают аромат соблазнительно сладких духов, которые хозяин щедро разливает в своем доме. Возможно, когда-нибудь в дом войдет тот, кому дано видеть суть, и пред его мудрым и печальным взглядом воздвигнутый над трупом притворный образ растворится, обнажив тщательно скрываемое от взоров”<sup>22</sup>.

Некоторые критики определяют метод Готорна как “психологическую историю”. Необходимо уточнить. Для Готорна самое важное – создание ощущения эпохи. Не зря критики – современники писателя видели его особое мастерство в создании настроения, способного менять направленность сознания: “Как несомненное выражение гениальности можно расценивать писательское умение создать настроение, эмоциональный и психологический настрой, способный изменить саму структуру сознания читателя. Это и есть свидетельство достижения вершины в любом виде искусства”, – пишет Г. Тикерман<sup>23</sup>.

Готорн определяет дом о семи фронтонах как эмблему человеческого сердца, это символическое средоточие романа, сложное сопряжение разнородных нитей повествования. Готорну в высшей степени присуща во многом настораживающая его критиков склонность к повторению одной и той же темы – символического и аллегорического изображения человеческого сердца, стремящегося к свободе от гнездящегося в нем греха. Некоторые критики склонны видеть в



этом слабость, ограниченность Готорна-писателя, ведь все его произведения действительно являются инвариантами этой принципиально важной темы, которая не отпускала его от себя всю жизнь, определяя стилистику и тематику произведений, его собственный облик, манеры, образ жизни. А. Блок, пытаясь объяснить свою приверженность повторяющимся из произведения в произведение символам и темам, писал, что поэты, верные одному Богу, выбирают к удивлению непосвященного очень скудный набор средств.

Критики часто задаются вопросом, что же превалирует в “Доме о семи фронтонах” – символический ромэнс или все-таки необычная для Готорна, но значимая именно в этом произведении конкретика реалистического романа. Так, на Г. Мелвилла большее впечатление произвела огромная, тяжелая, зримо осязаемая “нереальность” “Дома о семи фронтонах”, Г.Д. Лоуренс, наоборот, видел главное в реалистически-буржуазном завершении романа. Важно иное: в “Доме о семи фронтонах” два измерения, символистическое и реалистическое, они слиты воедино и не существуют друг без друга. В конечном счете моральный императив Готорна выражен зримым, четким, продуманно-неизбежным сведением всех художественных составляющих в единое целое вывода, подведения итогов.

Готорн остается верен самому себе. В финале романа дорога к счастливому естеству души (заключительная фраза повествует о том, что душа Алисы Пинчен наконец-то, спустя полтора века разрешенная от земных проблем и тягот, взмывает из дома о семи фронтонах к небу; все положительные герои романа переселяются в новый дом, к новой жизни, воспринимаемой ими и рисуемой самим Готорном как Эдем) может быть проложена только через осознание и преодоление своей греховной сути, на этот раз рассмотренной на судьбе нескольких поколений Пинченых и Молов.

Но все же автора интересует в первую очередь не красочное многообразие мира, а стоящие за явлениями этого мира законы, строгие и неподвластные изменению и хорошо известные автору, глубоко понятые и прочувствованные им. Роман превращается не в поиск в духе Достоевского, а в иллюстрацию из романов Голдинга. Ясность и заданность с самого начала, узнаваемость не вызывают раздражения, не кажутся чем-то несовершенным в художественном отношении, не воспринимаются в качестве шаблона только в том случае, если ты разделяешь точку зрения автора, его взгляд на мир. Подобно тому, как календарные произведения житийной литературы, воспринимающиеся человеком непосвященным как близнецы-братья, с неослабевающим вниманием читаются и перечитываются людьми верующими по меньшей мере один раз в год на протяжении всей жизни человека, в художественном произведении всегда интересно и важно повторение и утверждение разделенной с автором мысли. Готорн прекрасно владеет этим методом открытия каждый раз заново, умением с самого начала судить верно и беспристрастно

о частностях когда-то точно понятого закона бытия. Как писатель, Готорн не ищет, не проверяет, а видит. Это беспристрастное и верное видение не противоречит знаменитой готорнговской игре в “да” и “нет”, искусной передаче зыбкости человеческих восприятий и чувствований, но в романе “Дом о семи фронтонах”, самом солнечном из произведений писателя, игра в сомнение включается только в зловещих описаниях обстоятельств смерти Пинченгов, да в описаниях их болезней, Готорн не забывает о своем выверенном и любимом приеме, но область его применения достаточно ограничена. Присущее Готорну умение воссоздавать ощущение, настроение, способное влиять на сознание читателя, подчинено вычерчиванию через различные характеры и эпохи основного нравственного, созидющего закона бытия человечества. Готорну как писателю и человеку необходимо, как он определяет это в романе “Дом о семи фронтонах”, “...растопить все мелкие различия в широком, естественном существовании единой великой жизни, в одном коллективном естестве человечества, исполненном духом, оживляющим его”<sup>24</sup>. Таким образом, история у Готорна – это всего лишь средство, пусть и удачно выбранное, соответствующее его таланту и склонностям, но не цель.

Интересно, что у одного из главных героев романа, дагерротиписта Холгрейва, есть свой мир, законы которого удивительно похожи на законы готорнговского мира. Занятие дагерротипированием, изобретенным за 12 лет до появления романа Луисом Дагерром, считалось в 50-е годы делом экзотическим и таинственным, чем-то сродни месмеризму и опытам над электрическими разрядами. Интересно, что опыты с электрическими разрядами и месмерические эксперименты рассматривались в сер. XIX в. как объективный, физический, научный способ измерения человеческих чувств и качеств. После появления в 1844 г. книги Х. Фоксталбота “Карандаш природы” и дагерротип стали считать идеальным средством, созданным самой природой, способным раскрыть внутреннюю суть изображенных на дагерротипе людей. Во время процесса дагерротипирования покрытая серебром пластина на какое-то время выставляется на солнце. Проявляющееся под воздействием солнечных лучей изображение закрепляется при помощи химикатов и помещается в полную темноту для дальнейшего проявления. Для Готорна это еще одна возможность проиграть свою любимую идею о принципах обнажения подлинной истории происходящего, это еще один, на этот раз подаренный наукой, способ неортодоксального раскрытия сути вещей. Это типичный образ из готорнговского мира, в котором ни один предмет не отделен от своей внутренней сути, ни настоящее от прошлого, контуры которого четко проступают под внимательным взглядом. Холгрейв так объясняет Фебе действие дагерротипа: “Это выявление правды, которую не решился бы высказать ни один художник, даже если бы он был в состоянии распознать ее”<sup>25</sup>.

Правда жизни, выражающаяся в единении людей на основе понимания, любви и доброты, дарована автором в конце романа соединившимся в браке Холгрейву и Фебе, – герои достигают идеала, в понимании Готорна. “Эти неурядицы как-будто нарочно собрались вместе, чтобы стать символом огромности человеческих бед, непониманий, сомнений, холодного безразличия небесных сфер ко всем земным делам... Но Хепзиба не знала, что подобно тому, как искрящийся солнечный зайчик проникает в каждое окошко дома, благодать Божьей заботы и сочувствия приходит к каждому, нуждающемуся в них”<sup>26</sup> – так сам автор сформулировал основную проблематику и способы ее разрешения в романе “Дом о семи фронтонах”. Но писатель все-таки оставляет в своем произведении как неизменную сущность дом о семи фронтонах, важность которого понята, прочувствована, но не оформлена логично и словесно в конце романа, как бы символизируя, что смысл, заложенный в дом о семи фронтонах, ни логикой, ни выраженной словами мыслью не ограничивается.

Роман “Мраморный фавн”, последнее законченное произведение Готорна, вышел в свет в Англии в феврале 1860, в США – в марте того же года. Писателю уже 56 лет, и 7 лет, прошедшие с публикации “Блайтдейла”, последнего романа готорновской новоанглийской трилогии, были заняты дипломатической службой (консул в Ливерпуле с 1853 по 1857 г.) и длительным путешествием по Европе (Италия, Франция, Англия – с 1857 по 1860 г.). Готорн всегда писал только о том, что хорошо знал, исходил из собственного, внешними событиями довольно бедного жизненного опыта: колледж отразился в “Фэншо”, Сейлем и таможня подарили “Алую букву” и “Дом о семи фронтонах”, Брук Фарм – “Блайтдейл”. В возрасте 49 лет Готорн впервые попадает в Европу и вообще совершает свое первое в жизни большое путешествие. Новый опыт дает писателю тему “Мраморного фавна”, представляет наконец-то после семилетнего молчания возможность создать инакобытие своему четко сформированному к кон. 40-х годов готорновскому миру.

Метод соединения составляющих, написание текста романа, создание того “Мраморного фавна”, которого сегодня открывает читатель, это вопрос 14 месяцев (с октября 1858 по декабрь 1859), сначала же было откровение, импульс, давший движение мысли, снова была “алая буква”, обжегшая руку писателя в здании сейлемской таможни, неотступно тревожащий сознание писателя “дом о семи фронтонах”. На этот раз внутренним средоточием движения стал “Фавн” Праксителя, увиденный Готорном в музее.

Вновь изначальной основой мышления автора становится не конфликт, не сюжет, не идея, а вещь, предмет. Готорновская вещь – это особый, яркий, наполняемый множеством глубинных смыслов феномен, это мыслимая реальность, определяющая, ваяющая и соединяющая воедино мир художественного произведения. “Алая буква”, “дом о семи фронтонах”, “фавн” Праксителя под пером Готорна

обладают цельностью и силой, кристаллизуя готторновское, новое для читателя, но благодаря писательскому мастерству потрясающе убедительное содержание мира. Вещи у Готторна превращаются в романтические символы, обретают убедительность духовного принципа, открывающего определенный тип сложных соотношений и значений, раскрытие которых невозможно в абстрактно-словесной форме. Если задача писателя силой своего мастерства заставлять читателя слышать, чувствовать, размышлять и видеть, то для Готторна главное – это заставить читателя видеть и проникнуться увиденным. Многие сцены в романах Готторна (Эстер Принн на эшафоте с ребенком на руках, Хильда, зажигающая лампаду пред образом Богородицы, оживший фавн) – это прежде всего запоминающиеся картины. Если вспомнить, как мастерски Готторн владел эффектом света и тени, то можно только сожалеть, что он так и не попробовал себя в роли художника. Готторновские предметы-феномены долгое время живут после прочтения как бы сами по себе, отдельно от книги. Конечно, весомость готторновских вещей напрямую зависит от степени пережитости и осмысленности данной вещи в произведении, от умелого авторского руководства нашим восприятием на протяжении всего романа, но огромное значение для читателя, как и для самого Готторна, имеет первая встреча с вещью, первый мастерски сотворенный момент “узнавания” значимого и великого.

Судя по “Записным книжкам”, Готторн в апреле 1858 г. три раза (16, 23 апреля в музее виллы Боргезе и 30 апреля в музее Капитолия, где была уже не копия, а оригинал) подолгу оставался в зале, где был выставлен “Фавн” Праксителя. Поскольку первый раз это произошло 16 апреля 1858 г., эту дату и можно считать началом работы над “Мраморным фавном”. Готторн завершает свое первое описание фавна следующими словами: “Насколько я знаю, харак-



*Пракситель. Отдыхающий фавн.  
Мрамор. Ок. 350 г. до н.э. Рим,  
Капитолийский музей*

тер фавна никогда не разрабатывался в литературе, а из этого характера можно извлечь много и забавного, и философского, и поэтического... Фавн являет собой естественное и в то же время чудесное соединение человека и животного, а озаряет это единство свет Божественного”<sup>27</sup>.

Мраморный фавн Праксителя предстанет Донателло, реальным героем из плоти и крови. Готорн снова создает свою излюбленную пограничную зону, где реальность и воображение причудливо переливаются друг в друга, где произведения искусства оживают в реальности и где реальность кажется иногда менее зримой, менее вещественной и убедительной, нежели фантомы воображения. Прошлое и настоящее сливаются в единое целое, суть замысла остается прежней, несколько меняются акценты и решительным образом меняется антураж. Готорн выходит в принципиально новую для себя область изобразительного искусства, мир архитектуры, живописи, скульптуры, который служит средоточием раскрытия авторского понимания логики движения человеческой цивилизации, а точнее, ее бесконечного повторения.

Готорн всегда, несмотря на ирреальность, инакомырие своих произведений, был предельно конкретен, писал о том, что осязал, видел и знал, причем знал не из книг, не умоглядно, а понимал всем естеством своим. У.Д. Хоуэллс объяснял поразивший его как человека книжного факт, что у Готорна была на удивление маленькая не только для писателя, но и вообще для человека интеллигентного библиотека тем, что книгами для его кумира Готорна были люди. Сам Готорн писал, что несмотря на свой огромный интерес к истории, он за всю жизнь так и не одолел до конца ни одного фолианта по истории. Но зато писатель любил бродить часами между холмиками кладбища, каким-то образом воочию предствляя себе своих будущих героев, списывая, додумывая их характеры и судьбы с могильных плит. Любил Готорн подолгу общаться с деревьями, которые видели первых американских поселенцев или под которыми прохаживался Мильтон. Любил жить в домах, современных героям своих книг. Два года путешествия по Европе, особенно по Италии, превратились в два года, проведенные по преимуществу в музейных залах, где Готорна окружал не привычный ему мир, не уединение и покой его комнаты, а художественные творения рук человеческих. О характере восприятия Готорном произведений искусства можно судить прежде всего по “Итальянским и французским записным книжкам”.

По “Записным книжкам” выстраивается следующая схема восприятия Готорном произведения искусства, способ отделения зерен от плевел, т. е. готорновский способ отбора того, что он считал значимым и прекрасным. Первое, что обращает на себя внимание – Готорн довольно часто сообщает, что многие всемирно известные произведения искусства не произвели на него ровно никакого впечатле-

ния, особенно часто относится это к работам итальянских художников. Готорн отдает предпочтение картинам датских и фламандских мастеров – Рембранту, Ван Дейку, Поттеру, “людям из плоти и крови, людям с огромным сердцем, понимающим, что есть человек”, перед работами итальянских мастеров, “людей, на создание которых пошла тщательно отполированная сталь, художников, следующих правилам тщательно выработанного рационального вкуса”<sup>28</sup>. Из работ Тициана Готорн счел соответствующей его славе лишь одну картину – “Прекрасную даму”, но не смог заставить себя (видимо, все-таки затратив немало времени и усилий) оценить Апполона работы Праксителя, хотя за несколько дней до этого восхищался Фавном этого мастера и даже побывал в зале, где был выставлен Фавн, три раза. Для Готорна принципиально важен момент возникновения “симпатии”, когда “красота” картины пусть хотя бы только на мгновение раскроется ему, когда у писателя создается впечатление, что он видит “путь к внутренней сути картины, ее душе” (inner soul of the work of art)<sup>29</sup>. Готорн должен некоторое время спустя создать картину пред своим внутренним взором (mind’s eye), ввести ее в свой внутренний мир, сделать ее частью себя и начать работать над ней, т.е. увидеть в картине мир запечатленных смыслов, однонаправленных своему внутреннему миру. В этот мир картины Готорн тщательно всматривается и видит или же конструирует из составляющих нечто волнующее его самого, видит ответ на свои проблемы или какой-то иной способ их постановки и решения. Мир Готорна столь своеобразен и интенсивен, что писатель приносит его с собой и в музейные залы, видит, правда, на удивление безошибочно, выбирая одну картину из нескольких сотен, то, что отражает его самого, его внутренний мир.

Идеи Готорна о характере своего восприятия искусства, о поиске среди сотен произведений искусства завораживающего, своего, заставляющего работать внутренние ресурсы воображения вызывает в памяти выцветшую алую букву из сейлемской таможни и одновременно отвечает общим романтическим идеям восприятия искусства. В этом отношении у “Мраморного фавна” есть прямая параллель в немецкой литературе – это роман Людвиг Тика “Странствования Франца Штернбальда” (1794) и стоящий за этим произведением Тика теоретический трактат его друга Вильгельма Генриха Вакенродера “Сердечные излияния”, обоснование и синтез романтического способа восприятия искусства. Были ли известны эти вещи Готорну? Текстуально, скорее всего, нет: немецкий язык он начал изучать только в 1843 г. и знал довольно плохо, во всяком случае больших и сложных произведений по-немецки не читал. Переводной сборник Томаса Карлейля “Немецкий романс” (1827) был хорошо известен Готорну. Свидетельствует об этом тот факт, что рассказ Готорна “Перо в голове” имеет явные как понятийные, так и чисто текстуальные заимствования из рассказа Людвиг Тика “Die

Vogelscheuche". Сборник Карлейля, чье выражение о пыли идей, оплодотворяющей однородные умы, как нельзя более подходит для определения родства Готорна и Вакенродера, ни "Сердечных излияний", ни "Странствований Франца Штернвальда" не включал, но идеи немцев об "углубленной в душу" эстетике, о том, что подлинный знаток не созерцает произведение искусства, а "живет и дышит в нем, сообразуясь с внутренним строением своего духа", органично выражены Готорном в "Мраморном фавне". Софи Пибоди прекрасно знала немецкий и, учитывая ее увлечение живописью и необходимость интерпретировать известные произведения искусства своим детям в домашней школе, скорее всего, не прошла мимо Вакенродера и Тика, обсуждала их идеи с Готорном. Принципиально другое – при всей оригинальности метода Готорна четко определяется его внутреннее, структурное родство общей романтической матрице. К.Н. Батюшков в статье "Прогулка в академию художеств" писал, что подлинная картина оставляет в сердце продолженное воспоминание, подобно прекрасному драматическому произведению, сложному, состоящему из многих сюжетных линий, тщательно и мастерски проработанных.

Романтические идеи восприятия искусства, романтические идеалы обсуждались прежде всего на материале анализа произведений портретного искусства. Два других ведущих жанра живописи перв. пол. XIX в. – пейзаж и картина на историческую тему – не привлекали столь пристального внимания авторов, разрабатывающих теоретические аспекты романтического восприятия искусства. В понимании романтиков только подлинная поэзия могла соперничать с портретом в создании романтической концепции человека. Писатели и поэты именно в этот период часто рисовали себя, пытаясь в автопортрете найти, запечатлеть форму, отражающую движение своей души, трансформацию своего духовного состояния. В романтическом портрете основное внимание уделено лицу человека. Прекрасен известный прием романтической живописи, когда лицо человека освещается изнутри, что достигается искусным расположением бликов на портрете. Невольно возникает симпатия, притяжение к источнику этого чудесного внутреннего света, что позволяет чутко и правильно воспринимающему зрителю угадать интуитивно границы того, к чему стремился романтизм в своем высшем проявлении. Портреты великих мастеров в "Мраморном фавне" – это явная понятная параллель работам даггеротиписта Холгрейва из "Дома о семи фронтонах".

Готорн неоднократно пытался ответить на вопрос о причине возникновения симпатии, ведь нужного ему смысла он в момент возникновения симпатии еще не видит, есть, скорее, предчувствование этого смысла, когда картина на одно или два мгновения внезапно "раскрывается" Готорну, но не в полноте заложенного в ней смысла, а лишь как возможность будущего его прочтения "внутренним взором". Го-

торну так и не удалось внятно объяснить момент зарождения симпатии, как в "Алой букве" нет логического объяснения тому, почему выцветшая от времени вышивка обожгла руку писателя. Возможно, процесс чем-то напоминает выбор Э. По слова *nevermore* – 'никогда' – понятийной оси стихотворения "Ворон". В статье "Философия творчества" По пишет о том, что его рука почему-то остановилась именно на этом слове при записывании слов, оканчивающихся на долгое -o-. Облечь в слова это "почему-то" так и не удалось ни одному писателю, объяснение на рационально-словесном уровне, скорее всего, просто невозможно.

Готорном в "Мраморном фавне" описано около полусотни произведений искусства, описания некоторых из них, например, статуи Клеопатры работы Уильяма Стори или статуи папы Юлия третьего работы Винченцо Данци даны довольно пространно, но только три произведения искусства описаны в романе многократно, и автором, и различными героями книги. Они являют внимательному читателю зеркало, искусно поворачиваемое автором под различными углами и отражающее понятийную структуру романа, его замысел и разрешение. Это "Фавн" Праксителя и две картины Гвидо Рени – "Портрет Беатриче Ченчи" и "Архангел Михаил, попирающий змия". Приводим описания этих работ в романе.

#### "ФАВН" ПРАКСИТЕЛЯ (370—330 гг. до н.э.)

"Только скульптор, наделенный мощным воображением и изысканным вкусом в соединении с утонченными чувствами и редчайшим профессиональным мастерством, словом, человек, соединяющий в себе скульптора и поэта, способен вообразить подобное существо и затем гениально запечатлеть его текучую и радостную натуру в мраморе. Изображен не человек и не животное, но существо, которое в дружеском объятии соединяет две расы. Когда начинаешь анализировать эту идею в одиночестве, предоставленный сам себе, она быстро теряет гибкость и очарование от наших грубых прикосновений, но если неторопливо поразмышлять над образом, запечатленным в мраморе, начинаешь поддаваться его очарованию, ибо в нем слиты воедино все радости первобытной жизни и все счастливые и добрые свойства существ – обитателей вольницы лесов и полей, наделены к тому же человеческой душой: деревья, трава, цветы, лесные ручейки и человек, пока не обремененный ношей сухого, мертвого интеллекта. Чудо свершилось много лет тому назад, но до сих пор это прелестное существо обитает в белоснежном мраморе фавна Праксителя.

А ведь подобная идея может оказаться вовсе даже и не мечтой, а воспоминанием поэта о том периоде человеческой истории, когда родство человека с Природой было более близким, а его связи со всем существующим на земле более глубокими, многообразными и радостными"<sup>30</sup>.





*Гвидо Рени. Беатриче Ченчи.  
Фрагмент. Рим,  
Национальная галерея*

ПОРТРЕТ БЕАТРИЧЕ ЧЕНЧИ  
(1577 – 1599 гг.)  
РАБОТЫ ГВИДО РЕНИ  
(1575 – 1672 гг.)

“Это самое печальное из лиц, когда-либо изображенных; неизмеримую печаль его можно постичь лишь интуитивно. Именно печаль уносит эту прекрасную девушку в мир, для большинства недостижимый. Беатриче знает, что ее огромная печаль обрекает ее на вечное одиночество и что так лучше для мира и для нее самой... Сердце разрывается от горя, когда встречаешь ее взгляд и понимаешь, что ничем нельзя помочь, что невозможно утешить ее, да и она сама не просит об этом, гораздо лучше нас сознавая безнадежность своего положения падшего ангела”<sup>31</sup>.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, ПОПИРАЮЩИЙ ЗМИЯ (1630 г.)  
РАБОТЫ ГВИДО РЕНИ

“Как превосходно передано выражение небесного гнева на лице Архангела! Сколько боли, напряжения и отвращения дано Ему испытать при встрече со злом, даже если единственной целью этой встречи была победа над злом и наказание греха. Но однако даже в этот миг все естество Архангела проникнуто высшим, божественным спокойствием”<sup>32</sup>.

Фавн Праксителя изображает состояние детства человечества, еще не знающего зла, обитающего в мире и в собственной душе. Портрет Беатриче Ченчи выразительно показывает состояние человека, столкнувшегося со злом мира и с внутренним содроганием созерцающего действие зла внутри себя, внутри своего естества, даже если это всего лишь уровень начально кажущегося справедливым ответа злом на причиненное тебе зло, огромность и жестокость которого потрясают. Беатриче изображена в последние минуты перед казнью: девушка убила своего отца, посягнувшего на ее честь, и была обезглавлена в 1599 г.

Историческая хроника Италии XVI в., “Анналы” аббата Л. Муратори, подробно описывая скандально известный судебный процесс над Беатриче Ченчи, ее братом и мачехой по обвинению их

в умышленном убийстве маркиза Ченчи, приводит только факты, тщательно воздерживаясь от комментариев. Впоследствии трагическая судьба Беатриче Ченчи неоднократно привлекала внимание художников и писателей. Так, герои романа Германа Мелвилла "Пьер, или двусмысленности" (1852) брат и сестра Пьер и Изабелла смотрят на портрет Гвидо Рени, потрясенные ярким изображением их собственного порока. Драма П.Б. Шелли "Ченчи" (1819), впервые представившего тему Ченчи неитальянскому миру, рисует образ чистой и непорочной девушки, ставшей жертвой преступного отца. В повести Альберто Моравия "Ченчи" (1955) все как раз наоборот: Беатриче показана как психологическая параллель своему отцу, как порождение наследственной жестокости семейства Ченчи. Шелли во время пребывания в Италии заказал копию с картины Гвидо Рени, и прекрасное описание портрета Беатриче, приведенное Шелли в предисловии к драме "Ченчи", стало одним из самых знаменитых описаний женских лиц в литературе европейского романтизма. Несомненно, что Готорн, создавая свою Беатриче Ченчи, сопоставлял, сравнивал с Беатриче Шелли. Приводим описание Шелли: "Портрет Беатриче является нам одно из самых замечательных произведений искусства. Портрет был написан Гвидо во время заключения Беатриче в тюрьме, но интересен портрет тем, что на нем удивительно верно изображено одно из прекраснейших творений Природы. Бледное лицо спокойно и неподвижно, дух девушки потрясен, однако выражение отчаяния смягчено природной деликатностью и мягкостью. Ее голова обрамлена складками белого тюрбана, из-под которого выбиваются и падают на шею локоны золотистых волос. Лицо тонко и красиво очерчено: выделены дугообразные брови, губы еще сохранили не убитое страданием привычное выражение чувствительности и игры воображения. Кажется, что сама смерть не посмеет коснуться до высокого и чистого лба девушки. Глаза Беатриче, как говорили знавшие ее, ранее отмеченные необычайной живостью выражения, тусклы и опухли от рыданий, но выражение их нежно и серьезно. Это выражение простоты и достоинства в сочетании с изысканной красотой и глубокой печалью необычайно патетично. Беатриче Ченчи принадлежит к тем редчайшим натурам, в которых энергия и нежность уживаются вместе, не разрушая друг друга – ее натура проста и глубока. Преступления и беды, в которых она выступает и действующим лицом и страдальцей, это всего лишь маска, одеяние, уготованное девушке обстоятельствами для исполнения своей роли в этом мире"<sup>33</sup>.

Картина Гвидо Рени "Архангел Михаил, попирающий змия" запечатлевает не только момент победы над злом мира, воплощенным в образе дьявола-змия, но и торжество Архангела, ни на миг не допустившего зла в свою душу, радость праведной души, победившей зло мира, но сохранившей при этом чистоту помыслов и ясность духа.

Эти три описания не только показывают в символическом плане три основные стадии развития человечества, но и четко демонстри-

руют состояние души главных героев романа, их становление и эволюцию. Интересно, что создаваемый Кеноном на глазах читателя мраморный бюст Донателло повторяет концепцию грехопадения, многократно анализируемую Готорном в “Мраморном фавне” как на примере истории Рима, его искусства, так и на перипетиях судьбы романских героев. Живая, пластичная, легко меняющая форму от прикосновения пальцев скульптора глиняная модель в процессе работы затвердевает в мертвом, безжизненном гипсовом слепке (своего рода погребальная маска предмета), чтобы возродиться вновь в чистом, белоснежном, постоянном в своем совершенстве мраморе. Параллель между скульптурой и реальностью, жизнью представлена в заглавии “Мраморного фавна”, намечена уже на первой странице романа (статуя ребенка с голубем в руках, которому угрожает готовая к нападению змея), последовательно выдержана на протяжении всего повествования. Практически и все остальные описания произведений искусства в романе служат выявлению, более тонкому и многообразному акцентированию этих трех состояний. Так, одному из самых замечательных описаний в романе, описанию знаменитой виллы Боргезе, ее живописных природных террас, первобытную красоту которых не решился нарушить даже Микельанджело, проектировавший сад виллы, соответствует безмятежный солнечный день, гроздь, напоенные негой полуденного солнца, и выразительный народный танец фавна, исполняемый Донателло. Глава, в которой описывается вилла Боргезе, называется “Фавн и нимфа”, ведь даже погруженная в свои печальные мысли Мириам на короткое время превращается в нимфу, увлекаемую фавном Донателло в вихре покоряющего своей первобытной динамикой, безрассудно-радостного танца. Сопрежения Готорна выверены и выразительны, создают то особое увлечение и очарование игрой смысла, которое присуще классическим произведениям литературы.

Изображение Рима играет принципиально важную роль в романе “Мраморный фавн”. Готорн нашел в Риме уже в готовом виде ту особую атмосферу ромэнс, для создания которой требовалось тратить столько усилий при написании предшествующих романов. Не зря именно в “Мраморном фавне” появляется знаменитая фраза о том, что роман, подобно плющу, требует руин для произрастания, а отнюдь не благоденствия при ярком свете дня. В истории Рима Готорн последовательно прослеживает основную идею романа (невинность, грехопадение и вновь обретение чистоты и истины), которая проходит через судьбы всех героев книги, отражается в каждом приведенном Готорном описании произведения искусства. “Рядом с массивной громадой римского прошлого, все вещи, с которыми мы имеем дело или о которых мы мечтаем сегодня, всего лишь призраки и миражи”<sup>34</sup>. Изображение Рима превращается в еще одно выражение основной готорновской темы – суетности и ненужности многих устремлений, поступков, мыслей и чувств человека и человеческого сообщества на фоне изначальных истин мироздания, истории и челове-

ческого сердца. Древний Рим уже прошел три ступени, которые будет суждено пройти героям романа: ступень невинности (солнечная Этрурия, существовавшая до появления Рима), ступень грехопадения (Римская империя, которую олицетворяет статуя Марка Аврелия) и ступень очищения от греховного прошлого через покаяние и благодать (христианский Рим, воплощенный в статуе папы Юлия). Эти три стадии существуют в Риме бок о бок, подобно тому, как веселому карнавалу постоянно угрожает малярия, каждую зиму выползающая из трущоб. Более того, готорновский Рим на каждом шагу не только свидетельствует, но и предупреждает. Так, в музее Капитолия выставлен мраморный символ человеческой души в виде прелестной фигурки ребенка, прижимающего к груди голубя, но не замечающего притаившуюся, уже готовую к нападению змею. Внимательный, можно сказать, снова заикленный на своей излюбленной теме греха, борьбы с ним, очищения через страдание и понимание взгляд Готорна препарирует каждое приведенное в романе описание как извечную, в драматические моменты на пределе человеческих возможностей борьбу добра и греха в человеке: “Лаокоон представляет собой долгую, ожесточенную борьбу человека, сплетенного в теснейшем объятии с двумя гадами – Ошибкой и Грехом, которые, если бы не помощь Божия, в конечном счете задушили бы человека и его потомство”<sup>35</sup>.

Концептуальный Рим Готорна уникален, отличен от многочисленных образов Рима, созданных другими писателями XIX в. Знакомство с Римом считалось обязательным для любого образованного европейца XIX столетия и многие пишущие знаменитости оставили воспоминания о своем посещении Вечного города. Более того, именно во время пребывания в Риме многие писатели создали одни из лучших своих сочинений. Простое перечисление заняло бы по меньшей мере страницу, приведем наиболее знаменитые произведения: Гоголь пишет в Риме “Шинель” и большую часть “Мертвых душ”, Достоевский работает над “Идиотом”, Генрик Ибсен пишет “Кукольный дом”, а мадам де Сталь дарит своим почитателям “Коринну”. Именно в Риме Гоголь начинает по-настоящему, профессионально интересоваться живописью, он заказывает художнику Ф.А. Моллеру свой портрет, увлекается идеей портрета как наиболее полного выражения романтической концепции человека. Позже художник Моллер станет гоголевской моделью для изображения живописца, столь ярко созданного в рассказах “Портрет” и “Невский проспект”. В статье “Скульптура, живопись и музыка” Н.В. Гоголь уже в форме теоретического обобщения сформулирует свои идеи о природе этих трех видов искусства.

Не отстают в своем творческом освоении итальянского опыта и американцы: Фенимор Купер пишет свой первый морской роман “Морская волшебница” и “Браво”, а Генри Лонгфелло работает над переводом “Божественной комедии”. Двухлетнее пребывание в Ита-

лии в 1847–1849 гг. самым решительным образом меняет судьбу Маргарет Фуллер, которая становится графиней Оссоли и принимает активное участие в борьбе за Римскую республику на стороне Гарибальди. Если судьбы других знаменитостей XIX в. и не были столь решительно изменены в Италии, Рим тем не менее оказал значительное влияние на их творчество. Естественно, что особенно сильным было влияние Италии на художников, которые нашли здесь не только самую знаменитую художественную школу мира, но и идеальное место для работы, эстетический Эдем, осмысляемый ими в картинах как последний приют патриархального золотого века.

Генри Джеймс в романе “Родерик Гудзон” (1875) создает запоминающийся образ главного героя, американского художника, проживающего в Риме. Образ Родерика Гудзона собирательный, его прототипами были и Уильям Стори (1819–1895), и Томас Коул, и Хирам Пауэрс, и, вероятно, другие американские художники и скульпторы, жившие во втор. пол. XIX в. в Риме. В книге “Уильям Стори и его друзья” (1903) Генри Джеймс пишет о “Мраморном фавне” как о произведении, вдохновившем его размышления на тему положения американского художника в Италии, подкасавшем ему тему крушения, грехопадения творца в объятиях Вечного города, воплощенную в образе Родерика Гудзона и Уильяма Стори, творческий путь которого понимается Генри Джеймсом как путь шлифовки скульптурной формы под великую итальянскую классику в ущерб поэтичности и оригинальности.

Уильям Стори оставил памятник своему великому увлечению Римом, книгу “*Roba di Roma*”, название которой можно перевести “Рим как он есть” – слово “roba” означает ‘смесь, мешанина’. Уильям Стори показал нам свой Рим, начиная с живописного блошиного рынка в трущобе и заканчивая величественными описаниями шедевров итальянского искусства в знаменитых галереях.

Американский художник Томас Коул на своих полотнах создает запоминающийся образ Италии как мира вечной юности и красоты. Его залитые полуденным солнцем идиллические итальянские пейзажи позже в точности повторяются в его изображениях Гудзона и Адиндоракских гор. Томас Коул, по праву считаясь отцом американской пейзажной живописи, так называемой “школы Гудзона”, по сути просто переносит увиденный им в Италии мир в Америку. Ни Томас Коул, ни Уильям Стори даже не подозревают о возможном губительном воздействии Рима на современного художника. Генри Джеймсом Италия сравнивается в “Родерике Гудзоне” с роковой женщиной, которая безжалостно погружает в вихрь новых впечатлений тонко чувствующего и тонко воспринимającego художника и, в конечном счете, уничтожает его как творца, превращая в художника, способного всего лишь на всего воспроизводить и копировать, но потерявшего способность создавать. Правда, в книге “Уильям Стори” Джеймс показывает и другой возможный вариант. Он рисует об-

раз Роберта Браунинга, точно так же как Стори, увлеченного Римом, но обратившего итальянские впечатления на пользу своему гению, обогатившего ими собственное оригинальное творчество.

В многообразии ликов Рима, слитых воедино в “Мраморном фавне”, четко прослеживаются параметры уже привычного по предшествующим романам готорновского мира, который в принципе одинаково строится и на строгом, лишенном ярких красок новоанглийском материале, и на ярком, многосоставном, новом для Готорна материале европейском. Рим Готорна – это и полуденный, безмятежный мир Донателло, и исполненный страстных переживаний мир Мириам, и воздержанный, строгий мир Хильды. Не случайно писатель, выбирая название роману, перебрал по очереди имена всех четырех главных героев: их мировосприятия в одинаковой мере важны для авторской концепции, которая проигрывается им и при создании образа Вечного города, и при развитии образов героев. В конце романа миры Донателло, Мириам и Хильды, их Италии, их видение Рима сольются вместе, чтобы снова, на фоне большого романного пространства уже в четвертый раз, вычертить контуры готорновской вселенной.

Критики полагают, что готорновская концепция грехопадения в “Мраморном фавне” не менее сложна и противоречива, чем трактовка темы грехопадения в богословии – имеется в виду католическая доктрина “грехопадение во благо” (*Felix culpa*). Приводим цитату из католической мессы, службы в Пречистый Четверг: “*O felix culpa quae talem et tantum meriuit habere redemptorem*” – “О счастливое грехопадение, множеством великих деяний искупленное”. При всей суровости отношения к любому проявлению греховности в человеке, даже к любому отклонению от установленной нормы пуритане, тоже пусть только в теоретическом плане, но обсуждали проблему “счастливого грехопадения”. Так, в поэтическом аллегорическом трактате Эдварда Тейлора “Предопределение Господне относительно избранных” говорится о слиянии двух противоположностей (Господней воли и деяний сатаны), подобно человеческой руке и хорошо подогнанной на нее перчатке.

Разработка темы “счастливого грехопадения” продолжает основную тему творчества Готорна, тему греха, покаяния и обретения чистоты. По Готорну, грехопадение человека в современном мире прежде всего неизбежно, но у некоторых осмысление, переживание своего греха становится способом обретения нового состояния чистоты и гармонии, способом реализации когда-то заложенных Господом в человеческую сущность потенций души и духа. Разрабатывая концепцию “счастливого грехопадения”, Готорн не ставит акцент ни на одном из этих двух слов. В его понимании грехопадение может завершиться не трагично, но это все-таки грехопадение. Как всегда Готорн проигрывает концепцию на судьбах созданных им героев, давая далеко не однозначный ответ: грех может быть прощен Господом,

смягчен покаянием, но пятно, которое он накладывает на душу человека, остается.

Сам Натаниэль Готорн, будучи уже зрелым человеком в возрасте 54 лет, впервые попадает в Рим и оказывается в доселе незнакомом ему мире католической веры. Его жена Софи усиленно предупреждала детей об опасности заражения католицизмом, отношение же самого Готорна к этому было гораздо более сложным и далеко неоднозначным. Готорну как писателю, основной темой которого была борьба человека с собственной греховной сущью, была необычайно интересна католическая вера, этот сложный и традиционный, существующий много столетий мир отношений человека со своим Творцом.

Особый интерес у Готорна вызывало таинство исповеди, основной целью которого является освобождение человека от томящего его греха, т.е. реализация основного вопроса, занимавшего на протяжении многих лет самого писателя. Таинство исповеди, свидетелем которого он стал в соборе св. Петра, буквально потрясло Готорна: «Я видел молодого человека, стоящего перед алтарем и ломающего руки в агонии глубокой скорби. Если бы он был протестантом, то он бы просто замуровал свой грех и свою скорбь в собственное сердце и позволил бы испепеляющему огню сжечь себя дотла»<sup>36</sup>. Далее Готорн писал, что если бы он сам был обременен каким-нибудь тяжким грехом, то в этот момент он непременно преклонил бы колени и покаялся. В «Мраморном фавне» Готорн проводит протестантку Хильду через очищающее таинство католического покаяния.

«Итальянские записные книжки» Готорна свидетельствуют о главном: писатель воспринимает веру и все, связанное с верой в Господа, глазами человека верующего, глубоко и тонко разбирающегося в предмете, которому, например, картины Фра Анжелико предстают застывшей молитвой, понятной его взгляду, читаемой и слышимой его естеством. Сам метод писателя, его стремление видеть мир и человека в категориях вечных нравственных истин, постоянное осознание им двумирия – мира сиюминутного и мира стоящего за ним, определяющего его духовную структуру, сродни тому, как видится мир человеку верующему.

Один из героев «Мраморного фавна», Кенон говорит о двух диаметрально противоположных способах восприятия веры: изнутри, когда видение человека согрето верой в Господа, освящено огнем благодати, и извне, откуда все видится в холодном, остранинном свете, не дающем возможности различить даже самые простые и понятные для верующего человека вещи. Блаженный Августин в «Исповеди» говорит о следующем разграничении трех существующих способов познания: вещи, которые можно познать при помощи разума, вещи, которые можно познать только при помощи веры, и вещи, которые можно познать разумом только тогда, когда человек уже верит в них. «Христианская вера – это огромный собор с прекрасно

расписанными окнами. Находясь снаружи, ты не видишь этого великолепия, даже не способен вообразить его. Только находящемуся внутри каждый лучик света раскрывает эту гармонию несказанного совершенства”<sup>37</sup>.

Снова, как в “Алой букве”, тема веры становится одной из основных тем романа, но то, что вкладывает Готорн в понятие истинной веры, “гармонии несказанного совершенства”, раскрывается в “Мраморном фавне” на ином материале, и хотя ответ остается прежним, меняются акценты, по-иному прочерчивается путь к решению проблемы. Абстрактная, холодная, делающая акцент на социальном официальном регламентировании вера пуритан, подробно описанная в “Алой букве” и многих рассказах Готорна, оказывается недостаточной для решения многих каждодневных душевных и духовных проблем человека. Католицизм, обращаясь к человеку, его проблемам, при всех видимых преимуществах тоже оказывается для Готорна недостаточным и несовершенным. Его главное преимущество – ориентированность на человеческие потребности, стремление максимально сблизить духовное и материальное – воспринимается Готорном как ограниченность и бездуховность. “В Италии религия как-то умудряется соседствовать с повседневными заботами и увлечениями, и итальянцам свойственно преклонять колени и молиться в промежутке между двумя приступами смеха или между двумя совершенными грехами”<sup>38</sup>. Готорн, полагая, что религиозное чувство должно пронизывать все существо человека, его мысли и поступки (“Мы умалюем себя и слишком приземленно трактуем природу Божественного, когда думаем, что любое действие, благое по сути своей, не было бы лучше исполнять с верой в Господа”<sup>39</sup>), в то же время не смешивает понятия человеческого и Божественного. Более того, он полагает, что излишнее очеловечивание представлений о небесном неизбежно ведет к снижению, огрублению и, в конечном счете, к искажению. Это относится, прежде всего, к трактовке роли и положения католического священства и к католической иконографии.

Скульптора Кенона умиляет отношение Донателло к изображению Божьей Матери: “Донателло молился с большей надеждой и с большим жаром у икон Богородицы, ведь ласковый лик Мадонны обещал ему нежное материнское заступничество перед неизбежностью Божьего Суда и рокового наказания”<sup>40</sup>. Неоднократно Готорн описывает трогательные молитвы итальянцев к Пресвятой Богородице, их детскую веру в свою Заступницу. В то же время писатель не принимает того, что католические изображения Божьей Матери написаны в светской манере, что кисть Рафаэля пишет и чувственную Форнарину, и Мадонну, для которой художнику позировали его любовницы. Готорн, как и его любимица Хильда, так и не находит среди католических икон Богородицы ту, которая бы отвечала потребностям его души, ему нужно было больше, чем просто изображение красивой, доброй и милостивой молодой женщины-матери.



При всем своем восхищении таинством покаяния, Готорн, опять же словами Хильды, не принимает идею отпущения грехов священником, отдавая наказание и помилование в руки Самого Господа: "Какая это была бы прекрасная религия, если бы священники были людьми выше человеческого естества, свободными от ошибок, волнений и пристрастий"<sup>41</sup>.

Идеал религии для Готорна сродни вере ранних христиан, это вера в милостивого и справедливого Господа и в человека, устремляющего себя непосредственно к Господу, очищению от грехов и обретению совершенства, это стремление быть равным Богу по образу и по подобию. Не зря Хильда так любит смотреть на ясное голубое небо и так прекрасны в романе описания сути Божественного, открывающегося человеку: "Озера раскрыли свои голубые глаза на лице земли и отразили Небеса, чтобы смертные люди не забывали о прекрасном и совершенном горнем мире и всегда стремились к нему"<sup>42</sup>.

"Мраморному фавну" было суждено стать последним законченным романом Готорна. В кон. 1861 г. писатель возвращается на родину, раздираемую противоречиями гражданской войны. Решение было принято сразу и однозначно, хотя большинство американской артистической и писательской интеллигенции начиная с сер. 60-х годов XIX в. было мучимо вопросом выбора "американской невинности" или "европейской искушенности", зачастую вслед за Генри Джеймсом предпочитая последнюю.

Характерно, что сюжет о человеке, отправившемся в долгое и необычное путешествие в поисках истины и смысла жизни, но обретшем смысл существования только вернувшись в то место, откуда он отправился на поиски много лет назад, проходит через многие рассказы Готорна. Так, в рассказе "Уэйкфилд" из раннего первого издания "Дважды рассказанных историй" 1835 г. герой, некий человек по имени Уэйкфилд, внезапно уезжает из своего лондонского дома, инкогнито поселяется на соседней улице и живет в одиночестве, наблюдая за жизнью своей жены. Через 20 лет как ни в чем ни бывало он возвращается в родной дом и продолжает жить тихо, без проявления каких бы то ни было странностей до самой смерти. Правда, ни во время своего необычного путешествия, ни вернувшись домой, Уэйкфилд истины не обнаруживает, ему, человеку с жалкими, тусклыми проблесками мысли и чувства, этого не дано. Совершить же столь необычный поступок его побуждает мелкое тщеславие пустого и ничтожного человека. По-иному заканчивается путешествие Итона Брэнда, героя из одноименного рассказа сборника "Снегурочка" 1851 г. Итон Брэнд отправляется в долгое, растянувшееся на 19 лет путешествие, с целью найти ответ на мучивший его вопрос о природе единственного греха, который не прощается Господом. Он возвращается в свою полуразвалившуюся хижину с до боли знакомой печью для обжига известняка, чтобы убедиться, что единственный, никогда не прощаемый грех заключен в его собственном окаменев-

шем сердце, в его холодном сознании, поставившем себе много лет назад безумную, опасную в гордыне своей цель, отделившую его от людей и Господа. Как и Холлингворт, Итон Брэнд находит истину, ответ на мучивший его вопрос слишком поздно, когда уже нет ни сил, ни возможностей не только прожить жизнь согласно обретенному знанию, но даже изменить последний отрезок своей жизни.

Что же ждало Готорна в Америке? Страна, расколота войной, в ходе которой, как с горечью писал Готорн, рассуждения о свободе рабов были лишь легким флёром, прикрывающим войну чистогана и политических амбиций. Смерть близких друзей, в том числе и Генри Дейвида Торо, чья мысль о том, что человеческая душа путешествий не совершает и мудрый человек всегда остается дома, была столь любима Готорном. Сам Готорн тяжело, смертельно болен и так и не смог закончить, несмотря на героические усилия, истощающие последние силы, ни один из столь блестяще начатых трех новых романов. Похоронен Готорн на городском кладбище маленького новоанглийского городка Конкорда, и скромный, в полметра высотой камень-валун еще раз напоминает, что в этом мире Готорн был всего лишь странник. Но этот застенчивый, не от мира сего странник, создавший в сумеречном заточении свой особый мир и верный ему на протяжении всей жизни, подарил этот мир читателю, способному увидеть в книгах Готорна созвучные себе мысли и чувства человека, внимательно всматривающего в боренья души, ответственной за самое себя, и полный боли и греха мир.

<sup>1</sup> *The Portable Hawthorne*. N.Y., 1966. P. 284.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 327.

<sup>3</sup> Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985. С. 393.

<sup>4</sup> *Hawthorne N.* Fanshawe. Boston, 1876. P. 25.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 125.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 155.

<sup>7</sup> *Hawthorne N.* *The Snow Image*. Boston, 1883. P. 579.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 489.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 576.

<sup>10</sup> *The Portable Hawthorne*. N.Y., 1966. P. 323.

<sup>11</sup> *Готорн Н.* Рассказы и очерки. Л., 1982. С. 446–447.

<sup>12</sup> *The Portable Hawthorne*. P. 671.

<sup>13</sup> *Hawthorne N.* *The House of the Seven Gables*. Boston, 1883. P. 323.

<sup>14</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. М., 1954. С. 24.

<sup>15</sup> *Hawthorne N.* *The House of the Seven Gables*. P. 14.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 107.

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 17.

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 23.

<sup>19</sup> *Ibid.* P. 24.

<sup>20</sup> *Ibid.* P. 43.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 93.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 274.

- 23 *CM.*: Southern Literary Messenger. 1976. N 3. P. 210.
- 24 *Hawthorne N.* The House of the Seven Gables. P. 199.
- 25 *Ibid.* P. 102.
- 26 *Ibid.* P. 291.
- 27 *Hawthorne N.* Note-Books in France and Italy. N.Y., 1896. P. 175.
- 28 *Idem.* The Marble Faun. L., 1995. P. 122.
- 29 *Ibid.* P. 166.
- 30 *Hawthorne N.* Note-Books... P. 11.
- 31 *Ibid.* P. 52.
- 32 *Ibid.* P. 147.
- 33 *Shelly P.B.* The Cenci. Oxford, 1991. P. 14.
- 34 *Hawthorne N.* Note-Books... P. 8.
- 35 *Ibid.* P. 311.
- 36 *Hawthorne N.* The Marble Faun. P. 314.
- 37 *Idem.* Note-Books... P. 244.
- 38 *Idem.* The Marble Faun. P. 124.
- 39 *Ibid.* P. 239.
- 40 *Hawthorne N.* Note-Books... P. 248.
- 41 *Ibid.* P. 293.
- 42 *Ibid.* P. 57.

*М.Р. Ненарокова*

## РОЛЬ СТРАННИКА В ТЕАТРЕ ЖИЗНИ

(Тема странствия в творчестве

Генри Водсворта Лонгфелло)

### I

Среди писем к родным, отправленных из Италии, есть одно, где Лонгфелло описывает жизнь как театрализованное многоактное представление, прерывающееся “интерлюдиями”<sup>1</sup>. Лонгфелло называет это представление “драмой Жизни” и “комедией Мира”<sup>2</sup>, употребляя слово “комедия” в том смысле, в котором его понимал Данте: “комедия”, т.е. “действие”. Отношение к жизни как к театру, вовсе не оригинальное, не было для поэта только метафорой. С раннего детства при помощи фантазии он изменял для себя, а позже и для своих читателей, окружающую действительность.

Обладавший живым воображением и различными талантами (кроме литературного дарования, он неплохо рисовал, играл на пианино и флейте), Лонгфелло рано осознал себя как поэт. В тринадцать лет он написал свое первое стихотворение. Он мечтал о литературной известности и, вероятно, примерял на себя чужие судьбы, сравнивая себя с каноническим для эпохи Романтизма образом Поэта.

Лонгфелло мог бы наслаждаться романтическим конфликтом “поэт и толпа”: творческая личность, не понятая благополучным, сытым, устойчивым окружением. Если бы отношения в семье Лонгфелло не были столь теплыми и дружескими, юноше могла бы достаться в Театре Жизни роль Непризнанного Гения.

Однако любящие и очень состоятельные родственники гордились им и сделали все возможное, чтобы литературный талант подростка, а затем юноши развился. Лонгфелло получил прекрасное образование сначала дома, позже в колледже Боудойн. Его родители любили изящную словесность, в доме была хорошая библиотека. Одна из книг, подаренных маленькому Генри, стала его любимым чтением на всю жизнь, в большой степени повлияв на выбор той романтической роли, которую он с удовольствием играл в “драме Жиз-

ни” до последнего своего дня. Будучи уже зрелым человеком, Лонгфелло писал:

«У каждого читателя есть его первая книга; я имею в виду, единственная книга среди всех прочих, которая в ранней юности пленяет его воображение и сразу возбуждает и удовлетворяет желания ума. Для меня такой первой книгой была “Книга очерков” Вашингтона Ирвинга»<sup>3</sup>.

Впечатлительный подросток, прочитав эту книгу, стал мечтать о путешествиях, однако впереди были годы учебы в колледже, и реализацию мечты пришлось отложить. Лонгфелло учился и писал – как стихи, так и прозу. Так, между 1824 г. и нач. 1825 г. им было написано почти сорок стихотворений<sup>4</sup>, а между мартом и октябрём 1825 г. он опубликовал пять прозаических эссе.

Однако, мечтая о литературной карьере, Лонгфелло впервые столкнулся с реальной жизнью. Его любящий отец, Стефен Лонгфелло, одобрял литературные успехи сына, гордился ими, но полагал, что джентльмену следует избрать профессию, которая могла бы его прокормить. По мнению старшего Лонгфелло, сын должен был стать адвокатом, как его отец, дед и прадед<sup>5</sup>. Генри попытался избежать этого неромантического занятия, предлагая отцу иной выход: он станет фермером<sup>6</sup>. Роль Поселянина, живущего в гармонии с Природой и наслаждающегося скромными плодами рук своих, вполне сочеталась с романтическим представлением о поэте. Поскольку к фермерскому труду юношу совсем не готовили, Стефен Лонгфелло не дал своего согласия и продолжал настаивать на адвокатской конторе. Тут-то и мог реализоваться романтический конфликт: “непонятый Поэт и непонимающий мир”, но судьба распорядилась иначе. Попечители колледжа Боудойн, где учился Генри, решили открыть новую вакансию – преподавателя современных языков, и предложили ее Лонгфелло, так как он произвел на них большое впечатление своим переводом из Горация на выпускных экзаменах<sup>7</sup>. По условиям договора Лонгфелло не должен был сразу приступить к работе; ему предстояло провести три года в Европе, чтобы пополнить библиотеку колледжа и улучшить свои практические знания французского и итальянского языков. Так судьба определила выбор роли Лонгфелло в романтическом Театре Жизни. Это была роль Поэта-Странника, которой Лонгфелло будет верен до конца.

Тема странствий стала главной в творчестве Лонгфелло. Она варьируется многократно: странствия как сюжеты отдельных стихотворений, странствие как объединяющая идея больших поэм (“Рассказы придорожной харчевни”, “Золотая легенда”). Часто странствие является организующим принципом для циклов разнородных стихотворений, не влияя на содержание отдельных произведений. Таков сборник “На морском берегу и у очага”, а также несколько циклов стихотворений “Перелетные птицы” (отдельные циклы назывались “Полеты”). Даже свою переводческую деятельность Лонгфелло понимал как род интеллектуального путешествия.

Среди огромного количества произведений, так или иначе связанных с темой странствия, выделяется небольшая, но интересная группа, объединяющая те стихотворения, героем которых является Поэт-Странник. Лирический герой, второе “я” автора, он свободен от семейных уз, не привязан к домашнему очагу. Идея странствования и отождествление себя со Странником, в юности – веселым и беззаботным, в зрелости – задумчивым, в старости – больше всего ценящим дом и воспоминания юности, сопровождает Лонгфелло всю жизнь.

Стихотворения, в которых отражено мировоззрение Странника, не всегда легко выделить из общей массы написанного. Однако при обращении к письмам поэта, к воспоминаниям о нем становятся ясны представления Лонгфелло о странниках и странствиях, ставшие во многом основой для всего его творчества. В особенности важную роль играют письма, относящиеся к первому и последнему европейским путешествиям Лонгфелло. Они становятся ключом к пониманию его личности – личности Поэта-Странника.

## II

Представления Лонгфелло о том, кто такие странники, путешественники, отражены в его письмах, относящихся ко времени его первого путешествия (апрель 1826 – август 1829). Конечно, для юноши, который не уезжал из дому дальше, чем на пятьдесят миль<sup>8</sup>, источником знаний о путешественниках и путешествиях являлись книги. В его письмах встречаются имена авторов, которые определяли отношение читающей публики к этой теме и формировали новое, романтическое восприятие мира, – имена Голдсмита, Стерна, В. Скотта и уже упоминавшегося Вашингтона Ирвинга.

Странники, путешественники для Лонгфелло выделяются в отдельный народ, особое братство среди людей. Их жизнь сильно отличается от повседневной. Их обычаи также могут казаться странными обыкновенному человеку. Так, в Риме Лонгфелло встретил некоего англичанина: «Он путешествует с двуствольным ружьем и двумя парами пистолетов, – но никогда не стреляет, – и вдобавок – скрипка без смычка! Он был в Неаполе, не увидев гору Везувий – и не желая посетить Помпеи и Геркуланум – потому что ему сказали, что “едва ли стоит их смотреть – ничего, кроме горетки мрачных улочек и старых стен”. Но что хуже всего, он приехал в Рим и не осмотрел Ватикан – почти невероятно»<sup>9</sup>.

Лонгфелло недаром изумлялся поведению необычного англичанина: для странников существует своя Европа; ее пространство не совпадает с реальной географией. Оно состоит из достопримечательностей, которые обязан осматривать и описывать каждый путешественник. Реальная Европа, таким образом, сжимается до мест, значимых в истории литературы и культуры. Более того, на реальный пейзаж накладываются литературные впечатления, среди ре-



*Антон Лосенко. Путешествующие. Рисунок. Втор. пол. 1760-х годов.  
СПб., Русский музей*

альных людей, которых странник встречает в пути, оказываются литературные персонажи, а живые люди на них похожи. Лонгфелло настолько вжился в образ странника, что в своих письмах 1826–1829 гг. сам становится почти литературным героем.

Приняв на себя роль странника, Лонгфелло с радостью принимает и его обязанности по отношению к окружающим. По его мнению, вынесенному из прочитанных книг, странник должен прокладывать пути в незнакомой стране, пути, которыми позже могут воспользоваться его близкие. Письма Лонгфелло пестрят упоминаниями того, что может заинтересовать странника в том или ином месте, какие места необходимо посетить, а что совсем не стоит внимания<sup>10</sup>. Иногда описание маршрутов с перечислением городов и их достопримечательностей делает письма Лонгфелло похожими на наброски к путеводителю по Европе.

Кроме особенностей поведения, странников отличает единство впечатлений и переживаний. Жизнь для них состоит из приключений. Она напоминает сплошной праздник, даже если это нападение разбойников. Созерцание прекрасных зданий, произведений искусства, пейзажей возбуждает в них схожие мысли, поэтому странники понимают друг друга без лишних слов и долгих объяснений. Так, посылая Кэралайн Доан стихотворение, навеянное картинами природы,

Лонгфелло пишет: “Я беру на себя смелость послать Вам маленькую песню, основанную на созерцании красивого утреннего пейзажа, которую Вы поймете как путешественница, потому что Вам, должно быть, приходилось наблюдать его”<sup>11</sup>.

Письмо к Кэролайн Доан может служить ключом к понимаю ранних стихотворений Лонгфелло, включенных им в его первый сборник.

Поскольку, учась в колледже, Лонгфелло иногда отправлялся на прогулки в сосновые леса, окружавшие Брунсвик, город, где находился колледж, можно полагать, что именно эти прогулки вдохновили его на такие стихотворения, как “Осень” (1824), “Восход солнца на холмах” (1825), “Леса зимой” (1824).

Стихотворение “Осень” представляет собой монолог лирического героя, причем сам герой о себе нигде не упоминает. Цепь образов, созданных в стихотворении, видна взору героя-странника; отдельные элементы картины выделяются один за другим, как если бы зритель рассматривал предметы по очереди. “The buds of spring, those beautiful harbingers / of sunny skies and cloudless times” (“Весенние почки, эти прекрасные предвестники неба, освещенного солнцем, и безоблачных времен”) сменяет “the splendid scene” (“великолепная сцена”), полная “pomr and pageant” (“пышности и богатства”). Взгляду героя предстает некий “прекрасный дух”, “from a beaker full of richest dyes / Pouring new glory on autumnal woods / And dipping in warm light the pillared clouds” (“Из кубка, полного богатейших красок, изливающий славу на осенние леса и погружающий в теплый свет облака, подобные столпам”).

Утро в глазах героя похоже на “летнюю птицу” (“a summer bird”), поднимающую “her purple wing” (“свое пурпурное крыло”), ветер – “a sweet and passionate wooer” (“нежный и страстный поклонник”), будоражащий “the solemn woods” (“торжественные леса”), где на краю дороги, словно усталый, ослабевший старик, сидит Осень. Путешественник слышит и звуки осени: голоса птиц, не улетающих к зиме на юг, и удары цепа, которым обмолачивают хлеб на току.

Описав увиденное, герой делает вывод о счастливой участи того, кто идет по земле, странствуя и любуясь природой. Этот человек-странник видит мир иначе, чем прочие люди, и иначе воспринимает естественный ход вещей:

Oh, what a glory cloth this world put on  
For him, who, a fervent heart goes forth  
Under the bright and glorious sky, and looks  
On duties well performed, and days well spent!  
For him the wind, ay, and the yellow leaves,  
Shall have a voice and give him eloquent teachings.  
He shall so hear the solemn hymn that Death  
Has lifted up for all, that he shall go,  
To his long resting place without a tear.

(“О, в какую славу облачается этот мир / Для того, кто идет вперед с пылким сердцем / Под сияющим и великолепным небом, и взира-



ет / На хорошо исполненные обязанности и хорошо проведенные дни! / Для него ветер, – да! – и желтые листья / Обретут голос и преподадут ему красноречивые наставления. / Он таким образом услышит торжественный гимн, который Смерть / Воспела для всех, что он пойдет / К месту своего вечного покоя без единой слезы”.)

Страннику, живущему в гармонии с природой, открывается больше, чем обычному человеку. Мысль об осеннем увядании готовит его к мысли о смерти, но мысли не горькой, не вызывающей отчаяния, а напоминающей о том, что среди всеобщего осеннего умирания есть и “вестники весны”, почки, которым суждено раскрыться.

В двух других стихотворениях – “Леса зимой” и “Восход солнца на холмах” – появляется герой, говорящий от первого лица.

Герой стихотворения “Леса зимой” описывает свою прогулку по холму, “that overbrows the lonely vale” (“который нависает над безмолвной равниной”). Его спутники на этой прогулке – солнечные лучи, играющие на снегу и оживляющие “these deep solitudes” (“полностью безмолвные места”). В стихотворении появляются два временных плана. Странник, глядя по сторонам, узнает места, которые он видел прежде, и отмечает произошедшие перемены:

Where, twisted round the barren oak,  
The summer vine in beauty clung,  
And summer winds the stillness broke,  
The crystal icicle is hung.  
Where, from their frozen urns, mute springs  
Pour out the river's gradual tide,  
Shrilly the shater's iron rings,  
And voices fill the woodland side.

(“Где, обвившись вокруг бесплодного дуба, / Летняя лоза приникала (к нему) во всей красе / И летние ветры нарушали тишину, / Повешена хрустальная сосулька. / Где из своих замерзших чаш немые потоки / Изливают постоянный прилив реки, / Пронзительно звенит конек конькобежца, / И голоса наполняют лесистый склон”.)

Повторение “where” – “где” – подразумевает не только перевод взгляда с одного предмета на другой, но и переход от одного времени года к другому в воображении героя. Читатель же, путешествуя во времени с героем-странником, воочию видит и красоты лета, и зимний пейзаж.

Звуки зимы и лета различаются. Мы не слышим летних ветров, шелестящих листвой, их сменяют резкий звук коньков на льду и звонкие голоса, что, конечно, может нравиться, но не принадлежит Природе.

Alas! how changed from the fair scene,  
When birds sang out the mellow lag,  
And winds were soft, and woods were green,  
And the song ceased not with the day!

("Увы! Как изменилось *(все)* по сравнению с прекрасной сценой, / Когда птицы выпевали чистую красивую песнь, / И ветры были мягкими, и леса зелеными, / И песня не прекращалась с концом дня!")

Герой слушает "wild music" ("самобытную музыку") опустевших лесов, но эта зимняя музыка не приносит ему печали. Она звучит, начиная новый год, поэтому она подбадривает героя, несет ему мысли о целом годе жизни, где за зимой следуют другие, более радостные времена года.

"Восход солнца на холмах", в отличие от двух предыдущих стихотворений, композиционно состоит из трех частей: описание восхода солнца, который герой созерцал, глядя с вершины холма в долину, и его совет читателю, обращенный в будущее. В первой части описания восхода эффекты чисто зрительные: "heaven's wide arch", "glorious with the sun's returning march" ("широкий свод неба", "сияющий славой обратного шествия солнца"), "woods... brightened" ("леса, ставшие ярче"). Облака, "омытые светом", напоминают "hosts in battle overthrown" ("войнство, потерпевшее поражение в битве"). Когда "завеса облака" поднята, внизу открывается прекрасная долина, где течение реки виднеется в лесной тени или блестит в пенящемся водопаде. Единственным источником звука на вершине холма, где стоит герой, является "шумная выпь" ("noisy bittern").

Вторая часть описания, относящаяся к долине, к земле, полна не столько зрительных образов, сколько звуковых: герой слышит шум воды, звон деревенского колокола, отдающийся эхом среди холмов, веселый крик, рожок охотника, внезапный выстрел.

Мирная картина раннего утра в долине производит на героя умиротворяющее впечатление; по совету, который он дает читателю, можно представить себе душевное состояние героя, пришедшего до рассвета на вершину высокого холма:

If thou art worn and hard beset  
With sorrows, that you would forget,  
If thou wouldst read a lesson that will keep  
Thy heart from fainting and thy soul from sleep,  
Go to the woods and hills! No tears  
Dim the sweet look that Nature wears.

("Если тебя измучили и осадил / Скорби, которые ты хотел бы забыть, / Если ты хотел бы прочесть урок, который удержит / Твое сердце от слабости и твою душу от сна, / Иди в леса и на холмы! Никакие слезы / Не замутняют привлекательности облика, который имеет Природа".)

Композиция этих ранних стихотворений раскрывает роль странника, как ее понимает Лонгфелло. Задача Поэта-Странника состоит в том, чтобы при помощи художественных средств обратить внимание читателя на необычность самых будничных, казалось бы, вещей и звуков, показать их красоту и осмыслить, чему учит человека окружающий его мир.

Если в основе трех предыдущих стихотворений лежат впечатления и переживания, связанные с реальными прогулками, короткими странствиями по окрестностям, то стихотворение “Итальянский пейзаж” (1824) описывает странствие в воображении. Лирический герой здесь – “дух” поэта, который во время его сна поднимается над землей и устремляется к прекрасной стране – Италии. Большая часть стихотворения состоит из описания итальянского вечера. В этом описании перемешиваются романтические клише (описание сумерек, наступления ночи, появления первой звезды, луны и т.д.) и детали итальянского пейзажа, почерпнутые, вероятно, из книг об этой стране. “Дух” поэта, покинув его смертную оболочку, созерцает “the beautiful Arno” (“прекрасный Арно”), спящий “in Vallombrosa’s bosom” (“на груди Валломбросы”), темные деревья, склоняющиеся “with a calm and quiet shadow / Down upon the beauty of that silent river” (“со спокойной и безмятежной тенью / над красотой этой молчаливой реки”). Время от времени слышна музыка, чьи-то шаги на берегу,

...where, dim and dark,  
Hangs the gray willow from the river’s brink,  
O’ershadowing its current.

(“...где, смутная и темная, / Нависает серая ива с кромки речного берега, / Затеняя течение”.)

Непрерывным элементом пейзажа этой воображаемой Италии является “гондола влюбленного”. И “дух” поэта, и читатель слышат звук воды, когда гондола плывет по реке,

when its dripping oar is heard,  
Or in its eddy sighs the rippling wave.

(“Когда слышится весло, с которого капает вода, / Или в водовороте, остающемся после погружения весла в воду, вздыхает волна”.)

Так же тихо журчит и фонтан, который “gushes in hollow music” (“выплескивает музыку, рождающуюся из пустоты”), и “the sea’s monotonous shell” (“монотонно звучащая раковина моря”); ветры прилетают в Италию над морской пучиной “with tremulous breathing”; “with cheerless song” (“с прерывистым дыханием, с безрадостной песней”), они скорбят.

С высоты “дух” поэта видит Рим, точнее, приметы Вечного Города: “the gray columns and the moldering tombs of the Imperial City” (“серые колонны и рассыпающиеся в прах гробницы Царственного Города”), Апеннины – “the snowy brows, glowing with colder beauty” (“заснеженные крутые склоны, сияющие более холодной красотой”); Альбанские горы, посеребренные мягким светом раннего утра, “слаборазличимые, с размытыми контурами” Сабинские холмы и, наконец, “the castle of the royal Goth in ruins” (“разрушенный замок царственного Гота”). У героя стихотворения два собеседника.

Один из них –

The Spirit of these solitudes – the soul  
That dwells within these steep and difficult places.

(“Дух этих пустынных мест – душа, / Живущая в пределах этих обрывистых и труднодоступных мест”.)

Это “дух” Италии, который говорит с “духом” поэта таинственным языком, понятным только им двоим. Другой – некий “небесный голос”, называющий “дух” поэта мечтателем. Он показывает “the germs of thine own dissolutions” (“семена твоего собственного разрушения”), скрытые среди красот мира. “Dream thou of higher things: this world is not thy home!” (“Мечтай о высших вещах, этот мир – не твой дом!”), – говорит этот голос “духу” поэта. Однако тот все же выбирает землю и ее красоту, пусть и тленную, которую он будет наблюдать в своих странствиях до конца жизни.

### III

Мечты Лонгфелло о путешествии в дальние страны осуществились в 1825 г., когда он уехал на три года в Европу. Письма Лонгфелло явились единственным результатом его литературных трудов за это время. И хотя это частная переписка, она в совокупности составляет род путевого дневника. Эти письма можно было читать не только в узком семейном кругу, но и в семьях многочисленной родни и друзей. Литературное “пространство” писем создается под влиянием произведений В. Ирвинга, О. Голдсмита, В. Скотта, Л. Стерна. Общий тон писем выдержан в стиле “Сентиментального путешествия” Стерна. Конечно, сам Лонгфелло предстанет перед своими близкими в облике Странника.

Для Лонгфелло, никогда не отъезжавшего далеко от родного Портленда, путешествие начинается еще на родине. Как уже говорилось, любимым чтением Генри с детства была “Книга очерков” В. Ирвинга. В начале путешествия он должен был проехать Каатскиллские горы, местность, где некогда жили голландские поселенцы, а во времена Лонгфелло их потомки. Лонгфелло пишет сестре, что он очень желал подняться в горы, так как его мысли были “полны Хенриком Гудзоном и его командой, играющей в кегли... и Рипом Ван Винклем”<sup>12</sup>. Здесь смешиваются реально жившие люди и литературный персонаж, не менее реальный для Лонгфелло. Ему не потребовалось подробно описывать Каатскиллские горы, где происходило действие новеллы В. Ирвинга “Рип Ван Винкль”. Ему достаточно привести цитату, чтобы сестра почувствовала то же, что и он, представив себе: “синие пики Каатскиллских гор, вздымающиеся на величественную высоту и господствующие над окружающей местностью”<sup>13</sup>. Обращаясь к тексту Ирвинга, Элизабет Лонгфелло могла не только представить пейзаж, который не стал описывать ее брат,

но и понять, что погода была ясной, ибо, согласно В. Ирвингу, “когда ясная погода устанавливается надолго, они облачены в синее и пурпурное”<sup>14</sup>. Каатскиллские горы у Ирвинга называются “волшебными”<sup>15</sup>, с ними связано много легенд, как индейских, так и принадлежащих голландским переселенцам. Для Лонгфелло, почувствовавшего себя странником, так начинается путешествие в волшебную страну его фантазий и литературных знаний.

Часть путешествия, которую Лонгфелло также проверял по В. Ирвингу, – это плавание из Нью-Йорка в Гавр. Это подготовительный этап к европейскому путешествию. В “Книге Очерков” В. Ирвинга есть глава “Морское путешествие”, которая, собственно, открывает собой всю книгу. Поэтому описание морского путешествия является для Лонгфелло необходимым требованием. В письмах он ведет рассказ и как частное лицо, и как герой-путешественник. Описания столь важного отрезка путешествия разнообразны: подробно – матери, спустя почти месяц кратко – сестрам (“долгое и спокойное морское путешествие”, “тюрьма корабельной каюты”<sup>16</sup>) и кухне Хэрриет Самнер (“Мы не видели никаких ужасов моря. Не было ни одной сильной бури, и на море был такой штиль, что все путешествие можно было безопасно совершить на ялике. Я забыл то, что я обычно думал о морском путешествии, живя на суше, – но я нашел его ужасно незаполненным событиями. Мне только и оставалось, что занимать себя своими собственными мыслями и раздумьями, так мало было обстоятельств на море, которые отвлекли бы меня от них”<sup>17</sup>). Чтобы представить, каких ужасов ожидал Лонгфелло и что он думал о морских путешествиях, обратимся к Ирвингу. Морское путешествие Ирвинга представляет собой тесную череду событий: разглядывание рыб, дельфинов, китов, акул, встреча с обломками кораблекрушений, рассказы о морских катастрофах, о гибели людей, бури. Поэт-странник наслаждается полной свободой, ничто не отвлекает его, как Лонгфелло, от его мыслей. Создается ощущение, что он один на корабле.

Если Лонгфелло полагал, что он так же безмятежно проведет тридцать дней<sup>18</sup>, в царстве своих грез, он просчитался. В письме к матери он жалуется: “На борту было столько суматохи – такие продолжительные разговоры на французском и ломаном английском – ибо французы, как ты знаешь, говорят беспрестанно – их среди нас была по крайней мере дюжина – что я нашел совершенно невозможным написать вразумительное письмо”<sup>19</sup>.

Лонгфелло не мог сосредоточиться, не мог гулять по палубе из-за шума. Вероятно, отсюда происходит “тюрьма корабельной каюты” из письма к сестрам. В письме к матери единственным звуком является чужая человеческая речь.

Спустя месяц, когда первые впечатления устоялись, Лонгфелло может осмыслить свое путешествие как романтический странник, а не как сын, оправдывающийся перед родителями в том, что вовремя

не прислал письма. Предполагаемые “ужасы” забыты; на их место выступает проблема поэта и толпы. Описание путешествия сходно с тем, которое получила семья Лонгфелло, но каждый элемент усилен, предстает в более ярком свете. Если матери Лонгфелло пишет о скуке на борту корабля довольно сдержанно, то Харриет Самнер узнает, что “путешествие через море было одним из самых скучных периодов моей жизни”<sup>20</sup>. То, что в письме к семье звучит как “замечательно хорошее путешествие”<sup>21</sup>, в глазах поэта-странника приобретает такие черты: “Оно <путешествие> было столь спокойно – столь монотонно – столь безжизненно – в нем было столь много всего, что заставляет время висеть тяжестью на руках, – как если бы у него <странника> было в этом мире на день или два больше, чем нужно, и он не знал, чем их заполнить”<sup>22</sup>. В письме к матери упоминается, что море было очень спокойным. Нейтральное и даже довольное упоминание о спокойствии моря меняется на такое, которое больше подходит литературному герою, сетующему на скуку жизни без приключений: “Небо – и вода – и солнце, и облака, и дождь – день за днем, и неделя за неделей!”<sup>23</sup>. Путешествие, когда стоит искать и ожидать приключений, представляется Лонгфелло-страннику как “однообразная последовательность одних и тех же монотонных сцен”<sup>24</sup>.

Единственной серьезной жалобой в письме к матери было сетование на неких болтливых и шумных французов, которые “говорят непрерывно”<sup>25</sup>. Их было “по крайней мере дюжина”<sup>26</sup>. Эти двенадцать французов, устроившие “суматоху, продолжительные разговоры”<sup>27</sup>, в глазах странника, бегущего от людей, превращаются в “толпу неприятных французов”<sup>28</sup>. Их “беспрестанные разговоры” становятся какофонией звуков: “разговоры – смех – пение – игра на скрипке и валяние дурака – с утра до полуночи”<sup>29</sup>. В результате Странник ни минуты не был один и не имел ни мгновения тишины для мысли или учебы<sup>30</sup>, что, конечно, противоречит утверждению Лонгфелло в письме к матери, что ничто не отрывало его от мыслей и раздумий<sup>31</sup>. Таким образом, можно воочию наблюдать за превращением Лонгфелло в литературного героя.

Первые впечатления Лонгфелло от Франции также окрашены литературными реминисценциями. Если Гавр не очень заинтересовал его, то “зеленые нагорья Гонфлера”<sup>32</sup> «стали классикой, так как мистер Ирвинг сделал их местом действия беседы об “Аннет Делларбр”»<sup>33</sup>. В письме к сестрам французский пейзаж, который Странник видит из окна дилижанса, приобретает ярко выраженные черты пасторали: “то там, то сям... я видел стадо овец – которое сторожили пастух и его собака – что, конечно, представлялось очень аркадским и очень античным”<sup>34</sup>.

Наиболее ярко роль Странника проявляется у Лонгфелло в его письмах о пешем путешествии по центральной Франции. Рассказывая об этом, Лонгфелло несколько раз напрямую упоминает, что он путешествовал “на манер Голдсмита”<sup>35</sup>, что отсылает нас к краткой

поэме Голдсмита “Странник”. Герой именно этой поэмы послужил образцом поведения для Лонгфелло, который достаточно часто делает в своей переписке ссылки на это произведение.

С эмоциональной точки зрения время, предшествовавшее путешествию, было печально и соответствовало романтическому представлению о Страннике и тем чувствам, которые Голдсмит вложил в своего героя: “Одинокий, без друзей, унылый, медленно бредущий”<sup>36</sup>. Так и Лонгфелло, начиная свой рассказ о путешествии, перечисляет те чувства, которые испытывал перед дорогой: “Я был недоволен, несчастен...”<sup>37</sup>, “Я отчаялся найти место, которое мне подходило бы”<sup>38</sup>, “я был в унынии – пал духом – удручен – почти безутешен”<sup>39</sup>. В таком романтическом настроении Лонгфелло “решил взять небольшой отпуск и оставить позади все свои заботы”<sup>40</sup>. “Поэтому я поднял на плечи свой рюкзак и совершил пешее путешествие по красивым берегам Луары”<sup>41</sup>. Думая о путешествии, Лонгфелло противопоставляет “уныние городской жизни” всей радости и свободе от забот, которые испытывает пеший странник, оставляя свои печали позади – он “вскидывает на плечи рюкзак, чтобы уйти в странствие на край земли”<sup>42</sup>. Такой способ путешествовать – в одиночестве, пешком, с рюкзаком за плечами – прямо называется “на манер Голдсмита”<sup>43</sup>. Сбежав от забот и ученых занятий (в этом Лонгфелло откровенно признается брату), он чувствует себя превосходно: “Всю дорогу я был в отличном настроении и постоянно испытывал удовольствие от ранее неизвестной мне сельской жизни, окружавшей меня”<sup>44</sup>. Упоминание о “rural life” заставляет вспомнить отношение Лонгфелло к сельской Франции как к пасторальной стране. Попадая в эту новую счастливую Аркадию, имея за плечами лишь рюкзачок с самым необходимым – и с флейтой, Странник из героя романтического превращается в героя пасторального. Он не ищет и не придумывает катастрофы на свою голову, как во время морского путешествия. Он больше не мрачен, не угрюм и не бежит от людей. Его ждут “чудеса и красоты этой страны песен, которую Голдсмит описал более поэтически, чем правдиво”<sup>45</sup>. В отличие от Лонгфелло, его литературный образец настроен совсем на другое: он ищет страну, где все счастливы, где царит гармония, но не находит такого места.

Голдсмит пишет:

Как часто я возглавлял твой веселый хор  
Не издающей звуков флейтой около журчащей Луары<sup>46</sup>.

Вероятно, Лонгфелло выбрал маршрут сознательно, кроме того, захватил с собой флейту – аналог голдсмитовской “pipe”. Вдохновляемый Голдсмитом, герой которого играл для поселян на своей дудке, а они с удовольствием плясали, Лонгфелло пытается повторить в реальности даже и этот эпизод. К вечеру, идя среди виноградников, Лонгфелло встретил группу крестьян, возвращаю-

щихся домой с полевых работ. Он подошел к девушкам и отправился с ними в деревню, надеясь получить предложение войти в дом и переночевать:

“Я обратился к девушке, которая шла рядом со мной, – сказал ей, что у меня в мешке есть флейта, и спросил, хотелось бы ей потанцевать. Какой, ты думаешь, был ответ? Она сказала, что ей нравится танцевать, но что она не знает, что такое флейта! Боже! – какой урон был нанесен моим романтическим идеям!”<sup>47</sup>

Путешествуя по Луаре, фактически повторяя маршрут Странника Голдсмита, Лонгфелло не забывал этого произведения: «Я нашел деревенскую харчевню – и усмехнулся при мысли, что, возможно, какая-то часть “Странника” была написана в этой самой деревне»<sup>48</sup>.

Еще один литературный персонаж, который вспоминался Лонгфелло в пути, был Квентин Дорвард, герой одноименного романа В. Скотта, также путешествовавший вдоль Луары. Лонгфелло пишет даже о своей “синей шапочке, не точно такой, как у Квентина Дорварда, но, возможно, чуть похожей”<sup>49</sup>. Лонгфелло вспомнил этого литературного героя, так как “дорога, которую я выбрал, конечно, приводила на память его имя”<sup>50</sup>. “Литературное пространство” было весьма реально, но иногда оказывалось, что реальное и идеальное пространства не совпадают. Время от времени Лонгфелло обнаруживал несовпадения между этими двумя пространствами: “Я убедил себя, что некогда существовал такой человек, как Квентин Дорвард, и когда я подошел к броду в реке, я был почти полностью уверен, что это был тот самый брод, где он пересек реку. Но Плесси-ле-Тур я не мог найти – никто о нем ничего не знал...”<sup>51</sup>

Путешествуя вдали от дома, странник не забывает о близких, оставленных на родине. Голдсмитовские мотивы часто звучат в письмах Лонгфелло, при том, что сам он путешествует с восторгом. Его литературный образец – голдсмитовский странник, где бы он ни был, “с непрекращающейся болью”<sup>52</sup> обращается к воспоминаниям о родных, благословляет их дом, их семью. Сам он, человек, которому “не суждено разделить такие удовольствия”<sup>53</sup>, проводит лучшие годы в пути, не приносящем удовлетворения. Некое “быстролетное благо”<sup>54</sup> манит его издали, но удаляется по приближению; и бедняга бродит в одиночестве по свету, не находя себе пристанища.

В письме к матери Лонгфелло сравнивает себя с листком, упавшим с родного дерева и унесенным ветром<sup>55</sup>: “Когда я смотрю на дату на Вашем письме, я говорю себе – два месяца назад – оно было в руке моей матушки”<sup>56</sup>. Буквально в начале своего путешествия он пишет к Харриет Самнер: “Как далеко и как неожиданно – мы иногда уходим от всех своих старых друзей... Я нахожу, что для отсутствующего старые друзья – это весь мир, и что без них он может испытывать веселье самого бессердечного свойства, но ему мало встретится настоящих радостей жизни”<sup>57</sup>. Воздыхания заканчиваются утверждением, что дом – самое лучшее место на свете, каким бы



скромным он ни был. Однако до возвращения к старым друзьям и родному дому остается почти три года.

Испания для Лонгфелло также существует как “литературное пространство”. Рассказывая о ней в своих письмах, он старается добавить к неожиданно спокойным путешествиям мрачный романтический колорит. Несколько раз он пишет о нападениях разбойников, которых он, вопреки ожиданиям, не встретил<sup>58</sup>. Однажды ему, в числе других путников, пришлось путешествовать ночью, причем проводник усердно пугал Лонгфелло и его спутников. Переход оказался безопасным, но описывался он в самых страшных красках: “Когда мы спустились в лесистую долину, последний луч солнца покинул нас... долина, в которую мы въезжали, была местом многих полных ограблений и последним пристанищем многих припозднившихся путешественников: и на протяжении примерно трех миль мы двигались вперед по тропе, через открытые невозделанные места, минуя все перекрестки и распахнутые ворота (огороженных пастбищ? – *М.Н.*) с той быстротой и легкостью, с которой школьник проходит мимо кладбища после наступления темноты – вздрагивая от малейшего шума, задерживая дыхание даже от шепота ночного ветерка в кронах деревьев – и ожидая со страхом, что из-за любого куста может появиться голова “отважного разбойника” – или ужасное привидение Череп-и-Кости”<sup>59</sup>.

Испания хоть и не побаловала Лонгфелло разбойниками и кровопролитиями, представляется ему романтической, сказочной страной: посещение Испании – это “как если бы вернуться на два столетия назад в этот старый мир”<sup>60</sup>. Страна напоминает «старинные гравюры из “Дон Кихота” и “Жиль Блаза”»<sup>61</sup>. Свое посещение Испании Лонгфелло называет “поэтическим паломничеством”<sup>62</sup>. Это страна, где живут герои уже упоминавшихся произведений<sup>63</sup>. О “литературном пространстве” Испании он думает следующее: он провел в сельской местности неделю или две, чтобы “немного насладиться сельской жизнью в Испании и увидеть, не такие ли пастухи населяют зеленые долины Кастилии, какие вздыхают на протяжении целых страниц пасторальных романов”<sup>64</sup>.

По крайней мере, внешне он убеждается, что это так: “Есть нечто очень забавное в этих деревенских танцах. Можно почти поверить, что ты вернулся в старые пасторальные времена, и своеобразные костюмы испанских крестьян много способствуют этому романтическому самообману”<sup>65</sup>. Танец, который видел Лонгфелло, исполняли в провинции Ла Манча, где еще сохранилась память<sup>66</sup> о Рыцаре печального образа, как полагает поэт.

Как уже говорилось, Италия была страной юношеских мечтаний Лонгфелло. Если “литературное пространство” Испании не разочаровало путешественника, то с Италией дело обстояло несколько иначе. С одной стороны, он увидел Италию античности («перед вами, словно карта, развернуто место действия последней половины

“Энеиды” Вергилия»<sup>67</sup>). С другой – его юношеские представления вовсе не совпадают с реальностью. Стихотворение “Итальянский пейзаж” показывает Италию, какой ее видели и изображали в своих произведениях любимые поэты и писатели Лонгфелло. В письме из Флоренции, адресованном матери, Лонгфелло скрыто цитирует самого себя, высмеивая свои детские фантазии: “Я полагаю, что самые названия – Флоренция, Арно – Валломброза – полны поэзии и романтики для вас, тех, кто их не видел; и что вы воображаете меня сидящим ночью в тени какой-нибудь оливковой рощи – созерцающим восходящую луну – и слушающим песню итальянского гондольера”<sup>68</sup>. Арно, увиденный в реальности, “поток желтой, мутной воды, почти полностью пересыхающий летом”<sup>69</sup>, а гондольеры и “вся эта чепуха полных песен и нежных серенад в реальности вовсе не столь восхитительны, как мы себе воображаем”<sup>70</sup>. И, тем не менее, смеясь над собой, Лонгфелло не выходит из роли Странника, принятой им в начале путешествия. Он пишет о своей тоске по дому гораздо более искренне, чем два года назад, но, подтверждая свои горячие чувства к родным, не может не обратиться к признанному образцу: «Я могу только повторить, прежде чем закончу свое письмо, что моя любовь к вам всем и, соответственно, мое желание видеть вас возрастает с каждым днем. Но день нашей встречи – не знаю, почему – кажется мне далеким. Я часто бываю с вами в своих снах – и всегда в своих пожеланиях. Я не чувствую никакого отчуждения из-за расстояния – ни перемены из-за прошедшего времени: и надеюсь, что в своем сердце я все такой же “домотканый”, как всегда:

Какие бы страны, какие бы края я ни видел,  
Мое не совершавшее путешествий сердце  
все время возвращается к тебе...»<sup>71</sup>.

Летом следующего года (1829) Лонгфелло возвращается на родину с чувством причастности к великому братству странников. Это путешествие оказало на него огромное влияние как на личность, определило все его творчество не только поэтическое, но и драматическое (поэтическая драма “Испанский студент”, 1840), и прозаическое (роман “Паломничество за море”, 1833)<sup>72</sup>, основой для которого послужили европейские впечатления Лонгфелло.

#### IV

По возвращении на родину в жизни Лонгфелло не оказалось времени на роль Поэта-Странника. В течение двадцати пяти лет (1829–1854) он подчинялся расписанию студенческих занятий: шесть лет в Бюдойне, затем восемнадцать в Гарварде. На этот период пришлись и смерть первой жены (1836), и женитьба на второй (1843), и рождение горячо любимых детей.

Это время творческой зрелости Лонгфелло и рано пришедшей литературной славы. 1830–1839 гг. отмечены появлением большого количества переводов с французского, испанского, итальянского, немецкого языков. Преподавание иностранных языков в Бюдойне вынудило Лонгфелло посвящать все свое время подготовке литературных хрестоматий, куда входили и его переводы, и учебников, облегчающих преподавание французского и испанского языков.

В Гарварде в полной мере раскрылся талант Лонгфелло и как поэта, и как преподавателя предмета, который он любил гораздо больше, чем иностранные языки, а именно: истории литературы. Лонгфелло пришлось читать самые разные курсы: по отдельным авторам (Мольер, Данте, Гёте), по литературам отдельных стран (Франции, Германии), по различным периодам (средневековая литература, литература XIX в.). В это время были написаны такие крупные произведения Лонгфелло, как уже упоминавшийся роман “Паломничество за море” (1833) и поэтическая драма “Испанский студент” (1840), поэмы “Евангелина” (1845–1847), знаменитая “Песнь о Гайавате” (1854–1855), поэтическая драма “Золотая легенда” (1850–1851), начата поэма “Рассказы придорожной харчевни” (1849), вышло несколько сборников стихов.

Однако на фоне этого многообразия Странник – второе “я” Лонгфелло, отступив в тень, не уходит совершенно.

После длительного перерыва, в 1840 г., Лонгфелло пишет стихотворение в духе 1824–1825 гг.: пейзаж, увиденный глазами Странника, и осмысление увиденного. В стихотворении “Май будет не всегда” (“It is not always May”) Странник созерцает весенний пейзаж: светит солнце, летают и щебечут ласточки, поет “the bluebird prophesying spring” (“певчая птица, пророчествующая о весне”). Щебет ласточек и песня являются звуковым фоном для знакомой всем картины пробуждающейся природы, где “all things are new” (“все ново”), даже гнездо под стрехой, – “there are no birds in last year’s nest” (“в прошлогоднем гнезде нет птиц”). Это наблюдение становится для Странника символом быстротекущей молодости. Обращаясь к “деве”, читающей его “simple rhyme” (“простой стих”), поэт советует наслаждаться весной, молодостью и любовью, так как “май будет не всегда” и “в прошлогоднем гнезде нет птиц”. В отличие от стихотворений такого же рода, написанных в юности, “Май будет не всегда” внешне действительно заслуживает название “простой стих”. В нем нет перегруженности разнородными образами, нет обилия и разнообразия звуков. В стихотворении использован всегда один контекстный троп, но на нем держится весь зрительный ряд стихотворения: река сравнивается с “the outlet of the sky” (“всплеск неба”), а облака – с кораблями, стоящими на якоре. Взгляд автора, а за ним и читателя, не перемещается с места на место, как в ранних стихотворениях.

И поющие в небе птицы, и облака, и река, похожая на продолжение неба, – все, сосредоточивая взгляд читателя, уводит его ввысь.

Гораздо более сложно по структуре стихотворение “Эндимион” (“*Endymion*”, 1841). В нем краткое описание пейзажа служит лишь поводом для аллюзии из классической мифологии и философского ее понимания. Лунная ночь, окрашивающая пейзаж в коричневые и серебряные тона, приводит на мысль легенду о богине Диане и ее возлюбленном, Эндимионе, а эта легенда, в свою очередь, вызывает утешительные рассуждения о том, что в мире для каждого одинокого сердца есть возможность любить и быть любимым.

В результате короткого пребывания в Германии (1842), куда Лонгфелло ездил для поправки здоровья, появился сборник стихов “Колокольня Брюгге” (“*The Belfry of Bruges*”, 1845), где лирический герой Лонгфелло выступает не как Странник, а как Рассказчик, повествующий о чужих путешествиях. И все же три стихотворения этого сборника написаны от лица героя-очевидца.

Два стихотворения этого сборника посвящены городу Брюгге. Одно из них написано вскоре после посещения этого старинного фламандского города (1842), другое – позже, в 1845 г. Более позднее стихотворение – “*Carillon*” (“Перезвон колоколов”) – стало вступлением ко всему сборнику. На примере этих двух стихотворений можно увидеть, как впечатления Странника превращаются из рассказа о реальном, хотя и “литературном” городе в ощущения, абстрактные размышления, отправной точкой которых является тот же город.

“Колокольня Брюгге” (1842), стихотворение, давшее название всему сборнику, сохраняет некоторые географические подробности, признаки, по которым можно узнать и город, и колокольню, и окрестности Брюгге. Странник сразу определяет место и время происходящего. На рассвете, летним утром, он взошел на самый верх колокольни города Брюгге, стоящей на торговой площади. Это “lofty tower” (“величественная башня”), “the belfry old and brown; / Thrice consumed and thrice rebuilt, / Still; it watches over the town” (“старая коричневая колокольня, / Трижды разрушенная и трижды отстроенная, / Она все еще стоит в дозоре над городом”). С этой вполне определенной колокольни Странник оглядывает пейзаж, хоть и опозитизированный, но также реальный:

Thick with towns and hamlets studded,  
And with streams and vapors gray,  
Like a shield embossed with silver, round  
And ash the landscape lay.

(“Густо застроенная городами и усеянная деревушками, / И серая от потоков и туманов, / Как щит, изукрашенный серебром, / вокруг лежала обширная живописная местность”.)

Далее взгляд Странника отрывается от созерцания страны, простирающейся до самого горизонта, и обращается на более близкие предметы:

At my feet the city slumbered. From its  
chimneys, here and there,  
Wreaths of snow-white smoke, ascending,  
vanished, ghostlike, in the air.

(“У моих ног мирно спал город. Из его / труб, там и сям / венки снежно-белого дыма исчезали, / поднимаясь, словно призраки, в воздухе”.)

Город еще спит. Единственные звуки, которые слышит Странник, – это “a heart of iron beating in the ancient tower” (“железное сердце, бьющееся в старинной башне”), городские часы, и щебет ласточек. Тишина в городе, пение птиц, мерные звуки часового механизма вызывают чувство нереальности окружающего мира:

...the world, beneath me sleeping,  
Seemed more distant than the sky.

(“...мир, спящий подо мной, / казался более далеким, чем небо”.)

Перезвон колоколов, “most musical and solemn” (“очень музыкальный и торжественный”), “with its strange, unearthly changes” (“со странными, неземными переменами”), “melancholy” (“меланхоличный”), усиливает ощущение нереальности и возвращает “the olden times” (“старые времена”), свидетелями которых были и эти часы, и эти колокола. Поэт переносится из сиюминутности в вечность, и хотя он отдает себе отчет в том, что “visions of the days departed, / shadowy phantoms” (“видения ушедших дней, неясные призраки”) присутствуют только в его воображении, те люди, “who live in history only seemed to / walk the earth again” (“которые живут только в истории, казалось, снова, ходили по земле”), стали столь же реальны, сколь и население спящего Брюгге. Хотя поэт называет свои фантазии “видениями”, “теньями”, в них нет ничего сумрачного. Перед внутренним взором Странника проходят герои Фландрии, ее правители, ее прекрасные дамы, купцы, священники. Ему вспоминаются знаменитые битвы, где побеждали фландрские войска, наконец, война против испанского владычества, победа Фландрии, которую возвестил колокол Гента:

I am Roland! I am Roland! There is  
victory in the land!

(“Я – Роланд! Я – Роланд! В стране – победа!”)

Воспоминания прерываются барабанной дробью. “The awakened city’s roar” (“рев разбуженного города”) прогоняет видения прошлого. Поэт-странник возвращается в реальный мир, осознав, что вечность не имеет времени:

Hours had passed away like minutes; and,  
before I was aware,  
Lo! the shadow of the belfry crossed the  
sun-illuminated square.

(“Часы прошли, как минуты, и прежде чем я осознал это, смотри! тень колокольни пересекла освещенную солнцем площадь”.)

В этом стихотворении намечена тенденция, очень характерная для последнего периода творчества Лонгфелло (70-е годы): реальность, хотя и “литературная”, заменяется полетом фантазии, путешествием в воображении.

Второе стихотворение, посвященное городу Брюгге – “Carillon” (“Перезвон колоколов”, 1845), – передает ощущения Странника, слушающего ночью перезвон колоколов. В отличие от радостного, светлого, утреннего настроения “Колокольни Брюгге”, это стихотворение ночное, мрачноватое. Если бой курантов на рассвете связан с видениями былого величия Фландрии, то ночной бой часов, “as the evening shades descended” (“когда спустились вечерние тени”),

Mingled with each wandering vision,  
Mingled with the fortune-telling  
Gypsy-bands of dreams and fancies,  
Which amid the vast expanses  
Of the silent land of trances.  
Have their solitary dwelling.

(“Смешан с каждым бродячим видением, / смешан с предсказывающими судьбу / Цыганскими толпами снов и фантазий, / Которые среди обширных равнин / Молчаливой страны сновидений / Имеют свое одинокое пристанище”.)

Если в первом стихотворении звон часов уводит ум странника за собой в историю, в вечность, то здесь этот же звук вторгается во внутренний мир героя, в наиболее скрытую его часть, в область снов. И у спящего иные ощущения от перезвона, чем у бодрствующего. В “Колокольне Брюгге” колокола ассоциировались с реальными образами:

Like the psalms from some old cloister,  
when the nuns sing in the choir;  
And the great bell tolled among them, like  
the chanting of a friar.

(“Как псалмы из какого-нибудь старого монастыря, / когда монахини поют хором; / А большой колокол мерно звучал среди них, как / пение монаха”.) Создается образ поэтический, но реальный и соотносящийся с теми видениями, которые мысленно созерцает Странник.

Сквозь сон человек слышит совсем иное. У него нет сил облечь свои ощущения в поэтические образы, поэтому он воспринимает услышанное скорее на эмоциональном уровне, чем в виде словесных образов. Маленькие колокола воспринимаются как “the wrangling bells” (“шумно спорящие колокола”), испытывающие “sweet anger” (“кроткий гнев”), и о большом колоколе говорится: “with deep sonorous clangor... Slowly struck the clock eleven” (“с глубоким звучным звоном медленно пробил одиннадцатый час”). В общем и целом,

ежечасный перезвон ночью воспринимается как "magic numbers" ("магические ритмы"). Этот перезвон, утром навевавший видения извне, ночью будит собственные размышления о том, что этот звук похож на "the poet's airy rhymes", которые "from the belfry of his brain / scattered downward, though in vain, on the roofs and stones of cities!" ("воздушные стихи поэта" "с колокольни его ума / рассыпаются вниз, хотя и тщетно, / на крыши и каменные мостовые города!").

Днем голос поэта не слышен в городском шуме, ночью город спит. Лишь

...a sleepless wight,  
Lodging in some humble inn  
In the narrow lanes of life

("человек, не спящий, / Живущий в скромной гостинице / На узких улочках жизни") сквозь сон слышит "the poet's melodies" (мелодии поэта), вызывающие у него воспоминания о родине.

Город, как таковой, зримо почти присутствует в "Перезвоне колоколов". Поэт только называет его "the ancient town of Bruges" ("древний город Брюгге"), "the quaint old Flemish city" ("странный старый фламандский город"). Колокольня Брюгге также не описывается, а только называется: "the belfry in the market / of the ancient town of Bruges" ("колокольня торговой площади / древнего города Брюгге"). В "Перезвоне колоколов" город погружен во тьму. Странник может догадываться только по свету фонарей и по доносящимся звукам о том, где находятся улицы:

... footsteps here and there  
of some burgher home returning,  
By the streetlamps faintly burning...

("...шаги здесь и там / какого-то горожанина, возвращающегося домой / при слабом свете уличных фонарей...")

Заканчивается это стихотворение указанием реального места, где находится Странник: "In Bruges, at the Fleur-de-Ble" ("в Брюгге, в гостинице Флер-де-Бле"); сразу возникающая ассоциация со строками о человеке, лежащем без сна в скромной гостинице на узких улочках жизни, лишает единственную географическую подробность ее реальности. Стихотворение становится путешествием в страну снов, в глубины собственной души Странника.

Стихотворение "Нюрнберг" ("Nuremberg", 1844) также содержит в себе элементы реального и воображаемого. Это стихотворение-прогулка, о чем прямо говорит лирический герой, обращаясь к городу:

Thus, O Nuremberg, a wanderer from a  
region far away,  
As he paced thy streets and court-yards,  
sang in thought his careless lay...

("Так, о Нюрнберг, бродяга / из далеких стран, / когда он шагал

по твоим улицам и дворам, / Пел в мыслях свою беззаботную песню...”)

Странник, поющий хвалу красоте, искусству, поэзии, человеческому труду, упоминает в своей “беззаботной песни” “the valley of the Pegnitz” (“долину реки Пегниц”), “the blue Franconian mountains” (“голубые горы Франконии”), указывая место, где находится Нюрнберг. Как и Брюгге, Нюрнберг определяется как “quaint” (“странный”). Это город “of toil and traffic, of art and song” (“труда и торговли, искусства и песни”). И все приметы реального города окружены воспоминаниями: “memories haunt thy pointed gables, / like the rooks that round them throng” (“воспоминания посещают твои острые кровли, / как грачи, которые собираются стаями вокруг них”). Любая деталь городского пейзажа заставляет вспомнить историю Нюрнберга и Германии. Старинный замок приводит на память германских императоров, могучая липа – посадившую ее королеву Кунигунду, стрельчатое окно в замке – поэта Мельхиора, певшего хвалу императору Максимилиану.

Прошлое, вечность живет в Нюрнберге в “the wondrous world of Art” (“удивительном мире Искусства”). Странник, прогуливаясь по городу, становится свидетелем проникновения вечности в современность, символом чего являются

Fountains wrought with richest sculpture  
Standing in the common mart

(“фонтаны, изукрашенные богатейшей кованой скульптурой, / Стоящие на торговой площади”). Странник идет по Нюрнбергу, рассматривая его достопримечательности: “above cathedral doorways saints and bishops carved in stone” (“над дверями соборов святые и епископы, вырезанные из камня”), стоят как посланцы из прошлого в современность; дом, где жил и работал Дюрер, где, погружаясь в свое творчество, “like an emigrant he wandered, seeking for the Better Land” (“как переселенец, он скитался, ища Землю Обетованную”); место погребения Дюрера с надписью “Emigravit” – “Переселился”, которую Поэт-Странник понимает по-своему: “Dead he is not, but departed – for the artist never dies” (“Он не умер, но ушел – так как художник никогда не умирает”).

Но прошлое не исчерпывается могилами и соборами, оно не ушло. “Цветы поэзии” продолжают цвести “in the forge’s dust and cinders, in the tissues of the loom” (“в пыли и золе кузницы, в нитках ткацкого станка”). То, что служило поэтам-ремесленникам в прошлом, не стало музеем, а продолжает жить, хотя и в ином качестве. Дом Ганса Сакса, средневекового поэта-сапожника, стал кабачком, в некотором смысле домом для всех мастеровых, которые могут забыть о дневных заботах за кружкой пива, сидя в креслах, принадлежавших поэту, а сам прославленный хозяин и их товарищ по ремеслу присутствует там, хотя бы в виде портрета.



Но “мечтательный взор” Странника наблюдает равно реальных мастеровых, пьющих вечером пиво, и видения прошлого:

before my dreamy eye  
Wave these mingled shapes and figures,  
Like a faded tapestry

(“перед моим мечтательным взором / Качаются эти смешанные образы и фигуры, / Как поблекший гобелен”). Воображение и реальность сплетаются в единое целое.

В этом же, 1844 г., Лонгфелло пишет еще одно стихотворение – прогулку, но место действия его – не далекие страны, а знакомые окрестности родного города, где Лонгфелло встречался со своей первой, рано умершей женой. Во время прогулки верхом поэт приезжает на место их первой встречи:

Here runs the highway to the town,  
There the green lane descends,  
Through which I walked to church with thee,  
O gentlest of my friends!

(“Здесь идет дорога в город, / Там спускается зеленая аллея, / По которой я шел к церкви с тобой, / О самая кроткая из моих друзей!”) Поэт вспоминает церковную службу, на которой они присутствовали вместе, и для него “Past and Present... unite / Beneath Time's flouring tide...” (“Прошлое и настоящее... соединяются / Под текучим приливом Времени”).

Трансформация путешествия – от реальности к воображению и памяти – отразилась в сборнике “На морском берегу и у очага” (“The seaside and the fireside”, 1849). В стихотворении “Посвящение” Лонгфелло, обращаясь к друзьям, которых по разным причинам нет рядом с ним, чувствует их присутствие, “though no word be spoken” (“хотя ни одно слово не произнесено”). Письма, присланные ими, книги, написанные близкими по духу людьми, – это “a living tongue” (“живой язык”). Человек не одинок в своих прогулках по берегу моря или в воображаемых путешествиях у очага. Когда кажется, что он совершенно один, они незримо беседуют с ним. Две части сборника включают в себя стихотворения, навеянные реальными прогулками (“На морском берегу”), и описания происшедшего дома (“У очага”). Части соединяются стихотворением “The Fire of Driftwood” (“Огонь, зажженный из собранных на берегу обломков дерева”, 1848). Герои этого стихотворения сидят у очага, в котором пылают обломки кораблей, выброшенных на берег во время шторма, и это пламя отвлекает мысли собеседников от воспоминаний об их собственном прошлом; волей-неволей они в своем воображении оказываются в бурном море:

We thought of wrecks upon the main.  
Of ships, dismantled, that were hailed  
And sent no answer back again.

(“Мы думали о кораблекрушениях в открытом море, / О кораблях, лишенных оснастки, которым посылали приветствие, / Но которые не посылали назад ответ”).

Шторм, бушующий за окном, порывы ветра, заставляющего дрожать оконные стекла, становятся частью “fancies floating through the brain” (“фантазий, проплывающих в уме”). Иногда такие фантазии плавно переходят в воображаемые путешествия, более удивительные, чем те, которые можно совершить в реальности. В стихотворении “Песок пустыни в песочных часах” (“Sand of the desert in an hour-glass”, 1848) “a handful of red sand, from the hot clime / of Arab deserts brought” (“горсть рыжего песка из жарких стран, / привезенная из Арабских пустынь”) помогает Страннику перенестись не только в иную страну, но и в разные эпохи. Видя мысленным взором тех, кто мог бы идти по песку, заключенному в стеклянную колбу часов, Странник совершает путешествие вместе с ними. Это и “the camels of Ismaelite” (“верблюды потомка Исмаила”), “the feet of Moses, Pharaoh’s flaming wheels” (“стопы Моисея, пылающие колеса Фараона”), “Mary, with the Christ of Nazareth” (“Мария со Христом из Назарета”), “anchorites” (“отшельники”), “Mecca’s pilgrims” (“паломники, идущие в Мекку”), т.е. герои Священной Истории, раннего христианства и даже мусульмане.

And as I gaze, these narrow walls expand; –  
Before my dreamy eye  
Stretches the desert with its shifting sand,  
Its inimpeded sky.

(“И когда я смотрю, эти тесные стены раздаются; / Перед моим мечтательным взором / Простирается пустыня с ее подвижным песком, / С ее ничем не заслоненным небом”). Струйка песка, пересыпающаяся из одной колбы песочных часов в другую, становится в воображении читателя песчаным смерчем, который, неся с собой бурю, губит караваны, идущие по пустыне. Однако Страннику, находящемуся среди раскаленных песков только благодаря силе воображения, никакие опасности не страшны. Он может спокойно наблюдать, как песчаный смерч удаляется за горизонт.

The vision vanishes! These walls again  
Shut out the lurid sun,  
Shut out the hot, immeasurable plain;  
The half-hour’s sand is run!

(“Видение исчезает! Эти стены снова / Заслоняют пылающее солнце, / Заслоняют жаркую неизмеримо огромную равнину; / Песок, который отмерил полчаса, просыпался!”) Путешествие-видение ограничено во времени: как только весь песок пересыпается из верхней колбы песочных часов в нижнюю, Странник возвращается в реальность – в свою комнату, в кресло, где он провел всего полчаса.

Подобный взгляд на путешествие отражен в стихотворении “Перелетные птицы” (“Birds of passage”, 1845). Герой, стоя ночью в поле, слышит крики перелетных птиц, свист крыльев, пересекающих воздух, и осознает, что это не птицы, а “the throngs of the poet’s songs” (“стаи песен поэта”), “the cry of souls” (“крик души”), долетающий до него из “областей света” (“the realms of light”). Поэт-Странник становится центром вселенной, физически он пребывает в “ночном мире” (“the world of night”); чужие мысли и стихи летят над ним, сменяя друг друга, позволяя ему уноситься мыслью в “the realms of light”. “Перелетные птицы” дали название нескольким циклам стихотворений, разнородных по содержанию, но объединенных общим героем – слушателем и зрителем, который появляется только во вступлении к первому циклу. (Всего таких циклов было пять, они назывались “полеты”).

Герой-Странник теперь путешествует только в воображении. Даже посещая родной город Портленд, поэт пишет не о том, что он видит, а о том, каким ему представлялся этот город, когда он был подростком (“Моя потерянная юность” – “My lost Youth”, 1855). Странник гуляет “in thought” (“мысленно”) по знакомым улицам, и к нему возвращается ушедшая юность. В его воспоминаниях это город “of the black warves and the ships” (“черных верфей и кораблей”), “the sea-tides” (“морских приливов и отливов”), “the beauty and the mystery of the ships” (“красоты и тайны кораблей”), “the fort upon the hill” (“форта на холме”), защищающего вход в гавань. Острова, которые он видит с берега, в отрочестве представлялись ему “the Hesperides” – “Гесперидами”. Город изменился: “strange to me now are the forms I meet / when I visit the dear old town” (“мне теперь странны видимые образы, которые я встречаю, когда посещаю милый старый город”).

Только в окрестных лесах поэт предается “the dreams of the days that were” (“мечтам о прошедших днях”), и только там, где ничто не изменилось, обретает свою “потерянную юность”.

Оглядываясь назад, поэт пересматривает свою систему ценностей. Теперь для него центром притяжения во вселенной становится его домашний очаг (“Золотая миля” – “The Golden Milestone”, 1854). Стремление к очагу, к отчему дому не противоречит образу Странника. Еще у Голдсмита, на героя которого ориентировался Лонгфелло, создавая образ Странника в литературе и жизни, отмечается, что лишь злая судьба мешает скитальцу вернуться домой. В “Золотой миле” поэт смотрит на Странника и странствие с другой стороны, с точки зрения тех, кто ожидает скитальца у родного очага.

By the fireside there are peace and comfort,  
Wives and children, with fair, thoughtful faces,  
Waiting, watching  
For a well-known footstep in the passage.

(“У очага мир и уют, / Жены и дети с красивыми задумчивыми лица-

ми, / Ждущие, бодрствующие, [ожидаая] / Хорошо знакомые шаги в коридоре”.)

Лонгфелло подчеркивает важность родного очага для Странника: это центр Вселенной, от которого идет отсчет расстояний, куда бы ни направился человек, да и Странником его можно считать только тогда, когда его путь имеет начало и – в будущем – конец в родном доме. Домашний очаг сравнивается с “золотой милей”, стоявшей в свое время на форуме в Риме времен античности, от которой считались все расстояния в Римской империи и расходились все дороги. У каждого современника Лонгфелло своя “золотая миля”:

In his farthest wanderings still he sees it,  
Hears the talking flame, the answering night wind,  
As he heard them  
When he sat with those who were, but are not.

(“В своих самых далеких странствиях / Он все еще видит его [очаг], / Слышит разговорчивое пламя, отвечающий ему ночной ветер / Так же, как он слышал их, / Когда он сидел у очага с теми, кого больше нет”.)

Если в юности Лонгфелло называл счастливицами тех, кто оставляет родной дом ради странствий, и сам стремился попасть в их братство, то в зрелости его идеал изменился: теперь для него счастливцев тот, кого никакие несчастья и потрясения не разлучают с “the hearth of his ancestral homestead” (“с очагом его родового поместья”).

И “Моя потерянная юность”, и “Золотая миля”, вошедшие в цикл стихотворений “Перелетные птицы. Полет первый”, были написаны, когда Лонгфелло решился наконец совершенно оставить преподавательскую работу и полностью посвятить себя творчеству. В то время Лонгфелло было сорок восемь лет, возраст, побуждающий к подведению итогов.

## V

В старости человек часто возвращается к тому, что его привлекало в юности, и юность повторяется, несколько изменившись в зеркале прошедших лет. Так было и с Лонгфелло. После того, как он оставил преподавание, он не возвращался к роли Странника в течение почти двадцати лет, хотя тема странствия вовсе не исчезла из его творчества. Но в 1868–1869 гг., уже после смерти второй жены, Лонгфелло, прославленный поэт, совершает свое последнее путешествие в Европу. В сопровождении своей семьи он посещает те же места, которые видел более сорока лет назад. Он только отказался ехать в Испанию, чтобы не разрушить юношеское впечатление от этой страны, которое он пронес через всю свою жизнь. Почти все его близкие, олицетворявшие для него Семейный Очаг, были рядом с ним, сами чувствовали себя Странниками, поэтому в письмах, отно-

сящихся к этому последнему путешествию, Лонгфелло-Странник имел очень ограниченную аудиторию. И все же тень прежнего Странника появляется на страницах этих писем, как эхо событий со-роколетней давности.

Когда Лонгфелло отправлялся в свое последнее путешествие, настроение его резко отличалось от того, что было раньше. “Мысль поехать в Европу мучает меня, как кошмар”<sup>73</sup>, — писал он другу юности Грину. Он хотел бы отказаться от своих планов, но его семья, которая должна была его сопровождать, была твердо настроена путешествовать.

Лонгфелло ощущал себя не столько человеком, который прокладывает пути в неизведанное, сколько проводником при молодых Странниках. Почти все восторги приходится на их долю<sup>74</sup>. Сам Лонгфелло тоже иногда испытывает восхищение от увиденного<sup>75</sup>, но, в основном, для него путешествие по местам, где он бывал в юности, более печально, чем радостно: “Знакомые прежде места опечалили меня. С ними связано слишком много воспоминаний”<sup>76</sup>. Даже горячо любимая Италия не радовала его: “Даже Италия зимой выглядит, как мне кажется, сплошным потоком дождя”<sup>77</sup>, а Рим он нашел “очень угнетающим”, “смертью-в-жизни”<sup>78</sup>. Даже погода оставляет желать лучшего — то слишком жаркая, то дождливая<sup>79</sup>.

За долгие годы оседлой жизни Лонгфелло так привык путешествовать в воображении, что, даже попадая в реальное место, он вспоминает свое первое путешествие и описывает то, что видит, при помощи воспоминаний. Когда путешественники прибыли в Англию, и корабль по реке вошел в Лондон, Лонгфелло пишет: “Это было похоже на вход корабля в Венецию!”<sup>80</sup>.

Однако иногда прежний Странник, словно тень, появляется на страницах писем, особенно адресованных ровесникам, друзьям юности, которым язык романтизма знаком и привычен. Так, рассказывая о плавании через Атлантику, Лонгфелло вводит романтических персонажей в реалистическое описание:

“Плаванье было очень хорошее; разумная смесь удовольствий и неприятностей. Корабль быстрый, чистый и хорошо проветриваемый. Среди пассажиров несколько очень приятных людей. Также два безумца, один из которых блуждает ночью по кораблю в ночной рубашке. Другой стонет в узких корабельных проходах”<sup>81</sup>.

Как известно, среди путешественников попадают весьма странные люди. На этот раз Лонгфелло не нужно долго искать таких чудаков. Его собственный сын и невестка очень забавляют его своим желанием вести себя, как полагается настоящим путешественникам. Возможно, и сам Лонгфелло в юности был таким же, но теперь восторженность молодых путешественников ему кажется забавной: “Мы оставили Эрнста и Хегги в Интерлахене... Они поднимались на каждую гору, которую могли найти, и что в конце концов с ними стало, мы не знаем”<sup>82</sup>. Молодые путешественники стремятся посетить

все достопримечательности Италии, а бывалый Странник подшучивает над ними: “Эплтон покинул нас в Генуе и отправился с Эрнстом в Неаполь в поисках Извержения Везувия. Я надеюсь, что они попали туда в нужное время, но сомневаюсь в этом”<sup>83</sup>.

Иногда в письмах Лонгфелло, адресованных Грину, встречаются описания, напоминающие письма сорокалетней давности:

“Я пишу тебе это письмо из прелестной маленькой гостиницы, крытой соломой; она вся оплетена плющом и весьма подходит для усталого американского путешественника. Меня только что попросили сочинить надпись над дверью; и наши окна смотрят на самую странную и приятную деревенскую улочку, которую ты когда-либо видел. Все это похоже на декорации на сцене”<sup>84</sup>.

Подстать этому описанию, напоминающему мизансцену какой-нибудь оперы, и действующие лица: “Хозяйка – дородная дама; главный лакей – краснолицый эльзасец; и когда появляется горничная, ожидаешь, что она запоеет вместо того, чтобы говорить...”<sup>85</sup>

Однако такие моменты редки. Путешествие не радует Лонгфелло. Он жалуется друзьям на долготу и утомительность поездок, упоминая “свою нелюбовь к путешествиям”<sup>86</sup>, называя их “довольно унылой работой”<sup>87</sup>. В одном из писем Лонгфелло цитирует Р.В. Эмерсона: “Путешествие – это рай для глупцов!”<sup>88</sup> Его корреспондент, Чарльз Самнер, по этой цитате понимает настроение своего старого друга: путешествия не помогают забыть. Даже переезжая с места на место, от себя не уйдешь<sup>89</sup>. В конце концов, вернувшись домой, Лонгфелло пишет своему другу Грину: “Год странствий уплывает и тает, как Фата Моргана!”<sup>90</sup> Однако следы этого года странствий остались в творчестве поэта. Вероятно, именно последнее европейское путешествие, оживившее воспоминания юности, навело его на мысль создать ряд поэтических путеводителей по разным странам, некое обобщенное “литературное пространство” земли, сродни тому, которое он создавал в письмах 1826–1829 гг.

Серия поэтических путеводителей под названием “Poems of places” (“Стихотворения о примечательных местах”) начала выходить в 1876 г. В качестве вступления к ним было напечатано стихотворение с красноречивым названием “Путешествия у очага” (“Travels by the fireside”, 1874). Это своеобразный манифест Странника в новом качестве, имеющего возможность путешествовать по всему свету, не выходя из дома, более того, защищающего правильность и мудрость подобных путешествий.

Непогода, в которую невозможно выйти на улицу, заставляет Странника остаться наедине с собой и “the fireside gleams” (“очагом, рассеивающим мягкий свет”), но не может ограничить его внутренней свободы: с ним остаются “pleasant books” (“приятные книги”) и “still more pleasant dreams” (“еще более приятные мечты”). Перечитывая книги, заполняющие книжные полки, Странник вспоминает дни своей юности: “the bright days when I was young / Come thronging

back to me" ("яркие дни, когда я был молод, толпой возвращаются ко мне"). Не покидая удобного кресла у очага, Странник "in fancy" ("в воображении") слышит

The Alpine torrent's roar,  
The mule-bells on the hills of Spain,  
The sea at Elsinore.

("Рев бурного потока в Альпах, / Колокольчики мулов на холмах Испании, / И море у Эльсинора".) Не существует больше пыли, жары, усталости, бытовых неудобств. Пусть другие пересекают моря и земли, перенося трудности дальнего пути и различия в климате:

I turn the world round with my hand,  
Reading these poets' rhymes

("Я кручу земной шар рукой, / Читая стихи этих поэтов").

К 1879 г. Лонгфелло выпустил тридцать один том этой серии. Он не только работал как редактор-составитель, но и написал для нее собственные стихотворения. Книжки, небольшие по размеру, охватывали "литературное пространство" Англии, Шотландии, Уэльса, все страны Европы и Азии, Соединенные Штаты Америки (пять книг), Центральную и Южную Америку, Австралию, Полинезию.

В каждом томе стихотворения располагаются по географическому принципу, а географические названия по алфавиту. Стихотворения описывают горы, реки, озера, города или события, с ними связанные. При этом рядом могут находиться стихи, разные по настроению, по характеру и времени описываемых событий. Так, в сборнике "Америка: Южные штаты" под рубрикой "Юто, Южная Каролина" помещено стихотворение "Памяти американцев, павших при Юто", переносящее читателя во времена борьбы американских колоний за независимость от Англии (P. Freneau "To the memory of the Americans, who fell at the Eutaw"), а стихотворение на следующей странице под рубрикой "Фредерик Сити, Мэриленд" рассказывает о войне между Севером и Югом. Чуть далее находим "Три летних этюда" ("Three summer studies") под рубрикой "Хэмптон, Виргиния", описывающих летний день на ферме. Успокоенный читатель переворачивает страницу и снова попадает в атмосферу боя, читая стихотворения "Атака" (T. V. Reed "The Attack") и "Камберленд" (H. W. Longfellow "The Cumberland")<sup>91</sup>. Очевидно, что в составлении сборников Лонгфелло пользовался правилами, сформулированными во вступительном стихотворении "Путешествия у очага".

Таким же повторением и развитием юношеских тем является стихотворение "Керамос" ("Keramos"), давшее название сборнику стихотворений, вышедшему в 1877 г. Если "Poems of Places" были некой параллелью письмам 1826–1829 гг. (и выходили ровно через пятьдесят лет, в 1876–1879 гг.), то "Керамос" можно соотнести с еще более ранним периодом жизни Лонгфелло, с отрочеством, когда он

зачитывался голдсмитовским “Странником”. Герой этой поэмы, как уже говорилось выше, оказал большое влияние на видение Лонгфелло самого себя в роли Странника. “Керамос”, однако, не является перепевом мотивов “Странника”, это ответ, возражение Голдсмиту. Лонгфелло-Странник, идя тем же путем, что и герой Голдсмита, обретает иное и мягко возражает своему кумиру.

Действие стихотворения или, скорее, короткой поэмы, происходит чудесным майским утром, во время цветения боярышника. В тени боярышника стоит гончарный круг, за которым работает Горшечник. Сам Поэт стоит поодаль и наблюдает за его работой. Песенка, которую поет Горшечник, делая глиняную посуду, действует на Поэта, как волшебное заклинание. Вторгаясь в его мысли, она заставляет его перенестись в далекие страны. Поэт чувствует себя, как “ясновидящий” (“the Seer”), чьи глаза видят невидимое.

В своем воображении Поэт путешествует по тем же странам, что и голдсмитовский “Странник”, но преследует иные цели и испытывает иные чувства. Если целью героя Голдсмита было найти такое место на земле, где люди абсолютно счастливы<sup>92</sup>, то Странник Лонгфелло ищет красоту. Поэтому поиски Странника Голдсмита заканчиваются разочарованием<sup>93</sup>, а герой Лонгфелло, напротив, находит Прекрасное везде. Герой Голдсмита видит, что миром правит богатство, которое, с одной стороны, порождается Искусством, с другой – подчиняет его себе, низводя его до положения “the splendid wrecks of former pride” (“великолепные обломки прежней гордости”) или ставя его на последнее место, вслед за “convenience, plenty, elegance” (“удобство, изобилие, хороший вкус”)<sup>94</sup>.

В поэме Лонгфелло два героя: Горшечник и сам Поэт, странствующий в воображении, так что голдсмитовскому Страннику отвечают два героя. Один из них, Горшечник, в своей песенке высказывает мнения, полностью противоположные мнениям Странника Голдсмита. Так, на сетования Странника на жестокость тиранов следует философский ответ: “some must follow, and some command, / Though all are made of clay!” (“Некоторые должны следовать, и некоторые возглавлять, / Хотя все сделаны из глины!”). Герой Голдсмита желает обойти весь мир, посетить разные народы; Горшечник считает это бессмысленным, так как, по его мнению, все, кто населяет этот мир, вне зависимости от их положения или достоинства, сделаны из одной и той же глины и поэтому родственны друг другу. Смешны Горшечнику и вопросы, которые мучают Странника Голдсмита. По мнению героя Лонгфелло, когда человек задает подобные вопросы, это выглядит так же забавно, как если бы горшок стал спрашивать его, Горшечника, что и зачем он делает.

Песенка Горшечника, однако, является чем-то внешним по отношению к видениям Поэта. Горшечник возражает, но не предлагает ничего нового. Показать иной путь выпадает на долю второго из героев Лонгфелло. Беря с собой читателя в мысленное путешествие,



Поэт-Странник проводит его по тем же странам, которые посещал Странник Голдсмита.

Первой страной, которая предстает мысленному взору героя Лонгфелло, становится Голландия. Странник Голдсмита, посещая эту страну, не может не восхищаться стойкостью людей, отвоевавших свою землю у моря, но, по его мнению, трудолюбие голландцев обратилось в “любовь к стяжательству” (“a love of gain”)<sup>95</sup>. Странник Лонгфелло видит, что результатом трудолюбия стал пейзаж поразительной красоты:

...this unending maze  
Of gardens, through whose latticed gates  
the imprisoned pinks and tulips gaze...  
...Where over fields and pastures green  
The painted ships float high in air,  
And over all and everywhere  
The sails of windmills sink and soar  
Like wings of sea-gulls on the shore...

(“...этот не кончающийся лабиринт / Садов, через решетчатые ворота которых / Смотрят заключенные там гвоздики и тюльпаны... / ...где над полями и зелеными пастбищами / Высоко в воздухе плывут расписные кораблики, / И над всем и везде / Взмывают и опускаются крылья ветряных мельниц, / Как крылья чаек на взморье...”)  
В этой прекрасной стране нет места власти золота, жадности, продажности. Дельфт, центр гончарного производства Голландии, представляется ему освещенным отблесками света, отраженного покрытыми глазурью тарелками, чашами, вазами.

Далее воображение и песенка Горшечника переносят Странника Лонгфелло во Францию. Герой Голдсмита воспринимает эту страну как страну бездумного веселья<sup>96</sup>, которая, конечно, отличается любовью к чести, но и тщеславна без меры. Противоположная картина предстает мысленному взору Странника Лонгфелло: он созерцает работу некоего Горшечника, одержимого своим трудом, готового даже скудную мебель в своем доме употребить на поддержание огня в горне, чтобы изобрести новую глазурь для керамики.

“Guided by the dreamy song” (“Ведомый мечтательной песней”), Поэт-Странник видит Испанию и остров Майорка,

Whose little towns, red-roofed with tile,  
Are ruby-lustred with the light  
Of blazing furnaces by night,  
And crowned by day with wreaths of smoke...

(“Чьи маленькие города, крыши которых покрыты красной черепицей, / Окрашены в рубиновый цвет / Светом печей, пылающих в ночи / И днем увенчаны короной дыма...”)

Затем герой Лонгфелло переносится в Италию. Снова мы видим картину, отличную от той, которая открылась глазам Странника

Голдсмита. Для него искусство Италии – лишь жалкое утешение в потере бывшего богатства<sup>97</sup>. Герой Лонгфелло созерцает страну, “garlanded and gay with flowers / That blossom in the fields of art” (“украшенную гирляндами, счастливую и полную цветов, распускающихся на полях Искусства”). Он перечисляет крупнейшие центры керамического производства Италии: Губбио, Фазэнца, Флоренция, Песаро, Урбино. Описание Италии полно красок: “brilliant, iridescent dyes / The dazzling whiteness of the snow, / The cobalt blue of summer skies” (“блестящие, радужные краски, / Ослепительная белизна снега, / Кобальтовая синева неба”). В каждом произведении итальянских керамистов “colours of every tint and hue / Mingle in one harmonious whole!” (“краски каждого оттенка и цвета / Сливаются в одно гармоническое целое!”). Италия для Странника Лонгфелло становится сокровищницей произведений искусства, она богата по-прежнему.

Путешествие Странника Лонгфелло не ограничивается Европой. Он мысленно переносится в Египет, где созерцает “glittering mosque and minaret / In Cairo” (“сверкающую мечеть и минарет в Каире”), посещает восточный базар, где продаются “fabulous earthen jars, / Huge as those wherein the maid Morgana found the Forty Thieves, / Concealed in midnight ambushade” (“удивительные горшки из необожженной глины, / Огромные, как те, где служанка Моргана обнаружила Сорок Разбойников, / Скрытых в полночной засаде”), после чего сказки “Тысячи и одной ночи” кажутся ему вполне правдоподобными.

Следующая остановка Странника Лонгфелло в Китае. Созерцание китайского фарфора заставляет его вспомнить не только знаменитую “The Tower of Porcelain” (“Фарфоровую башню”) в Нанкине, но и собственное детство, привычную белую столовую посуду, расписанную кобальтом:

The willow pattern that we knew  
In childhood, with its bridge of blue  
Leading to unknown thorough fares;  
The solitary man who stares  
At the white river flowing through  
Its arches, the fantastic trees  
And wild perspective of the view;  
And intermingling among these  
The tiles that in our nurseries  
Filled us with wonder and delight,  
Or haunted us in dreams at night.

(“Китайский узор, который мы знали / В детстве, с его синим мостиком, / Ведущим на неизведанные дороги; / Одинокий человек, который смотрит / На белую реку, текущую сквозь / Арки [моста], фантастические деревья / И вид обширной и дикой местности; / И, перемежаясь с ними, / Изразцы, которые в наших детских / Наполняли

нас удивлением и удовольствием / Или посещали нас ночью в сновидениях”.)

Путешествие оканчивается в Японии. Герой Лонгфелло рассматривает японскую керамику и видит ее прекрасные цветы, снег на вершине горы Фудзи, тростник на берегу озера, ее восходы, закаты, ночное небо, усыпанное звездами. Разглядывание мастерски выполненных росписей на посуде само по себе уже является путешествием по этой стране. Красота Японии помогает герою Лонгфелло (и его читателю) понять и обрести то, что осталось недоступным Страннику Голдсмита: “that bliss which only centers in the mind”<sup>98</sup> (“блаженство, которое сосредоточено только в воображении”).

Одно из последних стихотворений сборника “Керамос и другие стихи”, кратко названное “Song” (“Песня”, 1877), становится логическим завершением полемики поэта со своей юностью. Поэт-Странник, проведя большую часть жизни в скитаниях, делает вывод, что “To stay at home is best” (“Оставаться дома лучше всего”). Теперь странники кажутся Лонгфелло не самыми счастливыми людьми на свете, даже если они путешествуют в воображении:

Wearied, homesick and distressed,  
they wander east, they wander west,  
And are baffled and beaten and blown about  
By the winds of the wilderness of doubt,  
To stay at home is best.

(“Усталые, тоскующие по дому, опечаленные, / Они бредут на восток, они бредут на запад, / И приводятся в замешательство, побеждаются и всюду гонимы / Ветрами в пустыне сомнения; / Оставаться дома лучше всего”.)

## VI

При том, что сборник “Керамос и другие стихи” (1877) был своеобразным подведением итогов, последние пять лет жизни Лонгфелло отмечены выходом в свет сборника, который был назван “Ultima Thule” (“Крайняя Туле”, 1880). По мысли поэта, это должна была быть его последняя книга. Название сборника глубоко символично. “Крайняя Туле”, остров Блаженства, где нет смерти, старости, болезней, где царит вечная весна, – желанная цель последнего путешествия Странника, откуда он уже не вернется на родину. В стихотворении “Dedication” (“Посвящение”, 1880) Лонгфелло сравнивает человеческую жизнь с “the unending, endless quest” (“нескончаемым, бесконечным поиском”). Только в гавани острова Туле могут странники спустить паруса своих кораблей и отдохнуть.

После выхода в свет этого сборника Лонгфелло прожил еще два года. Свидетельницей его жизни в это время была молодая жен-

щина, Беатрис Рузвельт Такер-Манчетта. Из ее воспоминаний мы узнаем, что Лонгфелло, хотя и написал уже “Песню” (1877) и “Посвящение” (1880), вовсе не собирался отказываться от реальных путешествий и от своих воспоминаний юности. Часто в кругу друзей, среди которых были и друг юности Грин, и Б. Такер-Манчетта со своей семьей, заходил разговор о путешествиях, причем иногда Лонгфелло специально просили рассказать о том, что он думает о той или иной европейской стране. Так, он рассказывал о своей первой поездке в Европу, в частности, о Париже кон. 20-х годов XIX в.<sup>99</sup>, о своих итальянских впечатлениях<sup>100</sup>. Об Италии поэт говорил с “большим чувством”<sup>101</sup>. Записанные Беатрис Рузвельт Такер-Манчетта разговоры напоминают по содержанию ранние письма Лонгфелло. Поэт или его собеседники обсуждают в деталях достопримечательности Рима и Вероны, причем объясняют друг другу, как, например, найти в Вероне могилу Ромео и Джульетты<sup>102</sup>. Лонгфелло очень заинтересовался этой достопримечательностью Вероны, так как “Шекспир обессмертил двух влюбленных”<sup>103</sup>, а их гробница стала частью “литературного пространства” Италии, где необходимо побывать каждому Страннику.

Играя роль Странника в романтическом Театре Жизни, Лонгфелло настолько свыкся с ней, что она стала его второй натурой. Хотя в лирике последних лет поэт приходит к выводу, что домашний очаг предпочтительнее дальних странствий, в реальности ему очень хотелось снова посетить Европу, увидеть страны, о которых он как-то сказал: “Нам всем нравится Франция, но любим мы Италию”<sup>104</sup>. Однако это ему не удалось, он не дожил до лета, на которое планировал свое реальное путешествие (умер 24 марта 1882 г.), и отправился в свое последнее странствие, к острову Блаженства. Стихи, написанные Лонгфелло за последние два года, были опубликованы посмертно, в 1882 г.

Внешне Лонгфелло прожил тихую, размеренную жизнь университетского профессора, переводчика и поэта, но в душе он остался верен выбранной в юности роли из репертуара Романтического Театра, роли Поэта-Странника. Цель его странствий – созерцание Прекрасного – никогда не менялась, а дар находить необычность в повседневности позволял поэту видеть глазами первооткрывателя не только всем известные достопримечательности Европы, но и ничем не знаменитые уголки родной страны. Путешествия, совершаемые в воображении и часто соединяющие в себе прошлое с настоящим, казались куда более привлекательными и интересными и для поэта, и для его читателей, чем те, которые можно было бы совершить в реальности. С течением времени внутренняя жизнь поэта, его самоощущение создали и у окружающих его людей представление о нем как о Вечном Страннике. Первому своему крупному произведению Лонгфелло дал название: “Палом-

ничество за море". Посмертный сборник стихотворений (1882), составленный и изданный друзьями поэта, получил не менее значимое название – "Ultima Thule. В гавани".

Тексты стихотворений Лонгфелло цитируются по изданию: *The complete poetical works of Henry Wadsworth Longfellow*. Boston; N.Y., 1906.

<sup>1</sup> *The Letters of Henry Wadsworth Longfellow* / Ed. A Hilen. Cambridge, Mass., 1966. V. 1. P. 311.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 311.

<sup>3</sup> *Arvin N. Longfellow*. Boston, 1963. P. 17–18.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 14.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 6, 8.

<sup>6</sup> *The Letters...* V. 1. P. 89.

<sup>7</sup> *Arvin N. Op. cit.* P. 21.

<sup>8</sup> *The Letters...* V. 1. P. 71.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 254.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 197, 202, 216, 218, 219 etc.

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 145.

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 155.

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 155.

<sup>14</sup> *Irving W. The Sketch book*. N.Y., 1961.

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 38.

<sup>16</sup> *The Letters...* Op. cit. P. 167.

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 159.

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 159.

<sup>19</sup> *Ibid.* P. 158–159.

<sup>20</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 159.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>23</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>25</sup> *Ibid.* P. 158.

<sup>26</sup> *Ibid.* P. 158.

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 158.

<sup>28</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>29</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>31</sup> *Ibid.* P. 159.

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>33</sup> *Ibid.* P. 172.

<sup>34</sup> *Ibid.* P. 167.

<sup>35</sup> Например, *The Letters...* P. 191, 198.

<sup>36</sup> *Goldsmith O. The Traveller, Or a Prospect of Society, A Poem*. London, 1765. L. 1.

<sup>37</sup> *The Letters...* P. 191.

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 191.

<sup>39</sup> *Ibid.* P. 191.

<sup>40</sup> *Ibid.* P. 191.

<sup>41</sup> *Ibid.* P. 191.

<sup>42</sup> *Ibid.* P. 197.

<sup>43</sup> *Ibid.* P. 191.

- 44 Ibid. P. 191.  
 45 Ibid. P. 191.  
 46 *Goldsmi O.* Op. cit. L. 232–233.  
 47 The Letters... P. 198–199.  
 48 Ibid. P. 199.  
 49 Ibid. P. 198.  
 50 Ibid. P. 200.  
 51 Ibid. P. 203.  
 52 *Goldsmith O.* Op. cit. L. 9.  
 53 Ibid. L. 23.  
 54 Ibid. L. 26.  
 55 The Letters.... P. 205.  
 56 Ibid. P. 205.  
 57 Ibid. P. 172.  
 58 Ibid. P. 216, 242.  
 59 Ibid. P. 222.  
 60 Ibid. P. 222.  
 61 Ibid. P. 222.  
 62 Ibid. P. 223.  
 63 Ibid. P. 226, 225.  
 64 Ibid. P. 238.  
 65 Ibid. P. 239.  
 66 Ibid. P. 239.  
 67 Ibid. P. 275.  
 68 Ibid. P. 253.  
 69 Ibid. P. 253.  
 70 Ibid. P. 253.  
 71 Ibid. P. 275.  
 72 Мы намеренно не останавливаемся на анализе романа "Outre-mer" (1833), хотя бы и кратком, и отсылаем читателя к монографии: *Стеценко Е.А.* История, написанная в пути... М., 1999. С. 230–233.  
 73 The Letters... 1982. V. 5. P. 201.  
 74 Ibid. P. 240.  
 75 Ibid. P. 239, 242.  
 76 Ibid. P. 259.  
 77 Ibid. P. 268.  
 78 Ibid. P. 274.  
 79 Ibid. P. 256, 270, 274.  
 80 Ibid. P. 239.  
 81 Ibid. P. 239.  
 82 Ibid. P. 260.  
 83 Ibid. P. 269.  
 84 Ibid. P. 252.  
 85 Ibid. P. 252.  
 86 Ibid. P. 284.  
 87 Ibid. P. 268.  
 88 Ibid. P. 254.  
 89 Cp. *Emerson R.W.* The Complete writings of R.W. Emerson. V. 1. N.Y., 1926. P. 150.  
 90 The Letters... 1982. V. 5. P. 290.  
 91 *Poems of Places. America: Southern States* / Ed. H.W. Longfellow. N.Y., 1879. P. 71–74, 83–86, 86–88, 89.

<sup>92</sup> *Goldsmith O.* Op. cit. L. 58–59.

<sup>93</sup> *Ibid.* L. 28–29.

<sup>94</sup> *Ibid.* L. 293.

<sup>95</sup> *Ibid.* L. 141, 289.

<sup>96</sup> *Ibid.* L. 229–231.

<sup>97</sup> *Ibid.* L. 120–139.

<sup>98</sup> *Ibid.* L. 395.

<sup>99</sup> *Tucker-Macchetta B. Roosevelt.* *The Home Life of H. W. Longfellow.* N. Y., 1882.

<sup>100</sup> *Ibid.* P. 227–228.

<sup>101</sup> *Ibid.* P. 228.

<sup>102</sup> *Ibid.* P. 228–229.

<sup>103</sup> *Ibid.* P. 229.

<sup>104</sup> *Ibid.* P. 227, 238.

Е.Ю. Сапрыкина

## ОТСТУПИТЬ, ЧТОБЫ ПРИБЛИЗИТЬСЯ

**Эмиграция** (лат. *emigrare* – переселяться, выселяться) – 1) переселение из какой-л. страны в другую, вызываемое различными причинами (экономическими, политическими, религиозными и пр.); э. получила особенное распространение в капиталистических странах в XIX и XX вв.; 2) совокупность *эмигрантов*, проживающих в какой-л. стране.

*Словарь иностранных слов. 12-е изд., стереотип. М., 1985.*

“Словарь иностранных слов”, как мы видим, дает эмиграции весьма общее и простое определение. Во всяком случае, оно гораздо проще того представления об эмиграции, которое сложилось в повседневной жизни. Несколько давно существующих противоречивых стереотипов основательно раздробили в нашем сознании это понятие. Так, экономическую эмиграцию из бедных стран Европы в богатую Америку в кон. XIX – нач. XX вв. мы обычно воспринимаем сочувственно – как социальную драму этих бедных стран и как несчастье отдельных семей, не нашедших хорошей доли у себя дома. А вот политическую эмиграцию некоторых наших революционных деятелей в этот же период в Европу нас всегда учили оценивать как эпизод однозначно положительный, судьбоносный для будущего России. Имея в виду бытовой аспект, т.е. говоря об эмигрантах как о совокупности снявшихся с места и порвавших с родиной людей, мы, как правило, вполне закономерно связываем с понятием эмиграции целый ряд представлений негативного плана – о скитаниях, замкнутости в узкой среде таких же изгоев, о трудностях психологической и социальной адаптации, ностальгии, наконец. В целом такое мнение об эмигрантской среде и сочувствие ей сформированы не только чисто бытовыми наблюдениями: нравственные ориентиры тут подсказывает и литература, традиционно внимательная к проблемам поиска человеком собственной идентичности в чужой для него обстановке.

Особый круг стереотипов сложился вокруг понятия эмиграции культурной. Применительно к судьбам культуры и людей литературы и искусства эмиграция нам долгое время рисовалась как явление вдвойне пагубное, едва ли не постыдное и сочувствия в целом не вызывающее: мы *привыкли* (вот уж поистине “*привычка свыше нам дана*”) считать, что это проявление идеологической нестойкости, что лично для художника эмиграция непременно означает разрыв с



его истоками и корнями, а национальная культура при этом или терпит непоправимый урон и единое тело ее расчленяется, или просто отторгает художника и развивается дальше безо всякого (якобы) ущерба для себя. В результате нам все еще трудно решить, насколько глубоко русская культурная эмиграция нач. ХХ в. рассекла корпус русской культуры, и нуждаются ли в восстановлении, или наоборот, все же остались незыблемыми ее несущие опоры. Мы привыкли называть простым заграничным путешествием (и вообще говорить о нем мимоходом или даже никак не упоминать о нем вовсе) выезд Николая Гоголя на 10 лет в Европу и многолетнее пребывание его в Риме, а ведь именно там он и осуществил “главное дело всей жизни” – сочинение “Мертвых душ”, причем признавался, что для этого “главного дела” ему нужно “смотреть на Россию издалека” и что “о России он может писать только в Риме”. Значит, и более чем четверть века, проведенные Иваном Тургеневым за границей, его творчество там – это тоже всего лишь дань страсти к путешествиям? А многолетнее пребывание Максима Горького на Капри – это только выполнение советов врачей и Ленина позаботиться о своем здоровье? Не являются ли все эти привычные нам эвфемизмы отголосками привитой нам давней ксенофобии и привычного уже односторонне негативного понимания феномена культурной эмиграции?

Однако в нашу задачу не входит ни углубляться в изучение мотивов и особенностей русской культурной эмиграции, ни тем более полемизировать с их интерпретацией в России. Это предметы для отдельного разговора, но, по-видимому, в XIX в. для многих русских писателей и художников долгие, многолетние “отсутствия” стали необходимы, хотя бы для того, чтобы взглянуть на Россию “издалека” и тем ближе подойти к ее самобытным “русским” вопросам. Наша задача сейчас иная – обратившись к эпохе романтизма, когда, по определению А.В. Михайлова (см. его кн. “Обратный перевод”. М., 2000. С. 28), на смену культуре “общественно-полезной” пришла “культура свободного Я”, рассмотреть роль “эмигрантского фактора” в судьбах идеологии, литературы, искусства одной из европейских стран, для которой эмиграция в то время была явлением более чем обычным. Классическая страна эмиграции в XIX в. – это Италия, и в данной работе нам предстоит определить, насколько инациональный общественный, идеологический или литературный опыт эмигранта-итальянца отдалял его от исконно родных духовных ценностей или приближал к пониманию специфических путей движения итальянской культуры того времени. Показывая многообразие “эмигрантского” участия в развитии отечественной культуры эпохи романтизма, мы попытаемся установить, насколько распространенный объективный факт эпохи романтизма – эмиграция, как вынужденная, так и добровольная – отразился на трактовке в творчестве итальянских литераторов-романтиков одного из краеугольных романтических образов *пути* и насколько интенсивно литературный образ эмигранта, наря-

ду с образами скитальца, изгнанника, путешественника, наделяется специфическим духовным содержанием, обусловленным характером итальянского романтического сознания эпохи.

Романтическая эпоха – это годы радикальных и многократных политических перемен, иногда – репрессий и ссылок, эпоха созревания многих революционных социальных проектов и их крушения. Следствием этого стала подчас вынужденная, а подчас и добровольная эмиграция по политическим мотивам, альтернативой которой были в родной стране полицейский надзор, арест и тюрьма. Это также годы формирования в общественном сознании идеала бескомпромиссной, свободолюбивой личности, готовой повсюду гнаться “за призраком свободы”, говоря словами пушкинского “кавказского пленника”. Мир потрясла судьба Наполеона, который был героем, пленником и изгнанником в одном лице. Литература охотно обращается к мотивам бегства, скитания, одиночества, утраты корней; часто она делает своими протагонистами путешественников, изгнанников или же разрабатывает ситуацию “духовной эмиграции”, “внутреннего скитальчества” героя, потерявшего, никуда не выезжая, все связи со средой, с родиной или с обществом и пытающегося найти их в каких-то иных плоскостях бытия. Складывается специфический круг романтических метафор: в частности, культура эпохи романтизма активно использует *метафору пути* для обозначения “вечного бегства” беспокойного духа, томящегося романтической неудовлетворенностью: ведь сознание романтика не приемлет устоявшегося и силится взломать границы любого рода, чтобы устремиться к тем временным и пространственным горизонтам, где оно не чувствовало бы “трещины” между сиюминутным и вечным, идеальным и реальным, национальным и универсальным, конечным и бесконечным. Наконец, это годы, когда в быту просто становятся модными долгие пребывания за границей, “охота к перемене мест” делается признаком современного склада ума.

Резкая политическая и экономическая дифференциация стран, прежде всего в Европе, уже на рубеже XVIII–XIX вв. стала фактором притока в передовые европейские идеологические центры политических ссыльных, революционеров, людей идейно несогласных с режимами в своих государствах. В результате “приютами” для эмигрантов стали Женева, Базель, Париж, Лондон – после Реставрации там в течение нескольких лет иностранец пользовался правами, защищенными государством, а в некоторых либеральных кантонах Швейцарии, например, деятельность эмигрантов-революционеров даже поощрялась радикально настроенным правительством<sup>1</sup>. Участие эмигрантов и политических беженцев в образовательной, политической, литературно-эстетической жизни страны-“приюта” вносило свои штрихи в ее романтическую культуру<sup>2</sup>. Но это был процесс, направленный в две стороны: одновременно – как ни покажется это парадоксаль-

ным – происходило и обогащение и развитие культуры страны, изгнавшей своего соотечественника. Дело не только в усвоении новых тенденций, в расширении горизонта познания... Сама специфика романтического культурного сознания была такова, что, предполагая свободу, внутреннюю мобильность мысли и творчества, оно могло находить стимулы для активного самоформирования в скитаниях, неустроенности, и даже в разрыве с собственным отечеством.

Италия эпохи романтизма дает немало примеров того, каким неоднозначным, а подчас непоправимо трагичным мог стать жизненный путь ссыльного интеллигента-эмигранта под “чужими небесами”. Не всегда он сопровождался духовным самообретением или обогащением романтического сознания самого “скитальца”. Это вовсе не значит, однако, что для итальянской культуры той эпохи трагический опыт порвавшего с родиной художника пропадал втуне, был ею отвергнут и не освоен.

Самый яркий пример такой трагической судьбы эмигранта – жизнь поэта Уго Фосколо. Бедой, утратой социального статуса, страшным психическим стрессом и, несомненно, ослаблением стимулов для поэтического вдохновения обернулась для него эмиграция. Из чисто патриотических убеждений знаменитый на всю Италию поэт, известный своим независимым образом мысли и живший тогда в Милане, вступил в итальянскую армию буквально накануне того, как созданное Наполеоном в Ломбардии Итальянское королевство зашаталось после падения императора в 1814 г. Когда австрийцы вошли в Милан, офицер Фосколо попал под надзор полиции, многие его друзья были арестованы. Фосколо же был вызван к самому австрийскому фельдмаршалу, который и предложил знаменитому поэту, автору поэмы “Гробницы” и известнейшего в Италии романа “Последние письма Якопо Ортиса”, возглавить новую проавстрийскую газету, с помощью которой власти надеялись повернуть общественное мнение миланцев в свою пользу. Но 30 марта 1815 г. совершенно неожиданно для всех, в том числе для близких и друзей, Фосколо пересек швейцарскую границу. Начался долгий период эмиграции, скитаний (даже под чужим именем), депрессии, материальных лишений: уже никогда больше Фосколо не ступал на итальянскую землю. Он умер на чужбине (в Англии) в 1827 г., и только после окончательного объединения Италии, в 1871 г. его останки были перевезены во Флоренцию, в собор Санта-Кроче<sup>3</sup>.

Конечно, ни в Швейцарии, где он поселился вначале, ни в Англии Фосколо не прекращал литературной работы. В Цюрихе он закончил и напечатал в 1816 г. третью редакцию своего романа “Последние письма Якопо Ортиса”, куда включил, в частности, антинаполеоновское по содержанию и в прежних редакциях не появлявшееся письмо своего героя-патриота. В Англии Фосколо продолжал переводить “Илиаду” и дорабатывать так никогда и не оконченную им поэму “Грации”. В журналах помещал он время от времени (причем



*Ф.-К. Фабр. Портрет Уго Фосколо. Флоренция, Собрание А. Парронки*

на французском языке) свои отклики на факты английской жизни и очерки о выдающихся явлениях итальянской культуры. Для сложившейся в 1816 г. итальянской романтической школы, однако, не могли иметь большого значения ни напечатанные в Англии после кончины Фосколо в 1827 г. очерки под названием “Маленькая газета для хорошего общества” (первоначальное название “Письма из Англии”), ни его многочисленные “итальянские” материалы в различных английских журналах (очерки о Данте, Петрарке, Боккаччо, об итальянских рыцарских поэмах, театре и языке). Влияния на формирование “первой волны” итальянской романтической критики они не оказали, да к тому же Фосколо, глядя на литературную борьбу в своем отечестве из своего английского “далека”, в очерке “О современ-

ной литературе в Италии” в весьма резкой форме выразил свое разочарование деятельностью как классиков, так и романтиков, по его убеждению, равно далеких от задач возрождения национального единства<sup>4</sup>. По примеру Альфьери, сделавшегося “мизогаллом” после его столкновения с реальностью французской революции, Фосколо попробовал свои силы в публицистике (очерк “Рассуждения о духовном рабстве Италии”) и в сатирическом жанре, написав “Гиперкалиписис” – прозаическое латинское сочинение в стиле “Апокалипсиса”, обвинявшее наполеоновскую империю в том непоправимом оскудении, к которому, по убеждению автора “Ортиса” и “Гробниц”, пришли в его время и итальянская, и французская культуры. Этим крайним негативизмом Фосколо в оценках современной ему отечественной литературы можно объяснить, почему другой итальянский эмигрант – Джузеппе Мадзини, живший в Англии в 40-е годы, в своей статье 1844 г. о малых произведениях Данте хотя и весьма высоко оценил поздние критические работы Фосколо о Данте, но при этом заметил, что этого поэта высоко чтят в Англии, а “юность Италии” даже с благоговением произносит имя Фосколо как “синоним литературной независимости и незапятнанной политической чести”, однако “итальянские писатели его вспоминают редко”<sup>5</sup>.

Тем не менее в 30-е и 40-е годы XIX в., когда эмиграция и ссылка стали частыми и неизбежными явлениями в жизни культурных и общественных деятелей итальянского Рисорджименто, в сознании итальянских романтиков и в романтической культуре Италии именно вокруг судьбы добровольного эмигранта Фосколо сформировался устойчивый миф о *новом* (после Данте) мятежном поэте-изгнаннике, который был предан идеалу свободной и единой Италии и бежал из Италии униженной, поработенной иностранными завоевателями, бежал, оскорбленный ее “рабством” и тем, что оказались не нужными его свободолюбивый талант и высокие устремления. Этот миф акцентировал патриотическое звучание раннего творчества Фосколо и перенес на его личность черты, которыми писатель наделил своего героя Якопо Ортиса, бежавшего с родины (из Венецианской республики) и, не желая видеть ее под пятой австрийцев, покончившего с собой. В этом мифологизированном образе Фосколо-изгнанника совершенно в романтическом духе совмещались представления о поэте-герое, верном идеалу национальной свободы, и поэте-жертве той действительности, которую он презирает. Одиночество, скитания и лишения эмигранта в рамках такого мифа о Фосколо-изгнаннике представляли, как и в романтическом мифе о Наполеоне, *закономерным финалом пути* блистательного гения, вознесенного благодаря своему дару и своему патриотизму над одиозной “рабской” реальностью его родины и в конце концов изгнанного ею и ставшего ее жертвой.

Таким образом, навсегда порвав с родиной и не вникая по существу в устремления сторонников новой литературной школы, Уго Фосколо не “выпал” из магистрального процесса развития отечест-



*Делла Монье. Портрет Джузеппе Гарибальди. 1864. Турин, Музей Рисорджименто*

венной культуры: напротив, его образ прочно утвердился в романтическом мифе о тяжком пути итальянского гения-изгнанника, и в этой трагической и одновременно героической роли Фосколо занял почетное место среди духовных "отцов-основателей" формирующегося итальянского романтизма.

В Италии эпохи Рисорджименто вообще есть немало эпизодов, когда деятельность эмигранта становилась формообразующим фактором для итальянского романтизма, а подчас стимулировала и поворотные явления в других европейских культурах и в европейском сознании в целом.

Судьба и деятельность Джузеппе Гарибальди, на десятилетия ставшего символом всего самого передового в Европе, убеждает, что

фактор эмиграции сам по себе как раз далеко не всегда пресекает, а часто даже умножает возможности для выявления и укрепления тенденций, исторически заложенных в национальной культуре и в общественной жизни страны. Народный герой Италии, революционный полководец, под знаменами которого страна обрела независимость и единство, пламенный патриот, чье имя на несколько десятилетий сделалось для Европы символом героизма и свободолюбия, Гарибальди, фактически, с юности был скитальцем: будучи матросом, он всю свою молодость провел в морских плаваниях; впоследствии, в эмиграции, ему снова пришлось служить на море – на этот раз капитаном торгового корабля. О существовании тайной патриотической организации “Молодая Италия” Гарибальди узнал только спустя два года после ее учреждения – это случилось во время стоянки судна в городе Таганроге. Приговоренный к смерти после неудачи генуэзского восстания 1833–1834 гг., Гарибальди – уже член группы заговорщиков-“младоитальянцев” – бежал из Италии и почти 15 лет провел вдали от родины; затем был и второй период изгнания – после революции 1848–1849 гг. – еще на 4 года. 12 лет Гарибальди прожил в Южной Америке, где восемь лет почти непрерывно сражался в составе Итальянского легиона на стороне борцов национально-освободительного фронта в республике Риу-Гранде и в Уругвае (эту страну Гарибальди в “Мемуарах” называл своей “второй родиной”).

В Италию само имя Гарибальди и связанные с ним надежды пришли, таким образом, из эмиграции, где, собственно, и сложилась его необычайная популярность как “борца за народ и против тиранов” – так сам Гарибальди позднее в “Мемуарах” определит смысл своей эмигрантской деятельности. Южноамериканские походы Гарибальди стали для него подготовкой к реализации его итальянской по своим истокам, веками вызревавшей в недрах отечественной культуры мечты о возрождении великой и единой Италии. Для ее реализации и пригодились полученный им в эмиграции конкретный опыт по организации повстанцев и руководству партизанскими отрядами, его знание настроений простого народа. Своей славой он дал мощный импульс для сплочения у себя на родине демократических сил, чья активность в конечном счете и обеспечила затем победу всему итальянскому национально-освободительному движению. Как верно отметил русский писатель С.М. Степняк-Кравчинский, “американские походы подготовили не только Гарибальди для Италии, но и Италию для Гарибальди”<sup>6</sup>. Руководя повстанческим движением в Риу-Гранде и военными операциями Итальянского легиона, помогавшего уругвайским патриотам установить в их стране республику, Гарибальди еще до возвращения в Италию воспринимался итальянцами как народный герой-освободитель, в котором максимально сконцентрировались и идеально проявили себя именно те качества характера и те идейные устремления, которые способны заставить народ Италии поверить в собственные силы, осознать свою нацио-

нальную миссию и влиться в национально-освободительное движение, тогда еще не имевшее массового размаха. Побеждая “деспотизм” во главе народных добровольцев, Гарибальди еще в эмиграции предстал живым воплощением как традиционных народных мечтаний о герое, борющемся с несправедливостью, так и взлелеянных романтической общественной и исторической мыслью представлений о скрытых, тлеющих в недрах народа силах, которые помогают ему творить самое себя и свою историю и, как феникс, возродиться из пепла собственных поражений и вековых бедствий.

Деятельность Гарибальди на его “второй” и тем более на его “первой” родине дала новое дыхание демократическим и революционным тенденциям не только в итальянской, но и во всей европейской культуре и идеологии той эпохи<sup>7</sup>. В литературе Италии, в частности, возникла новая, “гарибальдийская” ветвь романтической лирики (Л. Меркантини, И. Ньево, Ф. Даль’Онгаро), поэтизирующая подвиги добровольцев в военной кампании Гарибальди. В романтической прозе прочно утверждается образ итальянского патриота, который активно воспитывает в себе героя, участвует в восстаниях, сражается на баррикадах и воюет в рядах гарибальдийцев, а в изгнании неустанно помогает народной революции; рядом с таким протагонистом, как правило, писатель-романтик помещает верную и смелую подругу-итальянку с пламенной душой, которая, подобно Аните Гарибальди, разделяет с героем все невзгоды, живет его тревогами и надеждами и поддерживает в нем патриотический пыл (именно таковы героини романа И. Ньево “Исповедь итальянца”). В арестах, преследованиях, бегстве за границу и многолетней эмиграции, как и в лишениях и опасностях военного похода, романтическая литература видит теперь *закономерные этапы* жизненного пути *революционера-патриота*, в конце которого его ждут или победа, или героическая смерть.

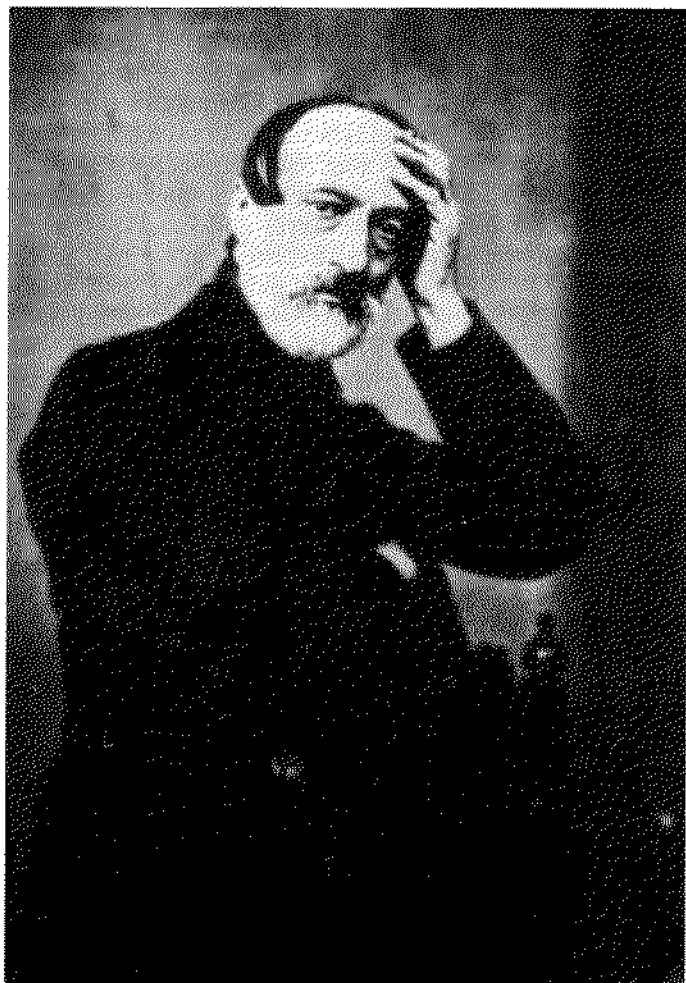
Удивительная жизнь самого Гарибальди, его романтический облик бородатого богатыря с открытым, горящим взором, в красной рубашке, романтической широкополой шляпе и походном плаще, наконец, писавшиеся им на протяжении нескольких десятилетий и законченные в 1872 г. “Мемуары” способствовали тому, что тема народной войны и народного героизма многие десятилетия оставалась главной для романтической литературы Италии. Через все “Мемуары” проходит противопоставление великодушия, беззаветной самоотверженности бойцов-гарибальдийцев трусливому интриганству “политических говорунов”, “тиранов и священников”, которые всячески сдерживали разгоравшийся народный “бой за Италию”. Книга воспоминаний Гарибальди отразила его романтически восторженное представление о народе Италии как о “самом великом народе в мире” и свидетельствовала о склонности Гарибальди-писателя к романтической стилистике (особенно в его обращениях к Италии и к ее молодежи). В “Мемуарах” отчетливо видны клишированные приемы итальян-



янской романтической публицистики и прозы сер. XIX в. – последняя, кстати, и сама складывалась под сильным воздействием революционно-демократической публицистики того времени. Знаменательно, что значительная часть “Мемуаров” посвящена периоду эмиграции и изобилует примерами итальянской доблести, проявленной соратниками Гарибальди – legionерами в Южной Америке. Автор многократно в самых пламенных выражениях напоминает молодым потомкам “самого великого народа в мире” о том, что Италия ждет от них таких же проявлений возрожденного национального духа.

Другой пример “национально значимой” эмиграции дает нам заграничная деятельность идеолога демократического крыла итальянского движения Рисорджименто Джузеппе Мадзини (1805–1872), который, как и Гарибальди, был одним из главных организаторов и политических лидеров этого движения. Это был также ярчайший публицист и литературный критик, чьи статьи о современной ему романтической литературе (а они стали появляться с 1826 г.) сформировали радикальное ядро в итальянском романтизме, подхватив и развив в демократическом направлении те тенденции к привнесению в итальянскую литературу XIX в. “прогресса” и “европейского духа”, которые еще в самом начале романтического движения прививали ей первые миланские романтики.

Как яркий, неординарно мыслящий идеолог итальянского романтизма Мадзини заявил о себе в сер. 20-х годов XIX в., т.е. за несколько лет до своей эмиграции. Первая большая литературно-критическая работа, напечатанная Мадзини во флорентийском радикальном журнале “Антолоджиа” в 1829 г., широко раздвигала горизонты национального романтизма и придавала ему общеевропейский культурологический аспект. Она называлась “О единой европейской литературе” (“Di una letteratura europea”): подкрепляя свои рассуждения высказыванием Гёте о наступлении новой эры всевропейской литературы, которую будут создавать все народы вместе, Мадзини провозглашал в этой статье, в свою очередь, кредо литератора новой культурной Европы. “Тщеславная патриотическая гордость не настолько укрепилась в моей душе, чтобы настроить меня против литературы, которая объединила бы все племена земли святым союзом идеи”, – читаем мы в этой статье – и, фактически, вся деятельность Мадзини-критика заключается в постоянном разъяснении смысла этого “союза идеи” и путей к нему<sup>8</sup>. Он усматривал главную задачу литератора в “насаждении современной культуры” (moderno incivilimento), а именно в преодолении индивидуализма, который утвердился на европейской литературной сцене после 1789 г. и в “погружении в гражданскую и политическую жизнь наций”. В этой работе 25-летнего критика-карбонария было сформулировано большинство идей, вокруг которых Мадзини и создавал затем свою эстетику и свои социальные и политические теории, ставшие широ-



*Джузеппе Мадзини. Фотография. Рим, Музей Рима*

ко известными всей передовой Европе. Прежде всего, характерную особенность современной ему эпохи он видит в формировании в Европе нового политического и социального порядка, новой культуры и даже новой религии на основании единения европейских наций, которое Мадзини объясняет неуклонным прогрессом общеевропейской цивилизации: “Итак, в Европе существуют согласие (*una concordia*) потребностей и стремлений, единство мысли (*un comune pensiero*), общность духа (*un'anima universale*), ведущего нации по одним путям к одинаковой цели – словом, существует европейское движение”, – говорится в статье “О единой европейской литературе”<sup>9</sup>. Эта идея духовного согласия, культурного единения наций Европы по-

степенно, с течением лет оформится в политическую доктрину “мадзинизма”, главным положением которого станет требование учреждать в Европе “союзы”, “лиги”, “ассоциации” народов – т.е. коллективные общности, объединенные одинаковыми национальными и общественными целями. В эстетическом же плане идея прогрессирующего, совершенствующегося общеевропейского духа, высказанная в ранней работе Мадзини “О единой европейской литературе”, породит позднее мадзинистскую концепцию меняющегося, пронизанного токами эпохи романтического искусства, которое изживает мало-помалу “индивидуализм” раннего этапа и раскрывает, наконец, уже целым народам их коллективные (“социальные”) цели. Такое искусство “побуждает претворять мысль в действие” и самого “гения”, и его читателей. Многие своеобразные аспекты этой концепции, благодаря которой именно Мадзини станет восприниматься его соотечественниками как глава радикального направления итальянского романтизма (главою же более умеренного “крыла” будет признан А. Мандзони), были сформулированы, как мы увидим, в статьях периода эмиграции.

С 1830 г. Мадзини фактически жил вне пределов Италии – в Марселе, в Париже, в Швейцарии (где в 1834 г. друзья выхлопотали ему гражданство), в Англии. В Марселе в 1831–1832 гг. благодаря его инициативе возникла тайная революционно-политическая организация “Молодая Италия” и газета “Молодая Италия”, адресованная широкому демократическому итальянскому читателю; а в 1840 г. в Лондоне Мадзини начинает выпускать еще одну политическую итальянскую газету “Апостолато пополаре” (“Народный проповедник”) и основывает Общество итальянских рабочих и при нем бесплатную Школу для политического просвещения итальянских эмигрантов. Из-за границы Мадзини много лет руководит подпольной работой младоитальянцев в Италии, организует восстания, ведет активную переписку с лидерами патриотических организаций, с писателями, обращается с письменными посланиями к пьемонтским королям Карлу Альберту и Виктору Эммануилу II, к папе Пио IX, к итальянской молодежи. Пребывание Мадзини в Италии ограничивалось несколькими месяцами в революционные 1848 и 1849 гг.; после объединения Итальянское королевство продолжало преследовать Мадзини за его попытки освободить Рим революционным путем и установить там республику, и лишь в 1872 г., незадолго до смерти, он смог вернуться на родину, да и то под фальшивым английским именем.

Свои письма из эмиграции Мадзини подписывал именем знатного флорентийца Филиппо Строцци, арестованного и казненного в XVI в. сторонниками диктатуры Медичи (по Уставу “Молодой Италии”, у всех ее членов были “средневековые” конспиративные имена – поэтов, литературных героев, исторических персонажей). Само же Мадзини еще при жизни стали называть “апостолом”, призна-

вая тем самым его жизнь скитальца и его образ мысли *служением* великой миссии, которая в его статьях и письмах зачастую предстает в мистико-религиозном ореоле “новой веры”, способной перевернуть все дотоле известные доктрины. “Моя миссия – не писательская; это тяжкая и честная миссия апостольства”, – говорил о себе Мадзини. Проповедник новых истин, *учитель и служитель* новой веры, Мадзини был неутомим в поисках различных путей для “претворения мысли в действие”: суровую жизнь политического изгнанника он превратил в последовательное движение к одной, все более и более детально вырисовывавшейся перед ним цели – дать своим соотечественникам такую программу их духовного и социального возрождения, которая обеспечила бы им достойное место в общеевропейском союзе наций. Первостепенная же задача состояла в том, чтобы “разбудить всех” в Италии и, главное, “заставить бодрствовать” (“*tenere svegli tutti*”, как выразился проф. Э. Черулли) – т.е. сохранить в итальянцах веру в действенность своей программы после многочисленных спадов, неудач и тупиковых решений, которых было так много в движении Рисорджименто. К выполнению подобной задачи были направлены все предпринятые Мадзини политические акции (правда, далеко не все они были успешными), а в особенности, духовная “мадзинистская” программа, формулировки которой, как раз, получили широчайший и длительный резонанс и в Италии, и в Европе<sup>10</sup>. Следует подчеркнуть, что эта программа не только приближала Мадзини к ранним итальянским романтикам – она и сама была порождением чисто романтического сознания и предполагала активное использование всего арсенала романтической выразительности и самое решительное апеллирование к разным сферам европейской романтической мысли.

“Апостольское” служение эмигранта Мадзини целям воспитания итальянского самосознания побуждало его специально придавать своим работам – письмам, статьям, очеркам – откровенный проповеднический тон (забегая вперед, заметим, что эмоционально перенасыщенный проповеднический стиль, основанный на ярких нравственных антитезах и топосах романтической образности, в 30–40-е годы станет характерным признаком целого течения в итальянской романтической литературе). Проповедническая интонация звучит, например, в обращении Мадзини к соотечественникам-эмигрантам: “О, нам надлежит, подобно Данте в изгнании, явить миру пример возвышенного страдания, переносимого с высоким достоинством – надлежит предстать в его глазах людьми, которые живут, дышат одною лишь идею, а на гостеприимство отвечают без низости и чванства, а с учтивостью. Пока же мир видит в нас людей праздных, буйных, легкомысленных, жаждущих лишь развеяться да повеселиться”<sup>11</sup>. Радуюсь выходу третьего номера газеты “Молодая Италия” в письме из Марселя к парижскому издателю Ш. Дидье (ноябрь 1832), Мадзини вновь переходит на проповедь – на

этот раз политическую, прибегая к романтическим образам волнующегося моря и бури: “Газета наделала много шуму... Я его заранее предвидел и на него-то и рассчитывал. Этот шум связан с политическими событиями, которые в 1831 г. взволновали Италию, но это были лишь поверхностные волны... Старики ведь если и могут вызывать волнения, то не глубже поверхности, ибо они боятся гроз, боятся вызвать бурю, которою их слабые руки не смогут управлять. Мы же хотим разворошить эту землю до самых глубин ее чрева; мы хотим взболтать эту стоячую воду, чтобы вынесло на поверхность потоки народной активности: и если, выйдя из берегов, они захлестнут нас первыми, что за беда; теперь для нас настал момент, когда должно быть произнесено великое слово, хотя бы это и стоило жизни тому, кто его произнесет”<sup>12</sup>.

“Великому слову” этому на протяжении всей эмигрантской жизни Мадзини находил разные формулировки: “Свобода, Независимость, Единство”, “Священный Союз народов”, “Бог и Народ”, “Италия и народ”, “Италия единая, свободная, независимая, республиканская”, “Труд и распределение по труду”, “От родины к человеку”, “Мысль и действие” и т.п. Характерно, однако, что в изобилии формул мадзинистской социально-политической доктрины прослеживаются основополагающие константы национального романтического сознания, ярко проявившиеся и в литературе Италии тех лет. Это в первую очередь органичное сопряжение в некоей четкой мировоззренческой системе того конкретного, индивидуального, что есть в национальной истории, в художественном акте или в сугубо личном опыте отдельного человека, с космическим универсальным миропорядком, которому подчинено все человечество.

Такое сопряжение отличает самые значительные создания итальянского романтизма: роман А. Мандзони “Обрученные”, где усилия “малых сих” и злодеяния “власть имущих” равно бессильны перед чумным смерчем, который пронесется над Ломбардией и губит тысячами и правых, и виноватых; оду А. Мандзони “Пятое мая 1821 года”, где уникальная судьба и трагичный конец Наполеона трактуются как торжество порядка, предустановленного Богом для всего человечества; трактат В. Джоберти “О прекрасном”, рассматривающий художественное произведение как точку слияния индивидуального, коллективного эстетического опыта и Божественной творческой энергии, разлитой во вселенной; наконец, все творчество Дж. Леопарди, поэта, для которого бесконечность мироздания – это и философская проблема, и глубоко личное, лирическое переживание, в котором очевидна связь его частного трагического жизненного опыта с универсальным трагическим законом бытия.

В “мадзинизме”, наряду с его явной приближенностью к изменчивой, конкретной практике итальянского национально-освободительного “действия”, тоже постоянно присутствует универсальная, всечеловеческая составляющая, суть которой проясняется,

если принять во внимание незыблемую веру Мадзини в нравственный и социальный прогресс людей и целых народов. Этот романтически понятый прогресс не распространяется у Мадзини на отдельные политические особи – государства с их “индивидуализмом” династических, военных, экономических и других интересов, стимулирующих неравенство народов. Зато нации, каждая из которых борется за освобождение своей родины, в этой борьбе сформируют собственные свободные “индивидуальности”, осознают собственные “общечеловеческие миссии” и убедятся в общности своих главных целей и интересов. Тогда-то и возникнут “ассоциации”, “федерации” или “священные союзы” наций и сформируется единое преобразованное Человечество (Umanità) – главная цель всякого прогресса и высшее проявление замысла Бога. “Человечество образуется только после того, как все составляющие его народы, став свободными и суверенными, объединятся в республиканскую федерацию”, – записано в Уставе организации “Молодая Европа”. В то же время этот путь к Человечеству, согласно Мадзини, есть не просто путь вооруженной борьбы за родину, но еще и путь к новой светской религии (“Религии Будущего”, как скажет Мадзини в 1864 г.), в которой завет (“Закон”) Бога соединяет в себе христианскую мораль, “религию родины” и веру в особую “миссию Италии” – именно ей надлежит стать ферментом в объединении других освободившихся наций (так появилась серия мадзинистских лозунгов “Через отчизну – к Человечеству”, “Бог и Италия”, “Мысль и Действие”)<sup>13</sup>.

Таким образом, выше нации у Мадзини стоит универсальное, мистически окрашенное понятие Человечества, в котором, в свою очередь, и являет себя Бог: “Когда все сыны Божьи будут свободны и равны и станут братьями во единой вере, в мыслях и деяниях, когда понятие Закона наполнит светом каждую жизнь, подобно Солнцу, которое сияет в каждой капле росы на полевых цветах, – тогда только цель будет достигнута. И тогда преобразенное Человечество узрит перед собой новую цель”, – говорится в последней работе-завещании Мадзини “Международная политика” (1871)<sup>14</sup>. Отвечая внутренним потребностям итальянской демократической массы, разрозненной политически, географически, культурно и социально, но зато объединенной ее глубоко укорененной религиозностью, Мадзини старался спиритуализировать свою концепцию прогресса, сделать ее своего рода новым Евангелием, которое могло бы преодолеть этническую и историко-культурную разнородность и сплотить верующие народные массы Италии и Европы. В то же время несомненно, что за годы эмиграции доктрина “мадзинизма” проделала определенную эволюцию, как под влиянием событий внутри самой Италии, так и под воздействием тенденций, обозначившихся на протяжении нескольких десятилетий в европейской романтической общественной мысли. Так, стойкое внимание к идее “ассоциации”, “федерации” европейских наций было пробуждено у Мадзини опытом Швейцарии

рии, в которой он нашел прибежище в 1830 г. Однако чтобы дистанцироваться от возникших в 30–40-е годы концепций социальных преобразований (в частности, от той идеализации роли государства как социального реформатора, которой отдал дань и Карл Маркс), Мадзини отказался от самой либеральной в Европе “швейцарской модели” объединения народов и предложил даже создать в Европе взамен Швейцарской федерации более широкую “Альпийскую конфедерацию”. После неудачи революции 1848–1849 гг. в Италии Мадзини усиливает в своей пропаганде не националистическое, а демократическое начало: он обращается не к “нациям”, а прежде всего к “народам”, говорит о нуждах пролетариев, выдвигает социальные лозунги (“Свободный Труд и распределение по труду”, “Бог и Народ” и др.). В лозунгах Мадзини нетрудно заметить отзвуки концепции французского историка Ж. Мишле, который в книге “Народ”, (1846) немало размышлял над диалектикой понятий “народ”, “нация”, “миссия нации”, “единство народов” и “различие национальностей” в Европе. Пропаганда демократической революции заставляла Мадзини обращаться и к учениям французских демократов и социалистов, у которых он почерпнул и идею новой религии Человечества, и идею особой миссии каждой нации в общем прогрессе цивилизации, и ориентацию на создание нового общественного строя силами рабочих. Можно сказать, что теории Мадзини – это активный диалог, а часто и спор с Прудоном, Луи Бланом, Ламенне. Симптоматично, что для Мадзини, готовившего революцию и пропагандировавшего ее среди рабочих, были неприемлемы преобладание материальных целей во французских теориях социалистического движения (“рабочий класс – элемент будущего, но при условии, что его не увлекут чисто материальные интересы. Из-за них он в конце концов станет новой буржуазией”. – писал Мадзини в 1865 г.). Разочаровывало Мадзини и преуменьшение французами миссии Италии в освобождении народов Европы; и в ответ на события Парижской Коммуны Мадзини в пику ее социальным программам вновь развернул романтическую картину идеального союза свободных народов, вдохновленных не столько жадной восстановить реальную экономическую справедливость, сколько мистическим видением нового Человечества, путь которому освещает Бог<sup>15</sup>.

Таким образом, активность взаимодействия Мадзини-эмигранта с культурной, политической и социальной реальностью в современной ему Италии очевидна не менее, чем в “американских походах” Гарибальди. В исторической перспективе национально-освободительного движения Италии XIX в. эти два политических изгнанника органично дополняют друг друга и вместе (хотя и по-разному) готовят самосознание итальянского народа к тому внутреннему перелому, который, говоря словами Мадзини, и “претворил мысль в действие” – т.е. обеспечил успешный исход движения. Даже чисто внешне эти два деятеля Рисорджименто дополняли друг друга: в них

словно запечатлелись два лика романтической итальянской культуры – яркая выразительность, живописность красок во внешности Гарибальди контрастировала с аскетически-суровым “апостольским” обликом Мадзини, отмеченным печатью высокой идеи.

По меткому замечанию современного итальянского критика, Мадзини “вывел Бога на баррикады национальной революции и поставил его на стороне народа, в гуще народа”<sup>16</sup>. Можно добавить к этому: Мадзини вывел на баррикады и литературную критику, превратив ее в средство пропаганды своей специфической революционной доктрины среди масс. Для этого ему понадобился не только напряженный проповеднический стиль: понадобился еще и весьма широкий круг тем и, главное, обострившееся в годы эмиграции умение ориентироваться в событиях европейской культурной жизни, оценивать их с точки зрения перспектив того будущего европейского духовного единства свободных наций, к участию в котором итальянцев и должна в первую очередь готовить литература.

В литературной критике Мадзини мы наблюдаем не менее очевидные свидетельства взаимоподпитки индивидуального литературного самосознания эмигранта Мадзини как *итальянского романтика* и *итальянской романтической литературы* – а именно литературы, осознавшей свою продиктованную конкретным национально-историческим моментом функцию *духовной предтечи* еще не осуществленного гражданского и политического единства нации. После выхода в свет ранних “итальянских” работ (о Данте, Мандзони, об историке Карло Ботта) и после статьи “О единой европейской литературе”, именно “эмигрантские” статьи и рецензии Мадзини формируют романтически-двойственный образ *критика-пророка* – носителя высокого идеала искусства вообще и *провидца* исторических перспектив национальной литературы в частности. Это должна быть эмоционально одаренная, “*вдохновенная*” натура, чувствительная к струнам универсальной, идеальной поэзии; но при этом та же самая “*вдохновенность*” предопределяет у Мадзини и особую роль критика как законодателя вкусов всей нации и судьи того, насколько литература затронула общенациональные проблемы и воздействует на национальную жизнь. Одновременно Мадзини продолжает уточнять свое теоретическое понятие прогрессивной “европейской литературы”, расширяя в духе времени систему критериев, подводя под это понятие философские, эстетические, политические, нравственные основания. В них, безусловно, видна широта поля зрения Мадзини-критика, однако резко обозначается и присущий его методу схематизм, преобладание нравственных критериев над эстетическими, стремление к броской, но упрощающей явлению аллегоричности. Легко узнаваем широкий спектр инонациональных влияний (особенно французских) в суждениях критика относительно синтеза искусства и жизни, нравственного идеала и историчности. С другой стороны, в его работах на эту тему предельно заостряются и вступают друг с



другом в конфликт свойственные эстетике и культурологии Мадзини крайности: апология “вдохновения” и чувство поэтичности – с теоретическими обоснованиями принципа социальной и воспитательной значимости поэзии; призыв погрузиться в реальность – с требованием предвидеть и отражать в литературе перспективу развития всего человечества; острое ощущение переходного характера культуры Италии в эпоху Рисорджименто (согласно Мадзини, Рисорджименто завершает эру индивидуализма в культуре и начинает эру коллективизма и преобладания социальных ориентиров) – с абсолютизацией “героизма” и “энтузиазма” в итальянском национальном сознании и признанием роли Италии как богоизбранного лидера среди наций Европы. Можно утверждать, что в эстетике, культурологии и теории критики Мадзини столкнулись и доведены до кричащих крайностей тенденции всего итальянского романтизма, так что оказались обнажены его не столь явные в работах других романтиков идеологические и моральные пружины, очерчены границы его художественных интересов и творческие перспективы.

“Поэзия сейчас обращается от отдельных личностей к народу, к массам. Народ вышел на арену... Поэзия народная заполонила все”, – так, отмечая активизацию народного участия в общественной жизни европейских стран, Мадзини в статье 1832 г. “К поэтам XIX века” определил особенности современного ему культурного процесса<sup>17</sup>. Эти новые явления в культуре современности побуждают Мадзини развернуть перед отечественными писателями целую эстетическую программу на весь период Рисорджименто. Уже сформировавшийся в итальянском романтизме и уже давший заметные художественные плоды интерес к истории в этой программе прямо нацелен на “действие”, которым должно стать духовное пробуждение, “встряска умов” читателей великими примерами патриотизма и героизма: “Думайте о том, чтобы своими творениями обновить духовный строй, ибо строй политический обновить вы не в силах: бередите умы, встряхивайте их так и эдак, задавайте им новое направление. Создавайте истории, романы, философские книги, литературные газеты: но имейте в виду всегда единую цель, которую подскажет вам сердце патриота. Пишите, но так, чтобы вновь и вновь разжигать в своих читателях память и поклонение великим свободным умам, обожание родины, чувство независимости. Отыскивайте документы, свидетельствующие о нашей славе, о нашей доблести, которые ныне спят в могилах вместе с нашими великими предками, воскрешайте картинами древних сражений и бедствий *древнее героизмо*... Смотрите прежде всего в будущее и на народ... Поэты, сограждане наши, дайте нам песнь битвы – и пусть переживет она тех юных героев, что запоют ее перед рядами австрийцев!”<sup>18</sup>

Такая эстетическая программа для писателей эпохи Рисорджименто органично вытекала из мадзинистской концепции миссии итальянской нации в Европе: своей освободительной борьбой подать

пример другим нациям и разбудить в них волю к единению. В годы эмиграции Мадзини продолжал теоретически углублять и расширять аргументацию для своей концепции единой европейской литературы, находить ей новые теоретические обоснования. Так, два итальянских поэта-изгнанника – Данте и Фосколо – еще в бытность Мадзини генуэзским журналистом (1827–1830) были для него некими эстетическими маяками, в свете которых он в ранних статьях для “Генуэзского вестника” оценивал перспективы европейского и национального романтизма. Это проявилось, в частности, в самом эстетически значимом – после статьи “О единой европейской литературе” – очерке итальянского периода “Об исторической драме” (1830). Здесь Мадзини фактически выдвинул программу нового национального театра, не столько погруженного в реальность истории, сколько настроенного на мистический хор “голосов грядущего”. Считая потребностью национального театра постичь “Закон Человечества” и донести до соотечественников патетику “высокой общественной коллективной мысли”, Мадзини еще до эмиграции ставил в пример романтикам драму “Дон Карлос” Шиллера, где благородный маркиз Поза в своих страстных сентенциях перед Филиппом как раз и выражает, по убеждению Мадзини, не свои чисто личные переживания, а “общественную идею эпохи”<sup>19</sup>.

В работах эмигрантского периода о малых произведениях Данте (1840–1843) великий флорентийский изгнанник трактуется как “воплощение жизни Нации”, ее высоких общечеловеческих целей – и в первую очередь единения Человечества. “Тайна Данте – это тайна нашей эпохи, и это роднит его с нами”. Мадзини в эти годы активно утверждает тезис о преобладании высокой коллективной мысли в творческой личности того, кого можно назвать Гением, и Данте в его толковании и есть “человек-коллектив”, который возвышается над “человеком-индивидуумом”<sup>20</sup>. “Мысль их (таких людей. – Е.С.) – это зачастую неосознанная мысль целого народа, которому, чтобы сформулировать ее, потребуются еще многие и многие поколения: слово же их – это историческая формула или предчувствие будущего”<sup>21</sup>. Мадзини воспринимает прогресс народов как путь к идее “по глубоко отпечатавшимся следам путников, прежде уже прошедших впереди народов и тогда принимавшихся ими за чужестранцев”. Для итальянцев – это путь по стопам Данте: “Но однажды мы догоним их, и тогда мы превратим в земную реальность ту Правду, которую они до нас различали в небесах своей души...”<sup>22</sup>.

Каким же – в свете такого толкования миссии Данте – должен быть современный Мадзини поэт? Фактически, этому вопросу посвящены все работы Мадзини-эмигранта. Работая в 1836 г. над “Предисловием к одному журналу” (имеется в виду журнал “Л’Итальяно”), он начинает его с тезиса, давно – еще во времена “Письма о пользе переводов” Ж. Де Сталь – ставшего общим местом в полемике романтиков и классиков: литература Италии увле-

чена “формами”, а не мыслями, а сама Италия – это “земля мертвецов”, душа ее мертва. Антитезис Мадзини развивается в проповеднических интонациях: он высказывается за соединение поэзии с общественной мыслью и одновременно с универсальной гармонией: “Какого же выражения жизни вы хотите от литературы, если между нею и жизнью вы прорыли пропасть, если на века была оборвана тропинка, соединявшая литературу с социальной мыслью, и Поэту был открыт лишь уголок созданного Богом мира... если литературная проблема была изолирована от состояния культуры, а поэзия обречена на одиночество...”<sup>23</sup>. Гений может быть одинок, но Литературу создает “писательский народ” (*popolo di scrittori*), а такому “народу” нужен “читательский народ”, который верил бы в Искусство и Литературу. В этих положениях “Предисловия” легко узнаются основные тезисы ранних итальянских романтиков с их намерением писать для *moltitudini* (широкого читателя); но дальнейшее развитие мысли Мадзини о вере в литературу приводит критика к утверждению, что старые формулы этой веры изжили себя: “мы дошли до края одной Эпохи и стоим на пороге нового синтеза и, значит, накануне новой Литературы”.

За годы эмиграции Мадзини весьма расширил свои представления о тех, чьи произведения составили предыдущую эпоху: здесь “гиганты” Гёте, Шиллер и Байрон, а также Гюго, Мюссе, Виньи, Барбье, Скотт, Гофман, Ламартин, Шелли, Мур, Вернер, Бальзак, Сю и Жанен, различные историки разных национальных литератур (вроде швейцарца Пескье, написавшего “Историю немецкой литературы”, которую в 1836 г. отрецензировал Мадзини), философы Ламенне, Карлейль... В статье 1838 г. “Литературное движение в Италии” пристальному анализу подвергнуты сочинения Монти, Мандзони и “его школы”, Леопарди, Томмазо, Каркано, Никколини, Пеллико, историков XIX в. Сам неистовый романтик, Мадзини не устает доказывать, что эпоха великих первых романтиков прошла, но эра романтизма как таковая не проходит: она изменяется – вернее, она подразделяется на две фазы (“эпохи”), и именно в 30-е и 40-е годы, после серии европейских революций, в романтизме наступило время “нового синтеза”, в котором сливаются вера, философия, история, политика, чувство национальных поэтических традиций, сохраненных в народе. Этот-то синтез и способен породить новую литературу. Главным в ней будет не личность (“индивидуализм” – это первая стадия романтической эпохи, когда поэтической личности надо было разрушить бастионы старой эстетики и культуру догм и авторитетов), а некая устремленная в будущее синтетическая “идея”, которая отвечает “коллективным целям” уже не личностей, а народов. Поэтическому таланту по-прежнему надлежит “в своих песнопениях передавать дыхание души отечества” – но только эта душа объединяет теперь и его “я”, и “идею”, владеющую его народом и другими нация-

ми как раз во имя будущего<sup>24</sup>. Нетрудно понять, что такая концепция трансформации романтизма в сторону “социальной”, “коллективной идеи” должна была, по убеждению Мадзини, эффективно работать непосредственно на будущее коллективное дело демократической революции в Италии. Именно в этой связи в романтизме им акцентировалась его “синтетическая”, коллективная, а не личностная составляющая. Эстетические пристрастия Мадзини – к идейному герою Шиллера маркизу Позе, а не к “индивидуумам” в трагедиях Шекспира (статья “О фатальности как драматическом элементе”, 1836), так же как его предпочтение исторических романов Ф.Д. Гверрацци, напоминающих одновременно и страстные поэмы, и патетические проповеди для масс, и сдержанная оценка “умеренного” историзма Мандзони (“Литературное движение в Италии”, 1838, письма разных лет) – объясняются стремлением указать четкие идейные ориентиры, способные напрямую воздействовать на национальные чувства итальянцев и тем ускорить “работу народа по возрождению самого себя”<sup>25</sup>.

Таким образом, оценивая национальные литературные явления с точки зрения задач Рисорджименто, Мадзини первым из критиков выделил в литературном процессе тех лет два течения – более умеренное и более радикальное в плане пропаганды патриотизма. Вслед за Мадзини к такому делению итальянской романтической литературы будет склоняться все поколение романтических критиков и историков литературы во главе с Фр. Де Санктисом. Ветвь итальянского романтизма, к которой Мадзини причисляет Гверрацци и Никколини, привлекает его “величием и силой”, романтизацией “битвы за Nation” и нечеловеческих усилий героев в их вечной борьбе с собственными человеческими слабостями: во главе этой “школы” Мадзини ставит Данте, Фосколо и Байрона.

Говоря о “современных интеллектуальных величинах” в Европе, Мадзини и здесь устанавливает свою шкалу ценностей, в которой в первую очередь заложено его специфически обусловленное “итальянскими проблемами” представление о единстве нации, народа и человечества. Довольно скептически смотрит он на литературный процесс во Франции, с ностальгией вспоминает о зачинателе “романтического восстания” Викторе Гюго, который в молодости “создал храм французской поэзии” и воспринимался итальянцами как “мощный голос”, “жрец победы”. Ныне же Гюго представляется Мадзини певцом разочарованности, сомнений, сожалений об иллюзиях: мысль в его поэзии иссякла, осталась одна “форма”. Мадзини страстно ополчается на тех современников, кто увлечен не объединяющей всех мыслью, а формой, индивидуальным мастерством или чисто нравственным религиозным рвением (последним Мадзини объясняет “застой” в творчестве Мандзони): “ибо нынешний век громко заявляет, а праздные усилия прошлых лет доказывают, что религиозность сегодня может существовать и восприниматься лишь с высоты

коллективной социальной мысли и с высоты Человечества"<sup>26</sup>. Поздний Гюго, правда, борется за реабилитацию отверженного человека – но, по мнению Мадзини, речь идет лишь об отдельном индивидууме, тогда как поэту следовало бы сначала постичь смысл идеи Человечества, начертанной Богом в небесах: Гюго же “детализирует, рассекает, концентрируется на одном, когда следовало бы обобщать (universalizzare) жизнь”<sup>27</sup>.

А рецензию 1843 г. на произведения Т. Карлейля (“Гений и тенденции Томмазо Карлейля”) Мадзини посвящает уже не столько литературным вопросам, сколько разъяснению своей демократической позиции, в частности, понятия “коллективная идея” и лозунга “Бог и Народ”. Мадзини начинает с утверждения, что Карлейль – выдающийся писатель, так как он дает резкую отповедь буржуазному эгоизму и скепсису и предвидит начало новой эпохи. Чтобы положить конец злу индивидуализма, Карлейль предлагает “социальную веру, оберегающую нас от анархии, и вдохновенную мораль, которая воплощает веру в действие и защищает нас от праздно созерцательности”<sup>28</sup>. Мадзини согласен с Карлейлем, что искусство – только средство, и видит в нем самом апостола<sup>29</sup>, который хотел бы, чтобы в реальной жизни люди могли созерцать “универсум как некий Храм, где уставший от трудов человек мог бы изучать бесконечность в конечном и с верой обращал взор в небо”<sup>30</sup>. Однако Мадзини находит порок идей Карлейля в том, как он рассматривает “коллективный разум нашего времени”<sup>31</sup>: “истинное значение единства человеческой расы ускользает от него. Он испытывает симпатию ко всем людям, но к людям в отдельности, взятым индивидуально, а не в их коллективной жизни. Он согласен с тем воззрением, что каждый человек представляет идею и воплощает ее в себе: но он неспособен принять высшую Идею, прогрессивно воплощающуюся в совокупной истории человеческого рода”<sup>32</sup>.

Мадзини противопоставляет Карлейлю свое понимание связи прогресса, религии, культуры, философии, т.е. всех “коллективных усилий” народов в движении истории Человечества. “Во имя демократических идей нашей эпохи” он провозглашает свой символ веры: “Великая религиозная мысль, непрерывное развитие человечества через его коллективное усилие в соответствии с воспитательным замыслом Провидения”<sup>33</sup>. Мадзини не склонен предоставлять личности “бессознательно достигать истины”, как это делает Карлейль. Он подробно разворачивает на страницах рецензии свою концепцию истории. “Великие умы суть лишь верстовые столбы на том пути, по которому идет человечество, они суть жрецы его веры”, но всегда есть то, что величественнее мысли жреца – и это земля, человеческий род в целом, идея Бога, “которую лишь всеобщий коллективный труд может воплотить в практические дела и сделать жизненным принципом”<sup>34</sup>. И “если мы обозрим мир с высоты коллективной жизни человечества – если в социальной действительности мы увидим постоян-

ное развитие единой идеи трудом всех индивидуумов, сознательно или бессознательно образующих единую ассоциацию”<sup>35</sup>, то, по убеждению Мадзини, в этом развитии достойное место займут и философия, отвергнутая за бесполезностью иронией предшествующего поколения, и протест духа, выразившийся в проклятии передовых умов теперешнему “большому веку”, и все ничтожно малые усилия других поколений: ибо “мы знаем, что сила миллионов людей, наших братьев, продолжит вслед за нами начатый труд и что *цель* будет поздно или рано достигнута коллективным трудом всех нас”<sup>36</sup>. Не покой, не созерцание Бога в себе, а действие – вот путь к цели. Эта цель – коллективная, и долг действия состоит в том, чтобы “личность... во имя любви к Богу и человеку, всеми поступками жизни утверждала то, что она считает истиной, относительной или абсолютной. Поэтому долг постоянно меняется с эволюцией истины, он преобразуется и возрастает с веками, он переходит от одного из своих проявлений к другому в зависимости от обстоятельств... Но везде и всегда источник долга заключен в Боге и его законе – везде и всегда его цель есть человечество... Исследуйте общечеловеческую традицию со всем тщанием... Всякий раз как вы обнаруживаете единогласное и неизменное выражение мысли человечества, совпадающее с голосом, идущим из глубин вашего сознания, знайте, что в руках у вас частица абсолютной истины. С тем же тщанием исследуйте традицию своей эпохи, своей нации, ее идею, чаяние, теплящееся в ней: там, где ваше внутреннее сознание совпадает с коллективными чаяниями, вы можете быть уверены, что обладаете частицей относительной истины”<sup>37</sup>.

История человечества, таким образом, рисуется Мадзини как бесконечный *коллективный путь* совершенствования и приближения к провиденциальной цели. Взгляду мыслителя-романтика рисуется как бы уходящая за горизонт будущего дорога, по которой вместе идут нации и народы, гении и “людские множества”, и в каждом есть своя частица единого Человечества<sup>38</sup>. Высказанные в этой рецензии мысли о связи “коллективного действия” с Божественным замыслом, направленным на бесконечное совершенствование Человечества, свидетельствуют о мистических началах в романтическом понимании роли народа у Мадзини, а вместе с тем и об усилении его веры в активную роль народа не столько в нравственно-религиозном самоусовершенствовании (как полагал Карлейль), сколько в преобразовании социально несправедливого мира коллективными силами. За этими утверждениями Мадзини вновь и вновь встает реальная, все еще не объединенная и не свободная Италия и ее народ, которому, по убеждению критика, надлежит еще проделать большую духовную работу: объединить свои силы и стремления, найти и воспитать в себе то, что роднит его с другими народами и тогда уже сообща решить национальную проблему.

Сходные мысли развиты и в работе 1841 г. “Ламенне”, написанной в связи с судебным процессом над французским общественным и

религиозным деятелем, который в 1830 г. основал газету “Будущее” с подзаголовком “Бог и Свобода”. Мадзини выступает в этой работе от лица созданной им ассоциации итальянских рабочих. Он говорит о вехах пути, который привел Ламенне к идее независимости религии от любой политической “тирании” – т.е. власти государства или папского Рима – и к вере в то, что религия ведет к свободе угнетенный народ, превращая его в свободное и единое Человечество. Вновь главным действующим лицом в прогрессе истории и главной опорой тому, кто избирает роль апостола свободного человечества, представлен здесь народ: “И вы поняли, что, ища вдохновения в будущем и сил душевных для жертв, которых оно потребует, необходимо спуститься в самое чрево общества, в самую гущу народа, где был рожден Христос и ради которого Он умер. И вы пришли к нам. Оставайтесь же всегда с нами. *Бог и Человечество*”<sup>39</sup>.

Таким образом, Мадзини не только собственную жизнь превратил в *путь служения* демократическому идеалу, не только деятельность и творчество других своих современников рассматривал с точки зрения приближения или отдаления от этого идеала. Он и романтическую культуру своей страны и Европы вообще воспринимал в развитии, видел в ней этапы движения от культа “я” к коллективной общности – нации, затем народу. Народ же в свою очередь мыслился им как динамичная идеологическая и политическая сила, которая проходит в своем саморазвитии длинный путь от отдельной нации к освобождению других народов и сближению их в единое объединенное верой свободное Человечество. Из своих эмигрантских скитаний Мадзини вынес целый комплекс романтических идей, одновременно национальных и общечеловеческих по духу и колориту, и в то же время отмеченных неповторимо субъективной печатью “мадзинизма”. Культуре, идеологии, нравственной философии, политике и литературе своей родины, переживавшей поворотный в ее судьбе исторический момент, он предложил окрашенный мистикой и романтическим пафосом, но как нельзя более эффективный в то время для Италии ориентир – ее народ, ибо в нем ему виделись скрытые национально-патриотические, общечеловеческие и провиденциальные потенции.

Вместе с Мадзини и итальянский романтизм прошел определенную эволюцию. На этом пути в нем окрепли, обрели теоретическую оправданность и новую эстетическую значимость его демократические начала, проявлявшиеся в 20-е и 30-е годы в “Обрученных” Мандзони, в так называемых “повестях о народе” (Л. Каркано, И. Ньюво), в поэзии Дж. Берше. В романтических произведениях 40–50-х годов мощно звучит авторская проповедническая интонация, преобладают картины массового героизма борцов с завоевателями, а внутреннего жизнь протагонистов, как в романе “Исповедь итальянца” Ньюво, определяется успехами или поражениями того общего дела, которому они отдаются без остатка. Наконец, в гарибальдийских песнях Ньюво, в поэзии Прати, Томмазео, Джусти и Даль’Онгаро, в

романтическом романе “Никколо деи Лапи” Ф.Д. Гверрацци, не говоря уж о тайно писавшихся в те годы более чем двух тысячах сонетов Дж.Дж. Белли на диалекте романеско, все более уверенно выступает на передний план и заявляет о своих настроениях, ненависти и чаяниях народ – герой, которого так страстно призывал в отечественную литературу Мадзини и который в это же самое время становится главным протагонистом в литературах многих стран Европы.

Другой яркий пример обогащения палитры итальянского романтизма благодаря факту эмиграции связан с именем поэта, публициста, прозаика и ученого-лингвиста Никколо Томмазо, который из-за политических убеждений не раз вынужден был вкусить “горький хлеб чужбины”. Пятилетняя ссылка в 1834 г. во Францию, а затем на остров Корсику до амнистии 1839 г. оказалась чрезвычайно плодотворной для становления Томмазо как публициста и писателя-романтика. Общение с французскими мыслителями социалистического склада Ламенне, Буонарроти, Бюше, Фурье, с историком К. Форье-лем, с писателями Жорж Санд и Мюссе сформировало круг его общественных и философских идей, которые отразились в программе “христианского социализма”, изложенной им в написанном во Франции большом сочинении “Об Италии” и в ряде философских работ. В них Томмазо, отнюдь не поддаваясь страстной пропаганде и броским идеям “мадзинизма”, говорит о необходимости детального изучения различных сторон и эпох культуры для составления адекватной картины синтеза литературы, философии, морали, науки и гражданской мысли (см., например, книгу “Гражданская история как история литературы”<sup>40</sup>).

Кроме того, материалы, собранные во время пребывания на Корсике, в Далмации и на островах Ионического моря в 1850 г., послужили основой для серии очерков Томмазо под общим заглавием “Италия, Греция, Иллирия, Корсика, Ионические острова, Далмация”, которые сам автор рассматривал как опыт сравнительной истории культур этих земель. Здесь он находит много “естественных совпадений” в культуре и обычаях, но одновременно и разнообразные влияния и отличия в жизненном укладе. Как и у Мадзини, героем Томмазо является народ; можно сказать, что именно его открыл для себя Томмазо во время эмиграции. Но в очерках Томмазо каждый народ предстает в своей национальной и исторической характеристике и лишен той абстрактной монолитности и духовной унифицированности, на которую рассчитывал Мадзини, проповедуя сближение народов Европы как залог освобождения и сближения наций. Томмазо не против такого сближения, только он видит в каждом из описанных им народов и в каждой нации особое, сложное межэтническое целое, внутри которого существуют и трудно преодолимые центробежные, и центростремительные силы. Поэтому идеализм мадзинистского тезиса сближения народов и наций существенно скорректирован у Том-



мазео пониманием того, что необходимо изучить и учитывать их естественные и несомненные этнические и культурно-исторические различия, которые никак нельзя обойти или тем более ущемлять, агитируя за единую Европу. В годы эмиграции Томмазео многое сделал для того, чтобы познакомить соотечественников с культурами и характером некоторых европейских народов.

С Корсики, из Далмации и с острова Корфу Томмазео привез сборники народных песен "Народные тосканские, корсиканские, иллирийские, греческие песни" (1842) и сборник переводов на итальянский язык сербохорватских легенд "Искры" (1841).

Томмазео стал собирать и переводить народные песни по примеру французского историка Клода Форьеля и после посещения в Париже его лекций по фольклору, а также лекций польского поэта Адама Мицкевича о литературах стран Европы, тоже прочитанных в Париже. До Томмазео с нач. XIX в. интерес итальянцев к этой поэзии был невелик, хотя в романтических манифестах Дж. Берше и П. Борсьери утверждалось, что литература должна расширить сферу своего влияния, и народ как участник литературного процесса принимался во внимание – правда, лишь как сторона, воспринимающая стихи профессиональных поэтов, которые используют и обрабатывают темы и мотивы народных песен<sup>41</sup>. В журнале "Антолоджиа" в 1827 и 1830 гг. были помещены рецензии на книгу Форьеля "Народные песни современной Греции" и на очерк П.Э. Висконти "О народных песнях провинций Мариттима и Кампанья". Томмазео, рецензировавший этот труд Висконти, сам в 1832 г. опубликовал в "Антолоджии" свой очерк "Поездка по окрестностям Пистойи", где разбирались и комментировались услышанные там народные тосканские песни. Все это были проявления определенного интереса романтиков к народной культуре, еще довольно робкие, так как речь пока не шла о конкретных документальных записях народных песен на диалектах, а лишь о сочинении "литературной" поэзии (*poesia colta*) "для народа" и о том, как народ ее принимает. В 1829 г. Дж. Берше издал переведенные им "Старинные испанские романсы" (в работе помогали ему Форьеель, немецкий филолог Нибур и др. специалисты по фольклору), где ощущается уже определенный сдвиг в отношении романтиков к выразительной системе народной поэзии. Переводя испанский эпос, Берше бережнее относится к языковой архаике романсов и отчасти сохраняет национальный и временной колорит в терминах, в синтаксисе народной речи, который ближе к разговорному обиходу, нежели к литературным нормам<sup>42</sup>.

Томмазео как собирателя и обработчика народных песен будет интересоваться именно то, что отличает народную поэзию от литературной. Он взялся за перевод лирических и эпических песен, в которых отсутствует литературная риторика, темы и чувства просты и обыденны. Томмазео воспринимает такую лирику не как

предмет для ученого исследования, а как факт поэзии, причем “непосредственно созданной народом, а не просто воспринятой им извне”. Такая поэзия имеет свою историю, в ней есть свои традиции, течения, языковые нормы, и оценивать ее следует по эстетическим критериям, применимым к поэзии, да и переводить ее на литературный язык должен, по убеждению Томмазео, отнюдь не ученый специалист по фольклору: ведь “народу нужно поклоняться как поэту”, а язык поэта может постичь и передать прежде всего поэт<sup>43</sup>.

Берше в первых строках предисловия к старинным испанским романсам еще выражал сомнение в том, что итальянский читатель благосклонно примет “такого рода поэзию”, и объяснял свое желание перевести их тем, что не пристало Италии отставать от других наций Европы и пришло время разделить их общее увлечение “простыми цветами” народной поэзии. Комментарии же Томмазео к собственным переложениям тосканских, корсиканских, иллирийских и греческих песен прямо начинаются с дерзкого заявления: “Я люблю неученое простонародье” и с предупреждения “тем, кто иной поэзии, кроме напечатанной в книжках, не знает”, что составленный им сборник пердназначен не для них<sup>44</sup>.

Томмазео по-романтически свободен от какого бы то ни было педантизма в выборе методологии для своего исследования народной поэзии, и каждая из частей его сборника построена по-своему. Но, посвященные четырем разным типам народной песенной культуры, все вместе они представляют собой как бы четыре аргумента в защиту главного тезиса Томмазео: народная поэзия есть органичная и притом наиболее “поэтичная” часть определенной национальной культуры, и явственные национальные различия в темах, языке, метрике, образных приемах не заслоняют таких общих существенных признаков народной поэзии, как простота, естественность, искренность переживания, точность образного языка, живая связь с национальной культурой и историей.

Так, в предисловии к тосканскому разделу сборника он вначале набрасывает романтический образ некоей “горянки” Беатриче “с одухотворенным взором”, которая бродит по пистойским холмам с овечьим стадом, не умеет читать, но “умеет импровизировать в октавах” и часами “выпеваает изящные и нежные слова”, напоминающие Томмазео то стихи Данте, Тассо, Ариосто, то Катутла и Вергилия. Олицетворяя в глазах Томмазео поэтическую душу не литературной Тосканы, а Тосканы пастухов, дровосеков и углежогов, эта Беатриче (а кроме нее, еще и некая Умиле из Кутильяно, и крестьянин из Мело, и пастушок из Лиццано) представлена у Томмазео хранительницей великой лирической традиции Италии, ее жанровых и формальных открытий в воспевании любовного чувства. Находя в народных тосканских песнях образные, ритмические, жанровые, лексические параллели со стихами признанных мастеров лирической

поэзии XIII–XV вв., Томмазео последовательно убеждает читателя в целостности, неразделимой общности тосканской лирической традиции, объединяющей, а не разделяющей литературную поэзию и поэзию народную. В этой единой традиции полнее всего отражена национальная культурная общность итальянцев, причем в народной ее “ветви” современный итальянский поэт отчетливее прозревает масштабы этой общности. А кроме того, он еще и находит в ней источники обновления для собственной души, вдохновения и поэтического мастерства, так как народная “ветвь” поэзии непосредственно черпает силу “из природы”, и ее “простота” есть не проявление грубости вкуса, а “знак силы” и свидетельство “тонкости поэтического слуха” народа<sup>45</sup>.

Народ как хранитель всего многообразия национальной культуры и как ориентир в романтических поисках “естественного” синтеза национально неповторимого и общечеловеческого представлен и в других разделах сборника Томмазео. Корсиканские песни, по его убеждению, свидетельствуют о неоспоримой национальной общности корсиканцев и итальянского народа (как известно, при Наполеоне Корсика стала французской), хотя Томмазео подробно иллюстрирует и объясняет особыми обычаями корсиканцев и отсталым укладом их общественных отношений ярко выраженный жестокий, кровавый колорит их песенной культуры: “Не жди тут, о читатель, ученой поэзии, ибо перед нами растение дикое, над которым не трудились ножницы искусства, дабы придать ему форму на манер колонны либо этрусской вазы; ужасное есть часть его красоты. Не стоит искать податливого тростника на горных утесах”<sup>46</sup>. Но и корсиканцы воспевают в песнях удаль, храбрость, справедливость, право на любовь, смирение перед посланными Богом несчастьями. В этом народе, говорящем, по мнению Томмазео, “на самом итальянском” из итальянских диалектов, автор сборника находит, как и в Тоскане, “природный дух поэзии” и уверен, что это национальное итальянское качество исчезнет на французской Корсике “не раньше, чем остров зарастет кораллами”<sup>47</sup>.

В разделах, посвященных греческим и иллирийским песням, представлены сделанные Томмазео переводы их фрагментов, которые варьируют общие для поэзии всех народов темы: любви, ревности, мести за измену, ожидания возлюбленного, прощания с любимым, оплакивания погибшего. В песнях греков, содержание которых Томмазео подробно комментирует, выразились присущие этому народу темпераментность и смелость в выражении чувств, их особая привязанность к морю, их старинные верования и новая по времени “военная” романтика: радости побед, страдания и тревоги, пережитые клефтами и их женами в годы войны за независимость от турок. В них также запечатлены чувство гармонии и поэтической меры, врожденные у народа, живущего на этой древней земле. В предисловии к иллирийским народным песням Томмазео подробно, увлечен-

но, хотя и с некоторой долей наивного удивления рассказывает о трудной, полной войн истории славянских народов Европы – сербов, далматов, боснийцев, хорватов, об их легендарных героях и царях, о природе славянских земель, об их вере, культуре (в очерке названы просветители Кирилл и Мефодий, собиратель песен и пословиц Вук Стефанович, сербский поэт С. Милютинович), бедном и суровом укладе жизни, о народных бродячих певцах. Затем Томмазео переходит к разбору циклов славянских героических песен, в которых по-особому, но не менее ярко, чем в греческих или тосканских, проявился национально-исторический колорит: отразились гордость и смелость духа славян, закаленные в перипетиях борьбы с захватчиками-турками, широта славянской души, проявляющаяся в гостеприимстве, в любви к обильным застольям, в умении прощать и признавать свою вину, высокие понятия народа о чести, верности слову, о долге воина, о справедливости.

Собранный в годы эмиграции песенный материал позволил, таким образом, Томмазео создать весьма красочный и разносторонний образ народной культуры и тем самым дать занимавшей передовые европейские умы “великой проблеме народа в XIX веке” (так она была сформулирована В. Гюго в повести “Клод Ге”) специфический поворот, весьма актуальный именно для итальянской культуры эпохи национально-освободительной борьбы: ведь она уже искала пути, которые сократили бы веками сохранявшуюся в Италии дистанцию между народом и “культурой”, всегда игнорировавшей фольклор как грубую и дикую поросль, растущую вне пределов литературной и вообще эстетической традиции. Показав, насколько богат поэтический язык народных песен, Томмазео дал новый ориентир итальянскому романтизму, и этот ориентир вполне соответствовал самым животрепещущим интересам итальянских романтиков. Ведь итальянский романтизм как культурное явление изначально нес в себе мощную демократическую струю, и отчетливый художественный след ее прочитывается в творчестве А. Мандзони, в поэзии Гросси и Берше, в эстетике и критике Мадзини, в романтических “повестях о народе” Л. Каркано, А. Раньери и И. Ньюво, в гарибальдийских песнях И. Ньюво и Ф. Даль’Онгаро, в “шутках” Дж. Джустини и составленном им сборнике народных тосканских пословиц и поговорок.

В романтической литературе Италии немного найдется произведений, где бы не была затронута тема вынужденного прощания с родиной и не изображались бы тревоги и лишения, которые выпадают на долю оторвавшихся от родной почвы скитальцев. “Беглецами” являются и главные герои романа А. Мандзони Ренцо и Лючия, и героиня новеллы в стихах “Беглянка” Т. Гросси, и персонажи его романа “Марко Висконти”, а также главный персонаж романа Ф. Гверрацци “Битва при Беневенто”; насильственно оторваны от родины герой книги С. Пеллико “Мои темницы” и крестьянка Анджола Мария в

одноименной “народной” повести Л. Каркано; вечным скитальцем по пустыне жизни представил Дж. Леопарди Пастуха в поэме “Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии”...

Тема скитальчества, утраты родины – главная в поэтическом творчестве Джованни Берше (1783–1851), который бежал из Милана от преследования членов карбонарских венг после восстания 1821 г. в Неаполе и Пьемонте и затем значительную часть жизни, с 1821 по 1845 г., провел в эмиграции – сначала в Париже, потом в Лондоне и Брюсселе. За годы эмиграции им были написаны поэма “Беглецы из Парги” (начатая в Италии в 1819 г. и изданная в 1823 г. в Париже), поэма “Фантазии” (издана в Бельгии в 1829 г.) и ряд стихотворений (“Отшельник из Ченизио”, “Трубадур”, “Кларина”, “Матильда”, “Сожаление” и др.), в которых предстает вереница персонажей, помимо воли оторвавшихся от родной почвы и воспринявших это как трагедию всей своей жизни.

Поэма Берше “Беглецы из Парги” была написана в ответ на события в греческом городе Парга, в 1819 г. занятом турками после того, как англичане, обещавшие городу защиту, внезапно отказали ему в поддержке. Итальянский поэт здесь затронул греческую тему, взволновавшую в 20-е годы весь европейский культурный мир (в содержании поэмы Берше много переключек с поэмой В. Гюго “Головы в серале”, написанной, однако, в 1826 г.). “Итальянский поворот” в трактовке греческих событий проявился в том, что поэт строит свою поэму вокруг четко обозначенного “коллективного”, так сказать, центра: он рельефно, нагнетая самые мрачные краски, выписывает картины коллективного бедствия и отчаяния жителей Парги, ставших изгнанниками после прихода армии Али-паши: они вынуждены предать огню останки своих предков, выкинутых турками из могил, и в спешке покинуть родной кров, спасая себя и близких от ударов турецких сабель.

Вокруг этого драматического “коллективного” событийного сюжетного ядра Берше, хорошо знакомый с поэзией Байрона, выстраивает (а точнее – намечает, и притом довольно схематично, без байроновской игры психологических контрастов и без переливов яркого восточного колорита, типичного для “Ориенталий” Гюго) еще два “индивидуальных” романтических сюжета. Это две истории одиноких, навеки потерявших покой скитальцев. Один из спасшихся жителей Парги (в поэме он не имеет имени – просто “Мужчина”), покинув родной город, бросается в море со скалы; спасенный свидетелем этого самоубийства, английским путешественником, несчастный вторично переживает случившееся, слушая рассказ своей жены – “Женщины” – о трагедии его города, но отказывается покинуть скалу близ моря, в котором он только что хотел погибнуть. “Мужчина” и “Женщина” из разоренной Парги остаются наедине со своей тоской и ненавистью. Милосердный же спаситель-англичанин – тоже

скиталец, но подобно Чайльд-Гарольду “бежит” он прежде всего от себя самого, он жертва вечной тоски и вечного беспокойства, усилившегося от чувства вины перед теми, кого предала его собственная родина – Англия. Этого “байронического” героя, которого гонит с места на место собственное состояние духа, родственное “мировой скорби”, Берше попытался втянуть в мрачный круг “коллективной трагедии” народа, покоренного и утратившего собственную родину, хотя следует признать, что эта попытка у итальянского поэта реализована достаточно схематично.

Гораздо более прочно и художественно оправданно соединяются итальянское романтическое мировосприятие с элементами письма (композиции, динамики сюжета, стилистической манеры), характерного для французской романтической прозы 1830-х годов, в романе Н. Томмазо “Вера и красота”, который был привезен им из Франции и напечатан в Италии в 1840 г.

С романом “Вера и красота” в итальянскую романтическую прозу вошла современная эпоха и герои-современники с их неяркими судьбами и невидимыми миру внутренними трагедиями: их души изломаны борьбой за существование или бессердечностью общества, а жизнь скромна и негероична. И сюжетом, и поэтикой роман Томмазо был близок французскому романтизму, который уже давно вдохновляла “современная муза”: его героями стали “сыны века”, точнее – его “пасынки”, с разной долей успеха пытающиеся спасти свой внутренний мир от коррозии, которой ему грозят царящие повсюду обман, цинизм и фальшивое благополучие. “Болезни века” – нравственная неустойчивость, утрата веры в людей, вынужденная скандальная двусмысленность социального положения, ранящие душу одиночество, бедность, глухота “света” оставили отметины на жизненных путях двух героев романа Томмазо, точно так же, как они предопределили судьбы “сына века” Мюссе, несчастного Жозефа Делорма Сент-Бёва, героев и героинь Дюма-сына и Жорж Санд. Действие романа итальянского писателя разворачивается во Франции в 1836 г., и Томмазо находит очень точные, неяркие, почти обыденные краски дня описаний пейзажей Бретани, городов Марселя, Лиона и Парижа. В структуре романа задействованы модели, не раз использованные французской романтической прозой: первая часть представляет собой исповедь героини, без утайки рассказывающей о том, как и почему она “увяла душой”; вторая часть начинается с дневника героя, в котором зафиксированы и его нравственные падения, измены самому себе, приведшие к безверию, тоске, душевному бессилию, и редкие доказательства тонкости и поэтичности его натуры, страдающей от фальши и “грязи”.

Однако при вполне очевидном французском романтическом колорите в романе Томмазо отчетливо различимы итальянские романтические мотивы. Его герои – итальянцы, с простыми име-

нами Мария и Джованни; к тому же оба они, по разным причинам, оказались надолго оторванными от родины и, будучи эмигрантами, испытали немало горя, пытаясь более или менее достойно утвердиться в жизни. Марии, оставшейся сиротой и взятой на воспитание развратной и расчетливой теткой-француженкой, пришлось до встречи с Джованни несколько лет мириться с положением содержанки. Джованни же, пресыщенный любовью богатых женщин, во Франции пытался сделать карьеру журналиста, потом согласился стать секретарем у богатого итальянца, жившего в Бордо. Полюбив друг друга и поженившись, Мария и Джованни так и остаются *вечными скитальцами и социальными париями на чужбине*: из-за необходимости искать средства к существованию, они часто расстаются, обмениваясь при этом пространными письмами, пока им не представляется случай поселиться на более или менее близкой к их родине Корсике. Здесь Джованни начинает писать, как и сам Томмазео, на разные темы, изучать историю, быт корсиканцев (многие события, описанные в романе, автобиографичны). Вскоре Джованни и Мария опять вынуждены уехать на чужбину: в Нанте Джованни получил место завуча колледжа и увлекся преподаванием (сходный эпизод был и в жизни Томмазео). Несмотря на мелочную зависть и враждебность коллег-французов по отношению к иностранцу, Джованни не уходит из колледжа, даже когда по вине директора колледж терпит финансовый крах. Джованни стал работать там бесплатно, а по ночам писать статьи в газеты для заработка; Мария помогает ему ночами переписывать их набело. В Нанте же происходит и трагедия с патриотической подоплекой: роковая ссора Джованни с французом, позволившем себе презрительно отозваться об Италии, приводит к дуэли, на которой Джованни был ранен; Мария же, от перенесенных тревог и работы по ночам заболевшая чахоткой, выйдя раненого мужа, сама вскоре умирает, попросив перед смертью, чтобы ее похоронили в родной Италии.

Появление романа “Вера и красота” в Италии открыло новые горизонты итальянскому романтизму, который во времена Томмазео, безусловно, предпочитал исторические жанры. Однако и такая новация была как бы “запрограммирована наперед” манифестами ранних романтиков (например, Берше) и эстетическими работами Мандзони, который, будучи сам автором исторического романа, признавал исторический роман переходным жанром на пути к роману о современной жизни. Обогащение итальянского романтизма новыми формами, таким образом, и в этом случае означало активизацию дремавших в нем художественных потенциалов. Томмазео изобразил в своем романе “итальянский характер” в новом, сугубо современном событийном ракурсе: причем это характер не просто динамичный, но и *самовозрождающийся*, так как ни беды эмигрантского существования, ни пагуба современного общественного цинизма *не увели*

его с пути к “вере и красоте”. Томмазо показал сложный путь своих героев к тем нравственным константам, которые выделяли в “итальянском характере” сами итальянские романтики, а за ними – и все писавшие об Италии в XIX в.: это путь пробуждения высокого, не стираемого в борьбе с жизненными обстоятельствами понятия о национальной гордости итальянца, путь возвращения природного нравственного чувства и связанной с ним искренней преданности “вере и красоте”. Для героев Томмазо “вера и красота” заключаются в любви, которая одна оказалась способной оживить дух настрадавшихся, “увядших душою” скитальцев, вернув им чувство религиозного восторга перед красотой мира и горячую веру в благую волю Бога, создавшего эту очищающую души красоту. Этот очажок “веры и красоты”, создавшийся в душах двух скитальцев, составляет резкий романтический контраст серому, неприглядному фону эмигрантских будней, прозе каждодневной борьбы с нуждой и непрочностью социального положения. Рассказав о драматическом пути Марии и Джованни к духовному возрождению, романтик Томмазо высветил в этих “итальянских натурах” не только национальное, но и идеальное общечеловеческое начало – ведь вопреки давлению обстоятельств он привел их как раз к тем главным нравственным ценностям, которые воспринимались его европейскими современниками как высшие, универсальные и наиболее естественные проявления человечности, уже исчезающие в современном мире и если и способные кого-либо объединить, то (вспомним Стендаля) лишь “немногих счастливых”.

Как это ни парадоксально, но в эмиграции общественная и культурная мысль итальянских романтиков становилась, как мы убедились, необычайно “дальнозоркой”: перед нею особенно отчетливо вырисовывались направление и перспективы развития культурного самосознания оставленной ими родины, проступали общие приоритетные интересы нации и те нравственные, эстетические и социальные ориентиры, по которым следовало искать силы, способные возродить в новых условиях положительные константы “итальянского характера”. Видимо, можно связать этот феномен со спецификой итальянского романтического мироощущения. Италия в XIX в. переживает самый важный этап в истории нового времени, ее национальное самосознание на подъеме, культура романтизма сама превращается в Италии в мощный объединяющий нацию фактор. В этом своем качестве она не только не выпускает из своей “орбиты” покинувших страну эмигрантов, но и стимулирует их творческую активность, побуждая их искать в художественном, философском, идеологическом опыте других культур разнообразные импульсы и ориентиры для укрепления ее собственной общенациональной функции. Сама эпоха и опыт других стран подсказывали, что общенациональная задача может быть решена, только если усилится роль демократиче-



ского фактора во всех сферах национальной жизни. Вот почему столь важным именно для итальянцев оказался южноамериканский военный опыт Гарибальди; вот почему столь целенаправленно была сориентирована на народ романтическая мысль Мадзини о “согласии наций”; о связи “коллективной” драмы народа и частной “индивидуальной” судьбы вместе с другими романтиками думал в эмиграции Дж. Берше, а эмигрант Н. Томмазо искал в фольклорной поэзии разных народов и в душах своих современников-итальянцев один и тот же непогасший свет “веры и красоты”.

Основанием для столь ярко проявившейся в Италии XIX в. синтении “эмигрантского” творчества и главных тенденций национальной культуры служит, по-видимому, еще и специфическая для культуры романтизма в целом двуединая направленность художественной мысли. “Культура свободного Я” строилась в это время на интенсивной индивидуальной работе духа по поиску конкретного и одновременно целостного, *синтетического* видения бытия – т.е. предполагала как раз способность находить главные, общие силовые линии внутри каждого сколь угодно конкретного исторического, национального, культурно обособленного явления, главные несущие опоры человеческого бытия во множестве отдельных его проявлений. Для обретения такого целостного взгляда на бытие необходим некий отступ, расстояние, *фактор отдаления* от конкретной его реальности (вспомним: чтобы охватить взглядом российское бытие в его целостности, автору “Мертвых душ” было необходимо отдалиться от него и увидеть Россию издалека, из Рима). Эмиграция как раз и есть такой фактор отдаления. *Отступить, чтобы приблизиться* – как это отвечает самой сущности романтизма, органичной для него амбивалентности в подходе к каждому явлению! Не есть ли эмиграция для художника – самая крайняя форма романтического способа ощутить целое национальной жизни и самого себя в ней? Крайняя потому, что и без реального переселения куда-либо романтик всегда старается сохранить для себя некую духовную “резервацию”, ревниво оберегает свою позицию “как бы эмигранта”, отдаляющую его от суеты, пошлости, грубости, т.е. от поверхностного слоя реального мира. В этом смысле в факте эмиграции некоторых художников эпохи романтизма, наверно, правомерно видеть не одно только плачевное следствие политических преследований, но и своего рода реальный, жизненный эквивалент той *метафоры пути*, что занимает такое важное место в поэтическом сознании романтика: *путь* (как и эмиграция) предполагает динамику – прежде всего в сознании личности, *путь* обновляет, расширяет ее сознание, одновременно отдаляет от чего-то преходящего и приближает к искомому результату духовной работы. Рассмотренные нами примеры творческих судеб нескольких итальянских романтиков-эмигрантов в их соотношении с судьбами итальянской культуры (и всей Италии в целом), пожалуй, позволяют парадоксальным образом расширить романтическую метафору пу-

ти, распространив ее и на трактовку понятия “эмиграция”: ведь, как оказывается, в культурном плане эмиграция может стать не простым “переселением” в инонациональную среду, а еще и этапом *духовного пути к родине*.

<sup>1</sup> *Vuilleumier M.* Immigrati e profughi in Svizzera. Profilo storico. San Gallo, 1990. P. 18–20.

<sup>2</sup> Например, переселению У. Фосколо в Швейцарию обязан своим появлением немецкий перевод романа “Последние письма Якопо Ортиса” в 1816 г. — См.: *Dionisotti C.* Foscolo esule // *Appunti sui moderni*. Bologna, 1988. P. 75.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 63 e a.

<sup>4</sup> *Caretti L.* Ugo Foscolo // *Storia della letteratura italiana*. V. 7. L'Ottocento. Milano, 1969. P. 117–119.

<sup>5</sup> *Маццини Дж.* Малые произведения Данте // *Эстетика и критика*. М., 1976. С. 408.

<sup>6</sup> *Невлер В.Е.* Джузеппе Гарибальди и его эпоха // *Джузеппе Гарибальди*. Мемуары. М., 1966. С. 377.

<sup>7</sup> Там же. С. 382 и далее.

<sup>8</sup> *Маццини Дж.* О европейской литературе // *Эстетика и критика*. М., 1976. С. 97.

<sup>9</sup> Там же. С. 123.

<sup>10</sup> См. выступление Э. Черулли на международной конференции “Мадзини и Европа”, посвященной 100-летию со дня смерти Мадзини: *Mazzini e l' Europa* (Roma, 9–10 novembre 1972). Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974. P. 8.

<sup>11</sup> A G. Giglioli, a Macon. Marsilia, 1 agosto 1831 // *Mazzini G.* Scritti editi ed inediti. V. 5. Epistolario. Imola, 1909. P. 38.

<sup>12</sup> A Charles Didier, a Paris. Marseille, ... novembre 1832 // *Ibid.* P. 193.

<sup>13</sup> *Salvatorelli L.* Mazzini e gli Stati Uniti d' Europa // *Mazzini e l' Europa*. P. 29–35.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 35.

<sup>15</sup> *Guiral P.* Mazzini et le socialisme français // *Ibid.* P. 79–87.

<sup>16</sup> *Sipala P.M.* Mazzini nella critica // *Mazzini nella letteratura*. Roma, 1975. P. 57.

<sup>17</sup> *Mazzini G.* Ai poeti del secolo XIX // *Scritti letterari*. V. 1. Milano, s.a. P. 254.

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 262.

<sup>19</sup> *Сапрыкина Е.* Теория драмы итальянских романтиков // *Европейский романтизм*. М., 1973. С. 195–197.

<sup>20</sup> *Mazzini G.* Opere minori di Dante // *Scritti letterari*. V. 2. Milano, s.a. P. 292–311.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 290.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 292.

<sup>23</sup> *Mazzini G.* Prefazione di un periodico // *Ibid.* P. 13.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 32.

<sup>25</sup> *Mazzini G.* Moto letterario in Italia // *Ibid.* P. 196.

<sup>26</sup> *Mazzini G.* Potenze intellettuali. V. Hugo // *Ibid.* P. 107.

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 112.

<sup>28</sup> *Mazzini G.* Genio e tendenze di Tommaso Carlyle // *Ibid.* P. 237.

<sup>29</sup> *Маццини Дж.* Т. Карлейль // *Эстетика и критика*. С. 378.

<sup>30</sup> *Mazzini G.* Genio e tendenze di T. Carlyle // *Scritti letterari*. V. 2. Milano, s.a. P. 242.

<sup>31</sup> *Маццини Дж.* Т. Карлейль // *Эстетика и критика*. С. 379.

<sup>32</sup> Там же. С. 381.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же. С. 382.

<sup>35</sup> Там же. С. 385.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 395.

<sup>38</sup> Там же. С. 383.

<sup>39</sup> *Mazzini G.* Lamennais (25 luglio 1841) // *Scritti letterari*. V. 2. Milano, s.a. P. 327.

<sup>40</sup> *Tommasèo N.* Storia civile nella letteraria. Studi. Firenze, 1872. P. 409–410, 545–546.

<sup>41</sup> *Borlenghi A.* La poesia popolare italiana dell' 800 e le raccolte del Tommasèo. Milano, 1965. P. IV.

<sup>42</sup> *Ibid.* P. XII–XIII.

<sup>43</sup> *Tommasèo N.* Canti popolari toscani. Prefazione // *Ibid.* P. 24.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.* P. 50.

<sup>46</sup> *Ibid.* P. 53–54.

<sup>47</sup> *Tommasèo N.* Canti popolari corsi // *Ibid.* P. 81–83.



*И.В. Карташова (Тверь)*

ПУТЕШЕСТВИЕ ГОГОЛЯ В ИТАЛИЮ  
В КОНТЕКСТЕ  
РОМАНТИЧЕСКИХ СТРАНСТВИЙ

Беспокойная, скитальческая жизнь Гоголя, исполненная духовных кризисов и исканий, вызывает ассоциации с характернейшим феноменом романтической культуры. Древний мотив человеческих странствий, восходящий к мифологии, античной литературе, библейским текстам, приобрел в романтизме особую значимость, выразил самую суть романтического мироощущения. Устремленные к “вечному” и “абсолютному”, романтики вместе с тем обладали обостренным чувством изменчивости, динамики жизни, “любящейся через край” (Л. Тик), её “бесконечного становления” (Ф. Шлегель). Царящее в мире движение выражается в постоянных перемещениях, скитаниях романтических героев (“Генрих фон Офтердинген” Новалиса, “Странствия Франца Штернбальда” Л. Тика, “Из жизни одного бездельника” Эйхендорфа, “Паломничество Чайльд Гарольда” Байрона, “Рене” Шатобриана и т.д.). Художественный мотив странствий выражал и специфику реальных биографий романтических творцов с их принципом “жизнь и поэзия – одно” – достаточно вспомнить знаменитые “рейнские странствия” Арнима и Брентано, путешествия по Германии Вакенродера и Тика, скитания Шатобриана, Байрона, Шелли, м-м де Сталь и др. Большинство писателей-романтиков не знало спокойной, оседлой жизни, странничество становилось их уделом.

В странствиях романтическая личность познавала величие и грандиозность мира, приобщалась к его вечной изменчивости, к “неведомому”, ощущая свое родство с космосом. Но таким образом “таинственный путь” вел, по словам Новалиса, в “глубины нашего духа”<sup>1</sup>. Как справедливо считают исследователи, романтическое путешествие – одновременно “внешнее” и “внутреннее”, путешествие духа, “путь к откровению” и “путь-откровение”<sup>2</sup>. Странствие связывалось с идеей жизнестроения, устремлением к миру высшему, бесконечному и невидимому, приобретало экзистенциальный и сакральный смысл. Ф. Шлегель писал о томлении, которое является движу-

щим, побуждающим началом как в жизни отдельного человека, так и в созидательной деятельности мирового духа, и которое порождает “влечение... через все конечные границы достичь бесконечной полноты духовного существования”. “Стремление в безмерную, смутную даль, томление по неведомому благу”<sup>3</sup> и обрекает романтическую личность на странничество, на вечный поиск: “ведь жизнь в том и состоит, чтобы вечно надеяться и вечно искать, миг, когда откажемся мы от поисков и надежды, должен быть мигом нашей смерти”<sup>4</sup>.

Романтическое влечение вдаль, так же как и обостренное ощущение “мира в дороге, а не у пристани”, было в высокой степени присуще Гоголю. Воспитанного на романтической культуре, его страшила возможность “остановки”, притупления чувств. В снижении интенсивности духовных порывов он, как и романтики, усматривал угрозу омертвления души. Динамика, переходность эпохи виделась писателю прежде всего в страстных исканиях современным человеком истины, в обращении общества к “вопросам нравственным”, к “мысли о внутреннем строении”<sup>5</sup> и самосозидании. Отсюда собственная жизнь представлялась Гоголю в ореоле вечных трудных скитаний в поисках идеала, духовной благодати, духовной родины. Еще в Нежине он, подобно “Пришельцу” Новалиса, скитающемуся в холодном, чуждом ему мире и грезящему о родной “чудной стране”, о небесном отечестве<sup>6</sup>, ощущал себя путником, “иноземцем, забредшим на чужбину искать того, что только находится в одной родине” (X, 97 – из письма Г. Высоцкому, июль 1827). Эту духовную родину Гоголь поначалу надеялся обрести в Петербурге, в обществе друзей, способных понять “тайны сердца” и “жадные откровения”. При этом он не исключал возможности более далекого путешествия – за границу. Из письма к П.П. Косяровскому: “Я еду в Петербург непременно в начале зимы, а оттуда Бог знает, куда меня занесет, весьма может быть, что попаду в чужие края, что обо мне не будет ни слуху, ни духу несколько лет...” (X, 131–132). Сформировавшееся в юности представление о жизни как “пути”, причем пути “тернистом”, было всегда свойственно Гоголю. И в марте 1837 г. он пишет М.П. Погодину уже из Рима: “Я бездомный, меня бьют и качают волны... Сложить мне голову свою не на родине” (XI, 92).

Романтическая тяга в чужие края становится главной лирической темой юношеской поэмы Гоголя “Ганц Кюхельгартен”. Будучи тесно связана с романтической литературой путешествий, эта поэма, по мнению ряда исследователей, во многом автобиографична и кроме того содержит истоки настроений и переживаний зрелого Гоголя. “Тайная печаль... по дальней, дальней стороне”, желание “мир... обнять” и “испить” его волнения, устремленность в “земли роскошные края”, готовность на горестное расставание с родным уголком, несомненно, были лично пережиты Гоголем. По словам Ю.В. Манна, путешествие Ганца “вполне соответствует устремлениям самого Гоголя, преломленным чрез условно-поэтическую призму”<sup>7</sup>. Показатель-

но, что в достаточно неопределенных (“неясных”) мечтаниях Ганца уже вырисовывается высокая, святая цель путешествия:

...из сей пустыни  
Ввиду я в райские места;  
Как пилигрим бредет к святыне... (I, 79).

В связи с этим М. Вайскопф закономерно говорит о “смутных реликтах” в гоголевской поэме “теософского сюжета о путешествии как поисках мудрости и своего внутреннего Я”<sup>8</sup>. Но если герой поэмы, пережив глубокое разочарование в далеких странах, в людях и свете, возвращается в свой родной “кров безмятежный”, то позиция автора, как об этом свидетельствует включенная в поэму “Дума”, оказывается иной. Ю.В. Манн справедливо указывает на сложное соотношение между героем поэмы и героем “Думы”, которым, скорее всего, является сам Гоголь. «Стремление вдаль, к “яркой доле” – отличает обоих, а стойкое упорство и способность преодолеть нападки черни – преимущество лишь героя “Думы”. Благодаря этому их жизненные дороги расходятся: один, подобно самому Гоголю, готов продолжить свой путь; другой – Ганц – возвращается к своей мирной деревне, дому, к Луизе»<sup>9</sup>.

В истории “внешней” и “внутренней” жизни Гоголя, по сути, представлен весь спектр значений, вариантов и мотивов, связанных с романтическим странствием: бегство, изгнаничество, одиночество, скитальчество, паломничество, вольное странствие, странствие безотчетное и целенаправленное, избранничество, утрата и обретение родины, очарование “далекой, далекой дороги”, в которой рождается столько “чудных замыслов” и “поэтических грез” (VI, 22). Гоголь был заморожен образом той страны, которая была вожделенной целью многих романтических странников – как известно, в романтизме был создан подлинный культ Италии. Он возник еще на заре романтизма, в иенский и даже доиенский период, когда восторженное паломничество в Италию в 1780 г. совершил В. Гейнзе, чья эстетика и творчество оказали большое влияние на ранних романтиков. Впечатления от итальянской природы и искусства, эстетическое “вживание” в них выразились в путевом дневнике, письмах и романе “Ардингелло” (1785). В путешествии Гейнзе (совершенным по большей части пешком) уже формировались те философско-нравственные и эстетические установки странствия, которые будут характерны для многих писателей-романтиков и для Гоголя: Гейнзе отрывался от привычного мира, друзей, своего прежнего литературного труда, чтобы пережить встречу с миром совершенной красоты и “непрекращающейся весны”<sup>10</sup>, и чтобы в этом далеком, “другом” мире “найти себя”, заново осмыслить свое творчество<sup>11</sup>.

Думается, что мечта об Италии владела Гоголем с самого начала его сознательной жизни. С.Н. Дурылин полагал, что он готовился к знакомству с Римом еще в Нежине, о чем свидетельствуют матери-

алы рукописной “Книги всякой всячины”<sup>12</sup>. По словам В.И. Шенрока, “по мере приближения окончания курса” “мысль о чужих краях все чаще охватывала разгоряченное воображение юноши”<sup>13</sup>. По-видимому, особую притягательность среди этих “чужих краев” имела Италия. Это подтверждает одноименное стихотворение, которое с высокой степенью вероятности приписывают Гоголю (возможно, что оно является фрагментом первоначальной редакции “Ганца Кюхельгартена”). Лейтмотивом стихотворения явилось страстное романтическое томление.

Душа лирического героя “стонет и тоскует” по стране красоты, любви и вдохновенья. Гоголь, по сути дела, воспроизводит поэтическую формулу Тика и Вакенродера: в вакенродеровских “Сердечных излияниях монаха, любителя искусств” одним из первых фрагментов является “Тоска по Италии”, где воссоздается мечтательный мир романтической личности и определяется эстетическая цель дальних “странствий”: “Днем и ночью грезит душа моя о прекрасных светлых краях, они являются мне во всех моих снах и зовут меня. Неужели моя мечта, моя тоска так и останутся напрасными?

Ты, блаженство, в отдаленье,  
И тебя мне долго ждать!  
Пусть мне ведомо сомненье,  
Но светил круговращенье  
Принесет мне благодать!”<sup>14</sup>

Вряд ли этот фрагмент был известен Гоголю, поскольку в русском переводе книги Вакенродера (1826 г.) он отсутствовал<sup>15</sup>. Впрочем, поэтические мотивы и образы фрагмента, так же как стихотворения Гёте “Ты знаешь край...” (русский перевод В.А. Жуковского) быстро стали общеромантическими – так, в 1827 г. в “Московском вестнике” было напечатано стихотворение Д.В. Веневитинова “Италия”, рисующее вожделенный образ “отчизны вдохновенья”, прекрасного убежища от мирской суеты, которое могло быть навеяно как рассказами З.А. Волконской, долго жившей в этой стране, так и мотивами произведений Гёте, Вакенродера и Тика. О путешествии в Италию страстно мечтал Боратынский в стихотворении “Небо Италии”:

Небо Италии, небо Торквата,  
Прах поэтический древнего Рима,  
Родина неги, славой богата,  
Будешь ли некогда мною ты зрима?  
Рвется душа, нетерпеньем объята,  
К гордым остаткам павшего Рима!  
Снятся мне долы, леса благовонны,  
Снятся упавших чертогов колонны!<sup>16</sup>

В представлениях русских романтиков образ Италии ассоциировался с высочайшими для них ценностями: искусством, вдохновением, красотой.

Как у Гёте и романтиков, Италия поднята Гоголем до высоты некоего “эстетического рая”, вознесшегося над “миром холодной суеты”.

Земля любви и море чарований!  
Блистательный мирской пустыни сад!  
Тот сад, где в облаке мечтаний  
Еще живут Рафаэль и Торкват!  
Узрю ль тебя я полный ожиданий?  
Душа в лучах, и думы говорят,  
Меня влечет и жжет твое дыханье, –  
Я в небесах весь звук и трепетанье! (IX, 9–10.)

В стихотворении Гоголя формируется и представление об Италии как о “родине души” – у Тика в упомянутом фрагменте Италия – “родимый край”.

В русской романтической литературе втор. пол. 20 – 30-х годов итальянская (в особенности римская) тема все более проникалась философскими раздумьями о судьбах цивилизации, путях развития человечества, его утратах и обретениях. В 1829–1830 гг. С.П. Шевырев, живший в это время в Риме в качестве воспитателя сына З.А. Волконской, посылает в журнал “Московский вестник” ряд своих стихотворений, образующий своеобразный “римский цикл”. Рим для Шевырева являет собой величественное зрелище распада древнего мира и зарождения нового. «Именно здесь, в городе, “полном веками”, обостренно ощущается поступь истории, неуловимое перетекание эпохи в эпоху»<sup>17</sup>. Былое величие Рима не исчезло бесследно, оно как бы перешло в новое качество.

Но путь торжеств еще не истреблен,  
Проложенный гигантскими пятами;  
И Колизей, и мрачный Пантеон,  
И храм Петра стоят перед веками.  
В дар вечности обрек твой труды  
С тобой времен условившийся гений,  
Как шествия великого следы,  
Не стертые потопом изменений (К Риму. Декабрь, 1829)<sup>18</sup>.

Гоголевская “Италия” была написана, по-видимому, еще в Нежине<sup>19</sup>, т.е. до цикла Шевырева. Но созданный в воображении Гоголя образ Италии также совмещает “роскошную” красоту природы, величие искусства и возможность соприкосновения с “протекшим”, возможность внимать “дел давно минувших шуму”.

И всю страну объемлет вдохновенье;  
На всем печать протекшего лежит;  
И путник зреть великое творенье,  
Сам пламенный, из снежных стран спешит (IX, 9–10).

В римских стихотворениях Шевырева (“Послание к А.С. Пушкину”) зазвучала мысль (которая впоследствии станет чрезвычайно



важной для Гоголя) об обретении путешественником в Риме "пророческого дара":

Здесь, как в гробу, грядущее видней;  
Здесь и слепец дерзает быть пророком;  
Здесь мысль, полна предания, смелей  
Потьмы веков пронзает орлим оком<sup>20</sup>.

В Риме Шевырев начинает прозревать великие судьбы своей отчизны. По его словам, он в Риме "лучше понял назначение России и Пушкина"<sup>21</sup>.

Для Н. Полевого Италия становится средоточием "всего великого, всего прекрасного", благодаря как совершенной красоте своей природы и искусства, оживающей в "исполинских развалинах" истории, так и слиянию извечных антиномий: "Там смерть и жизнь слиты вместе, вместе любовь и мука, слезы и пение... на горячем пепле огнедышащих гор растет багряный виноград, зреет маслина, обломки столицы мира окружают тлетворные болота"<sup>22</sup>.

В контексте подобных представлений паломничество в Италию получало особое значение, открывая перед путешественником широчайшие философские и исторические горизонты, приобщая его к созерцанию вечности, прошедших и грядущих судеб человечества.

Возможно, что надежда попасть в Италию возникла у Гоголя уже в первой его заграничной поездке в 1829 г. В этом путешествии просматриваются мотивы романтического "бегства", которые подробно рассмотрены Ю.В. Манном в его работах о русском романтизме. В письме к матери от 24 июня 1829 г. Гоголь раскрывает причины, побудившие его неожиданно бежать из Петербурга и "от самого себя" (X, 148). Это глубочайшее разочарование в северной столице, в "ничтожных служебных занятиях", в людях, "издерживающих жизнь так бесплодно". Это горькое переживание своих неудач. И наконец, это, по-видимому, действительно испытанное Гоголем страстное чувство к неизвестной женщине. Биографы Гоголя по большей части весьма недоверчиво относятся к его рассказу об этой любви, считая его "вымышленным" (X, 421). Между тем достаточных оснований для того, чтобы не верить Гоголю, нет. Письмо двадцатилетнего юноши к матери дышит неподдельной искренностью. Представляется справедливым предположение Ю.В. Манна, что «"энгузиазм" любви был известен Гоголю не понаслышке»<sup>23</sup>. В своем исповедальном письме Гоголь воссоздает картину охватившей его подлинно романтической страсти, одновременно "кипящей" и "идеальной": "О какое жестокое состояние! Мне кажется, если грешникам уготован ад, то он не так мучителен. Нет, это не любовь была... я по крайней (мере) не слыхал подобной любви... В порыве бешенства и ужаснейших душевных терзаний, я жаждал, кипел упиться одним только взглядом, только одного взгляда алкал я..." (X, 148). Таким образом, в 1829 г. Гоголь переживает, по сути дела, весь эмоциональный ком-

плекс, характерный для романтического героя и побуждающий к “бегству”.

Гоголю представляется, что испытанные в Петербурге потрясения сделали его равнодушным к новым впечатлениям. Вместе с тем, в своей поездке он явно отдается им, “с жадностью” рассматривает “готическое великолепие” и “удивительную живопись” в кафедральной церкви Любека. Отдается очарованию ночного пейзажа (X, 153), восхищен видом острова Борнгольм (X, 161). Впоследствии Гоголь писал в “Авторской исповеди”, что в первом заграничном путешествии им двигало “непонятное поэтическое влечение”, “противувольное”, но необычайно сильное (VIII, 450). Обращает на себя внимание, что уже тогда в сознании писателя формировалось и другое представление о путешествии как способе духовного возрождения и школе жизни. “Это училище непременно образует меня... Мне нужно переделать себя, переродиться, оживиться новою жизнью, расцвести силою души” (X, 149).

На протяжении перв. пол. 30-х годов образ Италии присутствует в сознании Гоголя. О ее роли в “лестнице веков”, о смене возвышений и падений Рима как свидетельстве “чудных путей Провидения” писатель размышляет в своих университетских лекциях и исторических статьях “Арабесок”. Итальянская тема, не являясь главной, все же ощутима в трех повестях этого цикла – “Портрете”, “Невском проспекте”, “Записках сумасшедшего” – и, как справедливо заметил Р.И. Хлодовский, в этой последней повести “под таинственный звук струны в тумане Италия и русские избы в мире Гоголя соприкоснулись”<sup>24</sup>. Желание увидеть Италию, по-видимому, все более крепло в душе Гоголя, сливаясь с не оставляющей его с юности мыслью о “каком-то большом самопожертвовании”, о том, что “для службы... Отчизне” он должен “воспитаться где-то вдали от нее” (VIII, 450).

В контексте романтических странствий особенно интересным представляется заграничное путешествие Гоголя 1836–1839 гг. Италия фигурирует уже в первом письме, в котором он сообщает М.П. Погодину о своем намерении ехать за границу: “...зиму намерен пробыть в Риме или Неаполе” (XI, 41). Гоголь отправляется в добровольное изгнание – “Там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники” (XI, 41). Вместе с тем, сразу же вырисовывается нравственная цель путешествия: “Еду глубоко обдумать свои обязанности авторские, свои будущие творения” – и зреет мысль о высоком, божественном значении предпринятого странствия: “...чувствую, что не земная воля направляет путь мой” (XI, 46).

Как известно, поначалу европейские страны разочаровали Гоголя, его быстро охватывает скука. Письма из Германии, Франции, даже из Швейцарии мало напоминают восторженные путевые впечатления романтиков. Однако аналогии с романтическими путешествиями все же могут быть проведены. Гоголь неоднократно упоминает о

своем “странническом посохе”, его неизменно влекут горные ландшафты: “Альпийские горы везде почти сопровождали меня. Ничего лучшего я не видывал” (XI, 58). Он очаровывается красотой лунных ночей. Его постоянное восхищение вызывают готические храмы. Но что в особенности дает основание говорить о связи гоголевского путешествия с романтическими странствиями – это стремительные, беспокойные передвижения из города в город, из страны в страну, как будто что-то неудержимо влечет его. В письме к матери (сентябрь 1836 г.) из Лозанны он замечает: “Вы удивляетесь, что я скоро летаю с места на место, а я, напротив, удивляюсь тому, что я двигаюсь необыкновенно медленно” (XI, 65). По-видимому, во время своего первого путешествия в Италию писатель особенно остро ощущал то “томление по неведомому благу” (Ф. Шлегель), ту страстную жажду духовного обретения, которые отличали романтического путника. Как представляется, “желанное вдали” Гоголь, может быть, поначалу не вполне осознанно связывал именно с Италией и издалека “предчувствовал” ее. Так, в Париже его увлекла лишь итальянская опера. Постепенно его путешествие обретает большую целенаправленность, Италия все чаще упоминается в его письмах: “Мое намерение до того было провести зиму в Италии. Но в Италии бушевала холера страшным образом; карантинны покрыли ее как саранча” (XI, 74). “Прожект мой ехать в Италию зимовать разрушен” (XI, 78). “Я сижу еще в Париже и просижу до половины февраля, то есть до начала весны, чтобы с весною предпринять путь в Италию, где уже в это время будет совершенная весна” (XI, 80). И Н.Я. Прокоповичу из Парижа 25 января 1837: “я не раньше как через месяц еду в Италию” (XI, 86). Гоголь непременно хочет быть в Риме на Пасху 1837 г. и встретить светлый праздник в храме св. Петра (М.И. Гоголь, февраль, 1837). И он-таки поспел к празднику: “Обедню прослушал в церкви Святого Петра, которую отправлял сам папа” (XI, 89).

Тон его писем из Рима резко меняется, к Гоголю снова вернулись юность и восторженное мировосприятие. Красота и очарование Рима смягчают даже боль “великой утраты” (гибель Пушкина). И.Ф. Золотарев, живший в 1837 и 1838 гг. в Риме на одной квартире с Гоголем, видел в нем в это время “великого энтузиаста, целый день без отдыха проводившего в созерцании природы и памятников вечного города”<sup>25</sup>. Гоголевское эмоциональное “переживание” Италии оказывается весьма близким ее восприятию писателями-романтиками и их героями. “С мягким, томительным и вместе бодрящим воздухом Италии я словно бы вдыхаю в себя новую душу, внутри меня словно бы прорастает такая же вечная весна, как та, что сверкает, набухает и расцветает вокруг меня. Небо здесь почти всегда ясное, все тучи уносятся к северу, а вместе с ними и заботы и недовольства”<sup>26</sup>. Это цитата из романа Л. Тика “Странствия Франца Штернбальда”, имеющая явные аналогии с гоголевскими впечатлениями:

“Что тебе сказать об Италии? Она прекрасна. Она менее поразит сперва, нежели после. Только всматриваясь более и более, видишь и чувствуешь ее тайную прелесть. В небе и облаках виден какой-то серебряный блеск. Солнечный свет далее объемлет горизонт. А ночи?.. прекрасны. (...) А воздух? – он так чист, что дальние предметы кажутся близкими” (XI, 93).

В романтической “философии странствий” царил дух вечной надежды и вечного поиска. Но найденное, достигнутое в дальних странствиях нередко оказывалось “возвращением”, обретением покинутого дома в новом, высшем его значении. В Риме Гоголь испытывает состояние, неоднократно описанное романтиками (Новалисом, Жуковским). В облике древнего города он усматривает нечто знакомое, родное, ему становится особенно близкой романтическая идея “родства мира”. Вначале Рим напоминает ему любимую Украину: “Мне кажется, будто я заехал к старинным малороссийским помещикам” (XI, 95). Несколько позже рождается почти мистическое чувство возвращения на свою давнюю, истинную родину, родину души. “Я родился здесь. – Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось”. И еще: “Мне казалось, что будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли. Но нет, это все не то, не свою родину, но родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня, прежде чем я родился на свет” (XI, 111, 141). Подобно усталым романтическим путникам, которые после долгого пути обретали в Италии “покой небывалый, восторг, тишину” (Л. Тик), Гоголь, оказавшись в Риме, переживает чувство блаженного успокоения, в его душе воцаряется “небо и рай”. Он словно нашел то, что давно и мучительно искал, в нем все более крепнет сознание высокого, провиденциального значения своего путешествия: “...как будто с целью всемогущая рука Промысла бросила меня под сверкающее небо Италии... (...) Если есть где на свете место, где страдания, горе, утраты и собственное бессилие могут позабыться, так это разве только в одном только Риме” (XI, 112, 217). Гоголь не хочет никуда уезжать из Рима. Он чувствует себя *дома*: “посох мой страннический уже не существует” (XI, 132). Желания, “влекущие вдаль”, затихают. «...кто был в Италии, тот скажи “прощай” другим землям. Кто был на небе, тот не захочет на землю» (XI, 105). “...никогда я не чувствовал себя так погруженным в такое спокойное блаженство. О Рим, Рим! О Италия! Чья рука вырвет меня отсюда! (...) Что за небо! что за дни! Лето не лето, весна не весна, но лучше и весны и лета, какие бывают в других углах мира. Что за воздух! Пью не напьюсь, гляжу не нагляжусь. В душе небо и рай” (XI, 121). Но еще слаще оказываются новые возвращения в “вечный город” после недолгих отлучек. Дорога продолжает иметь для Гоголя несказанное очарование при условии продолжа-



*Мемориальная доска на доме № 126 по Виа Систина, где в 1838–1842 гг. жил Н.В. Гоголь*

ющегося “обретения” Рима. Так, при мысли опять увидеть его, Гоголь покидает Швейцарию, “как узник бросает темницу” (XI, 117). И позже в сентябре 1839 г., приехав на несколько месяцев в Москву, он страстно мечтает о новом свидании: “Прекрасный мой, чудесный Рим. Несчастлив тот, кто на два месяца расстался с тобой и счастлив тот, для которого эти два месяца прошли, и он на возвратном пути к тебе. Клянусь, как ни чудесно ехать в Рим, но возвращаться в него в тысячу раз прекраснее” (XI, 255).

Гоголю свойственно романтическое одухотворение Рима. В “вечном городе” он видит произведение искусства, великую книгу, “роман”, в чтение которого он все более погружается, – и вместе с тем, прекрасное живое существо (что для романтиков было одно и то же). Возвратившись в Рим в апреле 1838 г., Гоголь, по его словам, тотчас отправился “делать визиты всем своим друзьям”. Он “разговаривает” с “Колизеем”, “Петром” и “всеми другими”, и ему кажется, что они “величественно милы” и “на этот раз особенно разговорчивы” (XI, 141). Характерны гоголевские нежные обращения к Италии: “моя душенька”, “моя ненаглядная”, “моя красавица”. Рита Джулиани справедливо заметила, что “аллегорией и символом” Рима для Гоголя стал “образ пылкой и огненной южной женщины”<sup>27</sup>. Гоголевская влюбленность в Италию порой

напоминает переживания пылкого любовника. В Италии он “забыл о горе, о людях, о всем и весь впился в ее роскошные красы” (X, 112).

Находясь в Риме, Гоголь продолжает постоянные “путешествия” уже по городу и его окрестностям, то в одиночестве, то знакомя с ним своих друзей: А. Данилевского, В. Жуковского, А. Смирнову (см. “Путешествие Александры Осиповны”). Писатель “каждый день” открывает в Риме “новое”. Медленное вхождение, вчувствование в Рим у Гоголя, как и у романтиков, идет “извне вовнутрь”, от конечного к бесконечному, от восприятия красоты природы, древних сооружений, храмов – к постижению незримого, “души” “вечного города”. Гоголь слышит его “тихую поэзию”, несущую забвение мукам, улавливает исходящую от него великую целительную силу. Здесь происходит примирение, гармоническое разрешение извечных, онтологических оппозиций: природы и искусства, старости и юности, христианского и языческого, прошлого и будущего, покоя, сна и движения; в этом “чудном слиянии” и согласии как бы воплощается тот “абсолютный чудесный синтез” (Новалис), о котором мечтали романтики. По словам Е.И. Анненковой, римская “чужая культура становится (для Гоголя) своей, потому что в ней синтезированы духовно-эстетические поиски разных времен и народов, в ней религия не обособлена от художества и жизни”<sup>28</sup>. Поэтому для Гоголя “Нет лучшей участи, как умереть в Риме; целой верстой здесь человек ближе к божеству” (XI, 114).

Как известно, итогом заграничных впечатлений и философско-эстетических раздумий Гоголя стала его повесть, (обозначенная как “отрывок”) “Рим”. Исследователи неоднократно указывали на автобиографичность “Рима” и даже тождественность его героя, молодого итальянского князя, и автора. Благодаря медленному “вчувствованию” в Рим князь, как и сам Гоголь, открывает великое, поистине “вечное”, религиозное значение этого города. “Почуял он теперь, смутясь, великий перст... чертящий свыше всемирные события (...) самое это чудное собрание отживших миров, и прелесть соединения их с вечно-цветущей природой – все существует для того, чтобы будить мир” (III, 241–242). В мечте о прекрасной Италии человек “хоть раз в жизни” становится “прекрасным человеком” (III, 243). В связи с этим и Гоголю, и его герою в самом разрушении Рима видятся “зародыши вечной жизни, вечно лучшего будущего, которое вечно готовит миру его вечный творец” (III, 243).

Характерно, что несколько ранее подобное же ощущение божественного дыхания и близости Творца испытывал, путешествуя по Италии и находясь в Риме, английский романтик Шелли (при всем отличии его философских и религиозных представлений от гоголевских). Во фрагменте “Колизей”, отразившем эти переживания, возникает мотив романтического “благоговения”, которое вызывает “созерцание обломков человеческого могущества”.



*“Кафе Греко” в Риме – место встреч русских художников и писателей, где часто бывал и Гоголь. Рисунок XIX в.*

“Время бросает на это зрелище свою пурпурную тень, оставляя видимым лишь вечность человеческой мощи и гения, залог всего прекрасного и достойного восхищения в грядущих веках”<sup>29</sup>. Созерцание останков великого древнего искусства бесконечно раздвигает духовные горизонты, происходит непосредственное, интимное соприкосновение с ушедшим миром, как бы его возрождение и тем самым – приобщение к Вечности; “словно душа ушедших поколений вселяется в меня и наполняет все мое существо”<sup>30</sup>. Шелли весьма близок к Гоголю в лирическом переживании слияния, взаимного растворения искусства и природы, в изображении древних стен, заросших буйными травами, цветами, дикими кустарниками, и огромных проломов, через которые вливается “ясное, синее небо”, пронизывая “жизнью и светом” все сущее – и прошлое, и настоящее. На этом фоне героям Шелли приоткрывается божественная тайна мироздания, величие замыслов Творца. “Это и есть любовь. Это – религия вечности”<sup>31</sup>.

Открытие божественного источника любви ко всему живому происходит и у Гоголя во время его странствий. В.В. Гиппиус справедливо писал о том, что “встречи с соотечественниками на чужбине” дали Гоголю “новые переживания – личной связи с людьми”<sup>32</sup> (сближение с молодым Виельгорским, Жуковским, Погодиным, Шевыревым и др., отношение к которым часто получает характер

какой-то особенной теплоты и нежности). Приобретение этого нового опыта, “опыта любви к людям” (В. Гиппиус) отмечал и сам Гоголь, прямо связывая с этим духовное значение своих странствий. “В продолжение странствования моего и моего внутреннего душевного воспитания я сходил и встречался с другими людьми, и встречался с ними родственней и ближе, потому что уже душа слышала душу. А потому и знакомства, завязавшиеся в это время, были прочней тех, которые завязывались в прежние времена, не мудрено: я сам стал достойней знакомства прочного, а не минутного” (XII, 434–435). Новая любовь к людям все более тесно связывается с религиозными устремлениями Гоголя, с великой благодарностью Творцу за его “присутствие в Созданыи” (Жуковский): “Разве любовь, обнявшая мою душу и возрастающая в ней более и более с каждым днем, не стоит благодарности? Разве в сих небесных торжественных минутах не присутствует Христос? Разве в сем высоком союзе душ не присутствует Христос? Разве эта любовь не есть уже сам Христос? Разве все, что отрывается от земли и земного, не есть уже Христос, разве в любви, сколько-нибудь отделившейся от чувственной любви, уже не слышится мелькнувший край божественной одежды Христа? И сие высокое стремленье, которым стремятся прекрасные души одна к другой, влюбленные в одни свои божественные качества, а не земные, не есть ли уже стремление ко Христу?” (XII, 95). Гоголевское “синтетическое” восприятие Рима, умиротворяющее воздействие вечного города способствовали религиозному возмужанию писателя. Гоголю открывается новый духовный путь, тот, по которому он пойдет в 40-е годы. В Риме он “часто слышит” “чудные минуты” религиозных откровений: “...чудной жизнью живу, внутренней огромной, заключенной во мне самом... Вся жизнь моя отныне – один благодарный гимн” (XI, 339). Таким образом, в “географических” странствиях Гоголя кроются истоки его религиозного странничества.

В конечном итоге Рим не стал “подлинной родиной” и окончанием скитаний Гоголя. Как и герой программно романа Л. Тика “Странствия Франца Штерибальда”, писатель совершает странствование по кругу: Россия – Рим – Россия (в замысле тиковского романа – Нюрнберг – Рим – Нюрнберг)<sup>33</sup>. Но “вечный город” оказался чем-то неизмеримо большим, чем остановка, “эстетический” отдых на тернистом жизненном пути Гоголя. Обретенное здесь оказалось и обретением себя, и новым глубочайшим обретением России и религиозным прозрением – в столице католического мира Гоголю по-новому открываются великие истины Православия. Во время путешествия, и главным образом в Риме, к Гоголю приходит ясное осознание выхода из “ученических лет” и своего становления как “учителя”, все более утверждается мысль о своем высоком, мессианском предназначении. По справедливой мысли Р.И. Хлодовского, в Риме “завязывалась главная, сквозная тема классической русской литературы



XIX столетия, тема воскресения, *возрождения в человеке человека*. (...) Поездка Гоголя в Рим оказалась для судеб европейской культуры не менее эпохальной, нежели итальянское путешествие Гёте<sup>34</sup>.

В Риме произошло раздвижение границ духовного опыта Гоголя, писатель обрел, по его собственным словам, чувство “открытого горизонта”, что возымело важнейшее значение для завершения главного труда его жизни – грандиозной книги о России<sup>35</sup>. И именно в Риме открылись универсальные возможности и космические масштабы его поэмы – как показал Ю.В. Манн, здесь не только был завершен первый, но и начата работа над вторым томом “Мертвых душ”<sup>36</sup>.

Великое и светлое значение Рима на своем жизненном пути сам Гоголь хорошо осознавал. И в 1841 г. он пишет замечательные и знаменательные слова, исполненные благодарности, грусти, притягивающего дальнейшего “далекого” “желанного пути”, и создает прекрасную развернутую метафору: “Ничего не пишу к тебе о происшествиях, о которых ты меня спрашиваешь. Я уже ничего не вижу перед собой, и во взоре моем нет животрепещущей внимательности новичка. Все, что мне нужно было, я забрал и заключил к себе в глубину души моей. Там Рим как святыня, как свидетель чудных явлений, свершившихся надо мною, пребывает всегда. И как путешественник, который уложил уже все свои вещи в чемодан и усталый, но покойный, ожидает только подъезда кареты... так и я, претерпев урочное время своих испытаний, изготовляясь внутреннюю, удаленную от мира жизнью, покойно, неторопливо по пути начертанному свыше, готов идти укрепленный и мыслью, и духом” (из письма А. Данилевскому, XI, 343).

<sup>1</sup> *Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 106.*

<sup>2</sup> См.: *Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 88–97; Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914; Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993.*

<sup>3</sup> *Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. М., 1983. С. 184.*

<sup>4</sup> *Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 40.*

<sup>5</sup> *Гоголь Н.В. Поли. собр. соч. Т. 8. 1952. С. 455. В дальнейшем ссылки на это изд. даются в тексте с указанием тома и страницы.*

<sup>6</sup> См.: *Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Урал LTD, 1998. С. 128–129.*

<sup>7</sup> *Манн Ю.В. “Сквозь видный миру смех...”. М., 1994. С. 161.*

<sup>8</sup> *Вайскопф М. Цит. соч. С. 32.*

<sup>9</sup> *Манн Ю.В. Цит. соч. С. 165.*

<sup>10</sup> *Гейнзе В. Ардинтелло и блаженные острова. М.; Л., 1935. С. 514.*

<sup>11</sup> См.: *Петровский М. Ардинтелло и его автор // Там же. С. 28.*

<sup>12</sup> См.: *Н.В. Гоголь. Материалы и исследования / Под ред. В.В. Гиппиуса. Т. 1. М.; Л., 1936. С. 27.*

<sup>13</sup> *Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 1. 1892. С. 140.*

<sup>14</sup> *Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 32–33.*

<sup>15</sup> Русский перевод соответствовал немецкому изданию 1814 г., в котором Л. Тик воспроизвел две книги своего друга Вакенродера (*Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, 1797* и *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, 1799*).

<sup>16</sup> Баратынский Е. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1983. С. 121.

<sup>17</sup> Аветухович Т.Е. Рим в русской поэзии первой половины XIX века: Эмблема, аллегория, символ, образ // Образ Рима в русской литературе. Рим; Самара, 2001. С. 65

<sup>18</sup> Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Т. 2. Л., 1972. С. 186.

<sup>19</sup> См.: Н.В. Гоголь. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 867.

<sup>20</sup> Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 190.

<sup>21</sup> Там же. С. 701.

<sup>22</sup> См.: Полевой Н. Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 116.

<sup>23</sup> Мани Ю.В. Цит. соч. С. 192.

<sup>24</sup> Хлодовский Р. Рим в мире Гоголя // Иностран. лит.-ра. 1984, № 12. С. 204.

<sup>25</sup> Цит. по: Вересаев В. Гоголь в жизни. М., 1990. С. 215.

<sup>26</sup> Тик Л. Цит. соч. С. 205.

<sup>27</sup> Джулиани Р. Героиня Гоголя Аннунциата: история и миф // Мир романтизма. Вып. 5 (29). Тверь, 2001. С. 101.

<sup>28</sup> Анненкова Е.И. Католицизм в системе воззрений Н.В. Гоголя // Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995. С. 34.

<sup>29</sup> Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 365.

<sup>30</sup> Там же. С. 367.

<sup>31</sup> См.: Там же. С. 366.

<sup>32</sup> Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб., 1994. С. 99.

<sup>33</sup> См.: Федоров Ф.П. Цит. соч. С. 88.

<sup>34</sup> Хлодовский Р. Цит. соч. С. 205.

<sup>35</sup> См.: Сапрыкина Е.Ю. Гоголь и традиции итальянской сатиры // Гоголь и мировая литература. М., 1988. С. 63.

<sup>36</sup> См.: Мани Ю.В. В поисках живой души. М., 1984.

М.Р. Ненарокова

“ОТКРОВЕННЫЕ РАССКАЗЫ СТРАННИКА  
ДУХОВНОМУ СВОЕМУ ОТЦУ”:  
СТИЛИЗАЦИЯ В ДУХЕ РОМАНТИЗМА

– Ты куда идешь, скажи мне,  
Странник с посохом в руке?  
– Дивной милостью Господней  
К лучшей я иду стране.

\* \* \*

– Вот и я пойду с тобою.  
Где чудесная страна?  
– Так иди же, друг, со мною,  
Вот тебе рука моя!

*Из старинного духовного стиха*

Текст “Откровенных рассказов странника духовному своему отцу”, одной из наиболее читаемых книг втор. пол. XIX в. и не потерявшей своей притягательности для читателя по сей день, складывался постепенно. Первая часть этой книги, в том ее виде, как она известна современному читателю, вышла в свет в 1882 г. в редакции свт. Феофана Затворника (Говорова). Гораздо позже, в 1911 г., были изданы вместе первая часть, состоявшая из четырех рассказов и трех ключей к умной молитве<sup>1</sup>, и вторая часть, включавшая в себя три беседы. По свидетельству свящ. Сергия Сидорова, существовала и третья часть этой книги, находившаяся в архивах в нач. XX в. и неопубликованная до сего дня<sup>2</sup>. Тексты, которые были положены в основу “Откровенных рассказов странника”, до публикации книги распространялись в списках или публиковались под другим названием<sup>3</sup>.

Случилось так, что текст оказался анонимным. Авторами этой книги называли архимандрита Михаила (Козлова)<sup>4</sup>, игумена Тихона, настоятеля одного из монастырей Нижегородской или Владимирской епархии, прп. Амвросия Оптинского, архиепископа Антония Воронежского<sup>5</sup>, некоторых других лиц. По оптинскому устному преданию, сохраненному прп. Анатолием (Потаповым) Оптинским, эту книгу написал странник, духовник прп. Амвросия<sup>6</sup>.

Для решения задач, поставленных в статье, имеет значение не столько имя или имена создателей текста “Откровенных рассказов

странника”, сколько тот факт, что все предполагаемые авторы родились в перв. пол. XIX в., ближе к его началу, и так или иначе испытали влияние культуры романтизма. Редактор, подготовивший к изданию первую часть книги, свт. Феофан Затворник, родился в 1815 г., т.е. его мировоззрение до принятия монашества сформировалось в дворянской среде Александринского времени.

Полагают, что “Откровенные рассказы странника” были написаны во втор. пол. XIX в. (с. 3). Такая датировка основана на упоминании в первой части книги единственного исторического события – Крымской войны 1853–1856 гг. Один из собеседников Странника, появляющийся в конце четвертого рассказа, барин, говорит об этой войне как о событии прошедшем. Его отъезд из Крыма приходится на конец осени 1853 г. Странник же сообщает своему духовному отцу, что эта встреча произошла “не слишком давно” (с. 106–107).

Время, в которое были созданы и начали распространяться “Откровенные рассказы странника”, называли “эпохой великих реформ”<sup>7</sup>. Это было сложное и противоречивое время. Охранительная политика церковных властей, возникшая как реакция на увлечение мистицизмом в эпоху Александра I, сковывала любое проявление духовной жизни общества. По свидетельству М.Н. Каткова, нельзя было “без грусти видеть, как в русской мысли постепенно усиливается равнодушие к интересам религии... Где возможно повторять только казенные и стереотипные фразы, там теряется доверие к религиозному чувству”<sup>8</sup>. Отмена крепостного права (1861 г.) пробудила в обществе острый интерес к народной жизни, начались “хождения в народ” как в политическом, так и в духовно-просветительном смысле. Духовные искания, не связанные с официальной церковностью, приводили к увлечению мистическими учениями, проповедью “обращения”, “оправдания верой” (так называемый “великосветский раскол”, вызванный в 70-х годах проповедью лорда Г.В. Редстока в Петербурге), к созданию различных сект (“странники”, адвентисты)<sup>9</sup>. Люди, исповедовавшие православие, обращались к практике Иисусовой молитвы, которая также часто рассматривалась церковными властями как нездоровое увлечение мистикой. Так или иначе, людям “эпохи великих реформ” было близко время Александра I, когда русское общество интересовалось сходными вопросами.

Необыкновенный успех “Откровенных рассказов странника” (первое издание в 1881 г., редакция свт. Феофана в 1882 г., три переиздания к 1884 г.) объясняется тем, что в этой книге сочетались простота изложения, почти народный язык, занимательный сюжет, похожий на сказку, герой, одинаково знакомый всем слоям русского общества, наконец, руководство к тому, как достичь духовного возрастания, оставаясь в то же время в лоне Православной Церкви.

Странник говорит о себе: “Я, по милости Божией, человек-христианин, по делам – великий грешник, по званию – бесприютный странник самого низкого сословия, скитающийся с места на место”

(с. 11). Особый подвиг странничества, характерный именно для России, появился в XVIII в.<sup>10</sup> С нач. XVIII в., с проведения церковных реформ, осуществленных Петром I, в русском обществе сложилось настороженное и подчас враждебное отношение к монашеству, в частности, к отшельничеству (“подозрительные люди”, “дармоеды, ничего не делающие и занимающие определенное место”<sup>11</sup>). Преследования властей, с одной стороны, освоение ранее незаселенных земель, строительство сети железных дорог, с другой, привели к исчезновению отшельничества как массовой разновидности аскетического подвига. На смену пришло странничество: странники “как бы хоронят вертепы и дебри, все они говорят о том, что уходит пустыня из родины нашей и что только дороги одни еще остались свободными от суеты торжествующего мира”<sup>12</sup>.

Внешне странничество являлось полной противоположностью отшельничеству. Отшельник жил в келье в дремучем лесу, отгороженный от мира двойной оградой необжитого и часто трудно преодолимого пространства и стен кельи; странник, напротив, отказывался от определенного места жительства, мог ночевать под открытым небом, вся жизнь его проходила на людях. Однако оба эти подвига связаны с практикой непрестанной Иисусовой молитвы. Поэтому все великие старцы XIX в. пребывали в общении со странниками, были их духовными детьми или сами руководили такими чадами<sup>13</sup>.

Героя “Откровенных рассказов странника” к этому подвижническому пути побудили потеря всего имущества и смерть жены. Эти события и вдобавок невозможность работать (“Я нигде ни в какую сильную работу наняться не мог по причине совершенного невладения левой моей рукой с самого малолетства” (с. 26)) освободили его от всех социальных связей, поставили вне привычной ему среды и позволили сосредоточиться на мыслях о вечном. Подобный ход событий был понятен читателям “Откровенных рассказов”, так как, хотя и не все, но многие известные странники XIX в. выбрали такую форму подвижничества по причине личных трагедий и неудач<sup>14</sup>.

Еще одна особенность странничества отразилась в образе героя “Откровенных рассказов”: забвение своего мирского имени без принятия монашества<sup>15</sup>. Страннику приходится носить с собой паспорт (“законный вид”), чтобы показывать его “людям мира сего” (с. 98). Однако для читателей он всегда остается “человек-христианин” (с. 11), уподобляясь христианским мученикам первых веков, которые на вопрос судей об их имени называли себя христианами, отрекаясь вместе с прежним именем и от всей прежней жизни.

Если образ странника был близок людям из низов, то и более образованный читатель, опираясь на культуру своего времени, находил в “Откровенных рассказах” много знакомого<sup>16</sup>. Странник “Откровенных рассказов”, покинувший родные места и стоящий вне словения, в котором он родился, волен в своих передвижениях. Он выбирает свой путь, руководствуясь не какими-то практическими, земны-

ми соображениями, а, скорее, случайными совпадениями, которые он рассматривает как знаки Божественной воли. Цель его жизни состоит не в достижении материальных благ, а в стяжании духовного богатства молитвы. Этот душевный настрой способствует причастности Странника к невидимому миру. Плодом его молитвенных трудов является ощущение себя, “как будто на другой земле” (с. 23), встреча со своим старцем как бы наяву (с. 28, 43, 56, 62). Путешествие Странника по российским дорогам, может быть, приведет его когда-нибудь в богадельню или монастырь, но его духовные странствия не окончатся никогда. Все эти черты сближают Странника с литературными героями произведений, написанных в русле романтической традиции. Кроме того, выбор героя из народа, интерес к народным обычаям также находят параллели в литературе эпохи романтизма.

Автор первой части “Откровенных рассказов странника” не ставил себе цель написать повесть для народа или произведение, отвечающее канонам романтизма. “Откровенные рассказы странника”, скорее, можно назвать тонкой и искусной стилизацией<sup>17</sup>. Не стоит забывать и о литературной и редакторской обработке, выполненной свт. Феофаном, готовившим второе издание книги. По мнению еп. Никона (Рождественского), книга, вышедшая в 1881 г., “издана была... можно сказать, безграмотно: никто не потрудился исправить даже грамматические ошибки”; кроме того, в основу издания был положен неполный список, где местами был утрачен текст<sup>18</sup>. Под пером свт. Феофана безграмотный текст с лакунами превратился в довольно стройное повествование, написанное красивым русским языком<sup>19</sup>.

Автор второй части “Откровенных рассказов странника” понял идею своего предшественника и, как мог, воплотил ее в жизнь. В “Пятой беседе” упоминается книга “Агапий”, или “Грешников спасение” (с. 182), которая, как кажется, имеет много точек соприкосновения со второй частью “Откровенных рассказов”<sup>20</sup>. В Предисловии к книге Агапия Критского, инока-святогорца, “Грешников спасение” грек-издатель пишет: «Цель книги “Грешников спасение”, — как говорит и заглавие, — помочь грешникам спастись. Для этого должен был существовать своего рода путеводитель, который простым образом изъяснял бы и учил христиан, как жить в согласии с учением Церкви»<sup>21</sup>. Такая же роль отводилась и “Откровенным рассказам странника”, с той только разницей, что перед читателем ставились задачи дальнейшего духовного роста.

Если шаг за шагом проследить путешествие Странника в поисках непрестанной молитвы, перед читателем откроется практическое руководство по прохождению Иисусовой молитвы, все равно — в миру или в монастыре.

Как уже говорилось выше, первая часть “Откровенных рассказов странника” состоит из четырех рассказов и приложения, называемого “Три ключа ко внутренней молитвенной сокровищнице”.

Первый рассказ посвящен обретению героем непрестанной молитвы. Рассказ ведется от первого лица и начинается с самохарактеристики героя, из которой читатель узнает, что он к началу повествования уже давно странствует, “скитается с места на место” (с. 11), но не отдает себе отчета в том, какова цель его странствий. Складывается впечатление, что Странник не осознавал ни пространства, в котором он перемещался до начала рассказа, ни времени, которое он провел в пути. Только много позже, из третьего рассказа, становится известно, что родом Странник из Орловской губернии, что он странствует в течение тринадцати лет и что, покинув родные места, он направился в Киев – колыбель русского православия, место подвигов князей, святителей, преподобных древней Руси, куда наиболее часто совершались благочестивые паломничества (с. 66, 69). Уйдя из родной деревни, Странник разорвал связи со своей средой и оказался как бы вне времени, которое управляет жизнью человеческого общества. Действие первого рассказа начинается с того, что герой вновь попадает в поток времени – но уже церковного: “В двадцать четвертую Неделю после Троицына дня пришел я в церковь к обедне помолиться” (с. 11). С этого момента жизнь и странствия героя подчиняются циклизированной вечности – церковному году.

Услышав чтение Апостола из Послания к Солунянам (1 Фес 5 : 17), Странник обращает внимание на слова “непрестанно молитесь”. Его странствие обретает теперь духовный смысл: он хочет узнать, что означают эти слова. Нельзя сказать, что прежде Странник не слышал или не читал этих слов из Апостола. Ничего не сообщая о себе, он, тем не менее, считает необходимым сказать: “Имя мое следующее: за плечами сумка сухарей да под пазухой Библия” (с. 11). Позже из рассказов Странника мы узнаем, что в детстве он выучился читать по Библии и с тех пор не расставался с ней (с. 66). Желание постичь глубокий смысл внешне простых слов, созревшее под влиянием чтения Св. Писания в течение всей жизни, помогает герою обрести цель странствий.

Странник посещает службы в различных церквях, “где славятся хорошие проповедники” (с. 11), слушает проповеди. Все это путешествие, когда до цели, к которой стремился Странник, было еще далеко, описано словами: “И пошел” (с. 11).

Странник недоволен; его недовольство происходит от духовной неопытности, которая естественна для начинающих. Однако непрестанную молитву, по учению Св. Отцов и по мнению автора “Откровенных рассказов”, невозможно получить сразу, без надлежащей подготовки. Потому Странник, сам того не зная, исполняет то, что нужно делать каждому новонаначальному: он получает общие сведения о молитве из проповедей, среди которых “была проповедь о молитве духом и о непрестанной молитве; но как дойти до такой молитвы, не было указано” (с. 11).

Объяснение того, что же такое “непрестанно молитесь”, пришло к Страннику как первый ответ на заданный вопрос. Он, сам не отдавая себе в этом отчета, перешел к следующей стадии земного и духовного пути: решил не ходить больше по церквям для своего образования: “Уже не стал слушать публичных проповедей, а решился при помощи Божией искать опытного и сведущего собеседника” (с. 12). Подобное решение также соответствует предписаниям святоотеческой традиции: обучаться непрестанной молитве нужно не самостоятельно, а под руководством опытного старца. Снова для странника наступает период, когда он сосредоточен не на описании мест, которые он посетил, а на одной цели: “Долго я странствовал по различным местам: все читал Библию да расспрашивал, нет ли где какого духовного наставника или благоговейного опытного водителя?” (с. 12).

Странника направляют к некому господину, который “имеет в доме своем церковь, никуда не выезжает и все Богу молится да беспрестанно читает душеспасительные книги” (с. 12). Странник, как мог, быстро пришел к нему, но барин не мог объяснить, что такое “непрестанно молитесь”. Однако совет барина, хотя и неудовлетворительный для героя книги, должен был подсказать начинающему искателю непрестанной молитвы определенное утешение: “Чтобы успеть в сем сладостном упражнении, следует чаще просить Господа, чтобы научил Он непрестанно молиться. Молись больше и усердней, молитва сама собой откроет тебе, каким образом может быть непрестанной. Для сего потребно свое время” (с. 12). Этот совет не успокоил героя, а, наоборот, только усилил его желание “уразуметь” (с. 12).

Вероятно, Странник принимает совет благочестивого барина в той его части, где сказано, что “следует чаще просить Господа, чтобы научил Он непрестанно молиться”. Молитва начинает преображать реальный мир, он становится более осознанным для героя. В тексте рассказа впервые появляется указание на земное расстояние. Странник проходит двести верст и попадает в губернский город.

Придя за советом и наставлением к настоятелю монастыря, человеку “добрейшему, богомольному и странноприимному” (с. 13), Странник задает ему тот же вопрос. Настоятель, сам не зная, как “растолковать” (с. 13), тем не менее, подал Страннику ответ, вынеся ему «книгу Димитрия Ростовского “Духовное обучение внутреннего человека”» (с. 13). Из этой книги Странник узнал, что же такое “непрестанно молитесь”: “должно разуметь о творимой умом молитве, ум бо может всегда впере́н быть в Бога и непрестанно Богу молиться” (с. 13). Таким образом, Странник, а с ним и читатель, добрались в предварительном путешествии до этапа, когда они точно знают, чего ищут, и уже прошли столько, что сильно укрепились в желании найти истину.

Странник продолжает путь, читая по дороге Библию. Проведя так пять дней, он получает награду за долготерпение и усердие в поисках. Он встречает схимонаха из некой пустыни, оказавшегося



опытным наставником в стяжании непрестанной молитвы. Таким образом, Странник обрел наконец "опытного и сведущего собеседника" (с. 13), без помощи которого, согласно святоотеческому учению, невозможно или крайне сложно научиться Иисусовой молитве.

В разговоре со своим первым духовным наставником Странник оглядывается назад, на свое начавшееся около года назад путешествие, сделанное, как ему кажется, вслепую. Странник, будучи еще духовно неопытным, не умеет извлекать уроки из происходящего с ним. Старец же успокаивает его и объясняет смысл почти годового странствия: "до сего времени совершалось над тобой испытание твоей воли на глас Божий" (с. 15). Согласившись стать духовным наставником Странника, старец читает ему "Добротолюбие", толкует его и показывает, что возможно, на практике. Так начался первый период оседлой жизни героя, когда он стал учиться непрестанной молитве. Он нанимается сторожить огород к крестьянину, живущему в деревне неподалеку от монастыря, и ходит на откровение помыслов к своему старцу.

Тут же для новоначальных автор "Откровенных рассказов" на примере своего героя делает такое наставление: Странник начинает ощущать "большую тягость, лень, скуку, одолевающий сон" (с. 20) во время молитвы. Старец, узнав от него об этом, объясняет, что это "война против [него] темного мира" (с. 20): "Видно, еще потребно тебе испытание к смирению, а потому еще и рано с неумеренным рвением касаться высшего сердечного входа, дабы не впасть в духовное корыстолюбие" (с. 21).

Постепенно Странник привыкает творить непрестанную молитву, и, чем большее количество раз он ее прочитывает, тем больше ему хочется ее читать. Наконец он настолько продвинулся вперед в своем духовном странствии, что стал "без понуждения" (с. 23) творить ее все время. Когда он достиг такого состояния, для него в молитве ощутимо совместились план вечности и план повседневности: "Весь день провел я в радости и был как бы отрешенным от всего прочего, был как будто на другой земле..." (с. 23). Наконец для Странника осознанно началось духовное странствие. Сам он уже, казалось, находится не на земле, а в некоем другом мире, откуда все земное кажется иным: "...все без изъятия представлялись мне так любезны, как бы родные... Когда случалось приходиться в церковь, то длинная пустынная служба казалась краткой и уже не была утомительна для сил, как прежде. Уединенный шалаш мой представлялся мне великолепным чертогом..." (с. 24). Однако после дней ученичества наступило время испытаний; в конце лета умер духовный наставник Странника, работа его на огороде кончилась, и он, получив заработанные деньги от работодателя и четки Старца как благословение, отправился снова в путь. В одном губернском городе ему посчастливилось купить ветхое "Добротолюбие". Таким образом, Страннику представилась возможность учиться да-

лее, уже непосредственно по письменно изложенному руководству древних подвижников, согласно наставлениям свв. Нила Сорского и Паисия Величковского.

В завершение первого рассказа Странник описывает свое постоянное состояние и положение дел: “Вот теперь так и хожу да беспрестанно творю Иисусову молитву... иду иногда верст по семидесяти и более в день...” (с. 25). Он описывает и свой нынешний духовный уровень: «...вскоре приступить к изучению и усвоению духовной молитвы внутрь сердца еще не смею... жду часа воли Божией... хотя я и не достиг непрестанной самодействующей духовной молитвы в сердце, но, слава Богу, теперь ясно понимаю, что значит изречение, слышанное мной в Апостоле: “Непрестанно молитесь”» (с. 26).

Второй рассказ начинается с обобщения: “Долго я странствовал по разным местам с сопутствовавшей мне Иисусовой молитвой, которая ободряла и утешала меня во всех путях, при всех встречах и случаях” (с. 26). Странник не называет мест, которые он посетил, не говорит, сколько времени прошло с его первой встречи с духовным отцом. В течение всего своего путешествия он читает Иисусову молитву, духом находясь “как будто на другой земле...” (с. 23) и по этой причине не сосредотачивается на том, что его окружает в пути.

Когда Странник опытным путем усваивает знания, полученные от его покойного старца, он начинает чувствовать, «что лучше бы где-нибудь остановиться на одном месте, как для удобнейшего уединения, так и для изучения “Добротолубия”...» (с. 26–27). Для Странника это затруднительно, так как он, не владея с детства левой рукой, не может найти посильную работу и, следовательно, место постоянного жительства.

Герой принимает решение идти “в сибирские страны к святителю Иннокентию Иркутскому” (с. 27). Не расставаясь с умной молитвой, Странник видит уже свой путь не от одного губернского города к другому, а от одного святого места к другому. С этого времени на земную географию накладывается география священная. Тут же объясняется и причина, по которой Странник избирает такой маршрут: “по лесам и степям сибирским мне идти будет безмолвнее, следовательно, и заниматься молитвой и чтением удобнее” (с. 26).

Странник беспрестанно творит устную молитву, и наконец достигает желаемого, обретя умно-сердечную молитву. Однако, боясь впасть в прелесть, он начинает особенно внимательно читать “Добротолубие”, “чтобы как поверять мои ощущения, так и изучать дальнейшее занятие внутренней сердечной молитвой” (с. 28). Начинается новый период ученичества Странника: «я шел уже более по ночам, а дни преимущественно проводил в чтении “Добротолубия”, сидя в лесу под деревьями» (с. 28). Постоянное пребывание в молитве переносит героя в план вечности; так, ему снится его покойный духовный наставник, “который много толковал мне и более всего наклонял душу мою ко смирению” (с. 28). Период ученичества

требует проверки знаний в испытаниях. Странник ограблен и избит двумя беглыми солдатами, причем он теряет самое для него дорогое – Библию и “Добротолюбие”. Герой впадает в отчаяние и едва находит силы идти дальше. На третий день после ограбления ему во сне является старец и объясняет смысл происшествия: “Это тебе урок беспристрастия к земным вещам для удобнейшего шествия к небу” (с. 30). Герой, а вместе с ним и читатель, узнает, что даже священные книги могут вызвать к жизни страсть стяжания и, таким образом, служить препятствием для духовного роста человека. В дальнейшем Странник сам начинает видеть смысл происходящего и учится быстрее, ища назидание во всем, что его окружает.

Через три дня Странник получает награду за то, что он смирился, приняв поучение старца: он нагоняет этап колодников и среди арестантов узнает своих обидчиков. Они, сжалившись над Странником, объясняют, как он может получить украденные вещи назад.

Странник обращается со своей просьбой к капитану, ведущему арестантов. Встреча с этим человеком открывает новый период в жизни героя. Капитан становится первым собеседником Странника, разговор с которым поучителен для обоих. В результате этого разговора герою открывается смысл еще одного отрывка из “Добротолюбия”. Далее Странник постоянно встречается людей, которых сам учит или от них получает какие-то духовные наставления. Непрестанная молитва и беседы с благочестивыми людьми присоединяют его уже не к обществу, а к Церкви в широком понимании этого слова, т.е. ко всем православным христианам. Так достигается соборность, один из принципов православия, который в дальнейшем позволяет Страннику избрать путь молитвы за мир, для чего он пойдет в Соловецкий монастырь.

Прежде чем Странник находит какое-то место для изучения “Добротолюбия”, ему посылается еще одно, более сложное с духовной точки зрения испытание. Расставаясь со Странником, капитан дает ему на прощание целковый и отпускает его. Пройдя с версту, Странник вспоминает, что обещал ограбившим его солдатам целковый, если они вернут ему его книги. В душе Странника начинается борьба: с одной стороны, ему не хочется отдавать деньги обидчикам, а с другой, заповедь о любви к врагам побуждает его исполнить обещание. Странник предпочитает исполнить заповедь. Смирившись и проявив любовь к ближнему, даже к обидчику, Странник с честью выходит из двух испытаний и оказывается достоин следующего этапа учения. Постоянное чтение “Добротолюбия” и Библии открывает ему в этих книгах новые глубины смысла.

Непрестанная сердечная молитва переносит Странника в область вечного, откуда яснее видится смысл творения: «Когда я... начинал молиться сердцем, все окружающее меня представлялось мне в восхитительном виде: деревья, травы, птицы, земля, воздух, свет – все как будто говорило мне, что существует для человека, свидетель-

ствует любовь Божию к человеку, и все молится, все воспевает славу Богу. И я понял из сего, что называется в “Добротолубии” ведением словес твари, и увидел способ, по коему можно разговаривать с творениями Божиими» (с. 37–38). Странник достигает внутреннего очищения и приближается к состоянию Адама до грехопадения.

Путешествие по пустынным местам продолжается довольно долго, и Странник “приуныл: как бы не умереть с голоду” (с. 38). Опыт пережитого подсказывает ему, что верным средством от уныния является молитва. Герой “весь возложил на волю Божию и сделался весел и покоен” (с. 38). Его принятие воли Божией было вознаграждено: Странник встречается со сторожем-полесовщиком, стерегущим лес до порубки и живущим уединенно в землянке посреди леса. Эта встреча оказалась очень важной для обоих: Странник может пожить в старой землянке и в тишине и покое изучать “Добротолубие”, а полесовщик получает ответы на некоторые духовные вопросы. Этот период продолжается “до глубокой осени”, “четыре месяца с лишком” (с. 39). Так складывается ритм духовного роста Странника, соединяющий теоретическое изучение исихазма и молитвенную практику: летом Странник работает, живя на одном месте, и читает “Добротолубие”, чтобы осенью снова пуститься в путь и проверять знания опытным путем.

Побеседовав со сторожем, Странник поселяется в указанной ему землянке и начинает по порядку, не спеша, читать “Добротолубие”. Его странствие не прерывается, но переходит в иное качество. Предвкушая это, Странник испытывает “радость, спокойствие и восхищение” (с. 42). Однако в духовном странствии, как и в странствии по земным дорогам, может быть послано испытание. Таким испытаниям на духовных путях становится для Странника трудность в понимании “Добротолубия”. Герой прибегает к уже привычному для него способу борьбы с испытаниями: он не отчаивается, а усиливает молитву. На помощь ему приходит его покойный старец. Он является своему ученику во сне, объясняет непонятное и даже подчеркивает угольком в “Добротолубии” нужные места.

Чтение “Добротолубия”, длившееся в полном уединении почти пять месяцев, принесло свои плоды. Странник так привык к сердечной молитве, что читал ее беспрерывно, и наконец достиг того, что молитва сама по себе совершалась в его уме и сердце, стала самодвижущейся.

Когда настало время рубки леса, Странник больше не смог оставаться в землянке и продолжил свой путь к Иркутску, причем “сердечная, самодвижущаяся молитва была утешением и отрадой во всем пути...” (с. 46).

Постоянная молитва, сама собой совершавшаяся в сердце Странника, делает его человеком как бы “не от мира сего”, поэтому во всех чудных случаях и происшествиях он легко находит для себя задание и подтверждение бытия Божия. В ситуациях, в которые он

попадает, видны параллели Евангельским текстам (например, Мф 42 : 39–40). Так, рассказывая о том, как на него напал волк и испугался четок старца, его духовника, Странник обращается к двум слушателям – неверующему писарю земского суда и верующему учителю. Писарь не получает никакой пользы, а учитель, узнав от Странника о “Добротолубии”, собирается купить эту книгу. Странник уходит, радуясь за одного, избранного Богом, и молясь о просвещении другого, оставленного.

Изменившееся состояние души Странника влияет и на его земные обстоятельства. Следующим летом Странник живет не в шалаше на огороде и не в землянке посреди леса. Некий священник просит его жить в часовне при строящемся храме, смотреть за рабочими и собирать пожертвования на постройку. Странник соглашается. Жители села начинают “приходить за чтением и советами... с разными житейскими скорбями, и даже за узнаванием отыскивания потерь и пропаж” (с. 52). Они признают в нем человека, имеющего духовные дарования, и Странник, не желая этого, выходит на общественное служение.

За общественным служением последовало испытание, проверявшее мудрость и правильность советов Странника и его смирение перед волей Божией. К нему за советом приходит девушка, которую сватают за раскольника. Странник учит ее полагаться на волю Божию и просить защиты в молитве. Девушка, не послушавшись, убегает из села и встречает Странника на постоялом дворе. Появляются ее родственники и увозят и ее и Странника в то село, которое они оба покинули. Страннику грозит острог за то, что он якобы подговорил девушку бежать вместе с ним. Однако это испытание, благодаря смирению Странника и его покорности воле Божией, кончается благополучно: девушку возвращают домой, а Странника, выпоров, отпускают на все четыре стороны.

Во сне Странник идет по дороге не этого мира и читает “Добротолубие”. Его догоняет его духовный наставник и указывает, какую главу читать, а потом говорит: “Вот ты теперь опытно дознал, что никакое искушение не посылается выше сил человека...” (с. 56). Таким образом, каждое событие, если оно правильно осмыслено, является шагом вперед по духовному пути.

Жизненный опыт, обретаемый в странствии, подсказывает Страннику, что Промысел Божий скрывается порой даже за необдуманными поступками. Накануне Благовещения (25 марта ст. ст.) Странник, переходя ручей, проваливается под лед и приходит к заутрене, не переодевшись. На ночь он остается в нетопленной сторожке при церкви, а утром обнаруживает, что у него отнялись ноги. Последовавшая за этим цепь событий приносит духовную пользу и Страннику, и крестьянину, который его вылечил, и сыну крестьянина, который научился у Странника грамоте, и даже управителю, у которого служил мальчик – ученик Странника. Так, например, снадобье из

костей, которым лечат Странника, дает ему повод подумать: "Сухие, сгнившие, почти совсем предавшиеся земле кости такую сохраняют в себе жизненную силу, цвет, запах и действие на живые тела и как бы сообщают жизнь омертвелым телам. Это – залог будущего Воскресения тел" (с. 59). Странник жалеет только, что не может рассказать об этом сторожу-полесовщику, который разрешил ему жить в старой землянке на участке. Благодаря тому, что сын крестьянина находится в услужении в доме управителя, странник знакомится с управителем, объясняет ему ошибочность его недоверия к "Добротолюбию" и даже оказывает помощь его жене, когда та находится на грани смерти.

Вскоре и в этом селении о Страннике стали думать, что он "и провидец, и лекарь, и знахарь" (с. 63); он снова пускается в путь и достигает Иркутска. Там он, поклонившись мощам святителя, решает, по совету одного местного жителя, идти в Старый Иерусалим, ко Гробу Господню. Расставаясь со своим новым духовником, Странник говорит, что он идет в Одессу, чтобы дойти до святого града Иерусалима, но случается так, что он навещает своего духовного отца еще дважды и беседует с ним во время этих посещений.

Третий рассказ посвящен жизни героя до его ухода из родных мест. Читатель узнает, что будущий Странник был благочестив с детства. Именно тогда сформировалась у него привычка к чтению Библии, которое позже побуждает Странника искать непрестанной молитвы. Как уже говорилось выше, герой совершает первое паломничество в Киев, положив тем самым начало своим бесконечным странствиям. Странник рассказывает духовному отцу о своей заветной мечте: быть похороненным в Иерусалиме (с. 69). Таким образом, герой внутренне настроен на то, что его странствие в обозримом будущем завершится.

Задержавшись неожиданно для себя в Иркутске еще на три дня, Странник снова приходит к духовнику. Четвертый рассказ содержит в себе несколько духовных уроков, полученных Странником на пути в Иркутск; уроки эти бесполезны и для читателя.

Особенно ярким и важным для Странника оказалось воспоминание об одном благочестивом семействе, которое он посетил, идя дорогами Тобольской губернии. Отличительной чертой этого рассказа является описание, хотя и очень лаконичное, поместья, которое принадлежит этой семье. Прямо на дороге, по которой он идет, Странник видит "небогатое село и небогатую деревянную церковь, но хорошо украшенную снаружи и расписанную" (с. 73). Дети помещика приглашают Странника в "прекрасный сад", посреди которого стоит "большой господский дом" (с. 74). Читатель волен сам вообразить красоту этого дома, основываясь на восклицании Странника: "Какая там чистота и убранство!" (с. 74). В тексте присутствуют детали, помогающие показать благочестие хозяев: в комнатах висят иконы, Странника устраивают на ночлег в образную ком-

нату, род домашней молебни. Подробнее всего описан кабинет барина: “Какое множество книг, прекрасные иконы, Животворящий Крест во весь рост и при нем поставлено Евангелие” (с. 77). Люди, которых Странник встречает в этой удивительной усадьбе, начиная с барина и его домашних и кончая нищими и калеками в нищеприемнице поместья, отличаются искренней и деятельной верой, стремлением заботиться о других, творить добро, трудиться. Есть среди них и подвижники, стяжавшие, как и Странник, непрестанную молитву. Познакомившись с обитателями этой усадьбы, Странник, а за ним и читатель, могут сказать: “Вот здесь я... опытно узнал, что значит рай и каким образом разверзается Царствие Божие внутри сердец наших” (с. 86).

Напротив, происшествие на постоялом дворе показывает и Страннику, и читателю, что не только рай, но и ад может начаться для человека на земле. По контрасту с благочестивым семейством, где все старались сделать жизнь друг друга и окружающих людей приятной, пьяный станционный смотритель и его кухарка “бранились, укоряли друг друга, а под конец и подрались” (с. 99). Кухарка, вдобавок, вознамерилась соблазнить Странника, что, конечно, привело бы к утрате им непрестанной молитвы. Странник чудом избегает блудного греха и благодарит Бога за избавление от “близкой беды” (с. 100). Встреча в доме некоего священника со старушкой, творившей Иисусову молитву, и рассказ проезжего барина о его мальчике-слуге, научившемся этой же молитве к возрасту двенадцати лет, показывают Страннику, “как назидательны и поощрительны бывают добрые живые примеры” (с. 97). Читатель же должен понять, что подчас малозаметные люди, на которых он привык не обращать внимания, могут оказаться для него примером настоящей добродетели. Четвертый рассказ завершается тем, что Странник получает благословение духовного отца и отправляется в путь.

За четырьмя рассказами, входящими в первую часть книги, следует глава “Три ключа ко внутренней молитвенной сокровищнице”. Эта глава всегда занимала самое важное место в композиции книги. В издании 1882 г. она завершала повествование; в издании 1911 г. и следующих за ним она становится композиционным центром всего произведения. “Три ключа” представляют собой выборки из “Добротолюбия”, расположенные таким образом, чтобы отдельные эпизоды книги подкреплялись святоотеческими цитатами. Однако у этой главы есть и определенная смысловая нагрузка в повествовании: с ее помощью читатель может заглянуть во внутренний мир Странника, вместе с ним “идти дорогами земными к небесному пути”<sup>22</sup>. Одновременно это удобный, ёмкий и не очень трудный для восприятия “конспект” учения “Добротолюбия” о внутренней молитве (сама книга была малодоступна и по редкости, и по сложности).

Вторая часть “Откровенных рассказов странника” имеет подзаголовок “Из рассказов Странника о благодатном действии молитвы

Иисусовой". И действительно, во второй части гораздо меньше говорится о странствиях героя.

Действие второй части происходит в Иркутске, куда Странник возвращается после неудачной попытки отправиться в Иерусалим. Наиболее важен для темы странствия "Рассказ Странника при пятом свидании", охватывающий год его жизни. Остальные рассказы называются "Свиданиями" и представляют собой дальнейшее изложение сведений о непрестанной молитве.

Из пятого рассказа Странника следует, что он, покинув Одессу, "пошел опять странствовать по России" (с. 168). Мечта героя достигнуть Иерусалима и быть там похороненным осталась неисполненной. Он решает идти в Киев, с посещения которого когда-то начались его странствия; теперь его будущее так же неопределенно, как много лет назад, и он стремится в Киев, как бы начиная странническую жизнь заново.

Странствие в пятом рассказе рассматривается не как образ жизни героя, когда он большую часть времени идет в одиночестве, упражняясь в молитве, а как рама для вставных эпизодов, каждый из которых служит иллюстрацией для той или иной душеполезной мысли. Именно так Странник оценивает свои впечатления: "...[я] встречался с такими людьми, кои открывали мне многое для меня неведомое и просвещали темную душу мою во спасение" (с. 169–170).

Придя в Киев, Странник решает исповедаться как можно подробнее. Он узнает, что в Китаевой Пустыни живет "духовник подвижнической жизни, весьма мудрый и благоразумный" (с. 186), и приносит ему свою исповедь. Духовник учит Странника правильно исповедоваться. "Исповедь внутреннего человека, ведущая ко смирению" становится смысловым центром рассказа.

Очищение души открывает новый этап и в земной, и в духовной жизни Странника. Он остается на несколько дней в кельи старца и предается молитве, находясь "как бы на Небе" (с. 193), а затем получает благословение идти в Почаев, поклониться "чудотворной стопе Пречистой Божией Матери" с тем, чтобы Она наставила его "на путь мирен" (с. 194).

По дороге Странник, обретя, благодаря подробной исповеди, более высокое духовное состояние, получает возможность получить соответствующие этому состоянию духовные знания. Он попадает на постоянный двор и встречает там монаха-афонита, "жившего в России для сбора на обитель" (с. 195) и заболевшего по пути домой. Монах просит Странника остаться и ухаживать за ним и в благодарность много рассказывает ему об Иисусовой молитве, читает ему греческое "Добротолюбие" и книгу Исаака Сирина, сравнивает "славянский перевод Паисия с подлинником греческим" (с. 196), находя, что Паисиев перевод точен. Пребывание Странника на постоялом дворе в роли келейника при духовно опытном монахе готовит героя к будущим переменам в его судьбе.





Фото из кн. С. Барабаш, Е. Кассин, М. Редькин. "Я более всего весну люблю"  
(С. Есенин) // Памятные места СССР. М. 1971

В Почаеве благословение старца Китаевой Пустыни исполняется. Странник находит себе спутника, с которым он разделит путь и подвижническую жизнь. Интересно, что до того как отправиться в Почаев по обету, спутник Странника был профессором. Несмотря на совершенно разные социальное происхождение и прежний образ жизни, Странник и Профессор, отказавшись от прошлого, становятся равны в избранном ими подвиге. Оба они решают отправиться на Соловки, в Анзерский скит. Профессор рассказывает Страннику следующее: "...там есть преуединенный и спокойный скит, называемый Анзерским. Это такое место, как второй Афон, и всякого туда принимают, а послушание только в том и состоит, чтобы по очереди читать в церкви Псалтирь часа по четыре" (с. 210).

Хотя на первый взгляд в послушании, о котором Профессор говорит Страннику, нет ничего сложного, смысл чтения Псалтири в Анзерском скиту, как и на горе Афон, состоит в молитве за мир. Таким образом, вся предшествующая жизнь героя, его многолетние странствия, борьба со страстями, умение побеждать искушения, постепенное восхождение ко все более высоким степеням непрестанной молитвы обретает смысл, становится исполнением Божия Промысла о конкретном человеке. Книга заканчивается тем, что Странник и Профессор просят благословения духовника, чтобы отправиться на Соловки. Им предстоит еще долгое странствие и по "земным дорогам", и "по небесному пути".

\* \* \*

Литературная традиция, в рамках которой написаны "Откровенные рассказы странника", послужила авторам, каждый из которых внес свой вклад в создание существующего текста, своего рода завесой, скрывающей серьезное богословское содержание. Однако эта книга, благодаря литературной одаренности первого из авторов и развитию его замысла вторым, не может быть названа богословским сочинением в романтической обложке. Глубина ее понимания зависит от подготовленности читателя: для кого-то она становится занимательным чтением, а богословское содержание незаметно воздействует на его сознание и душу; кто-то готов воспринять ее как руководство к действию. Взяв в руки эту книгу, читатель волей-неволей пускается в вечное странствие; в этом, как кажется, и проявляется ее принадлежность к традиции романтизма.

<sup>1</sup> Под «умным деланием» в православной аскетике обычно подразумевается Иисусова молитва, общепринятый вариант которой на Руси произносится как «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного». При этом человек должен сосредоточить внимание на словах молитвы, а сердцем погрузиться в покаянное чувство. Сначала молитва проговаривается вслух, а затем, по мере навыка, про себя. У этой молитвенного делания много степеней. При помощи этой молитвы в конце концов достигается так называемое «обожение» челове-

ка (термин византийских исихастов XIII–XIX вв., означающий освящение, «обоготворение» человека особыми Божественными энергиями).

<sup>2</sup> *Сидоров Сергей (свящ.)*. О странниках Русской земли // Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. Сидоров Сергей (свящ.). О странниках Русской земли. М., 2002. С. 318.

<sup>3</sup> *Гролимунд Василий (иером.)*. Послесловие // Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. Изд. Введенской Оптиной Пустыни, 1991. С. 295–296.

<sup>4</sup> Там же. С. 299.

<sup>5</sup> Предисловие // Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1997. С. 3. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>6</sup> *Сидоров Сергей (свящ.)*. С. 318.

<sup>7</sup> *Флоровский Георгий (прот.)*. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 332.

<sup>8</sup> Там же. С. 332.

<sup>9</sup> Там же. С. 401–402.

<sup>10</sup> *Сидоров Сергей (свящ.)*. С. 310.

<sup>11</sup> Там же. С. 314.

<sup>12</sup> Там же. С. 315.

<sup>13</sup> Там же. С. 343–344.

<sup>14</sup> *Сидоров Сергей (свящ.)*. С. 299.

<sup>15</sup> Там же. С. 350.

<sup>16</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. К. 897.

<sup>17</sup> *Vernitski A.* "The Way of the Pilgrim": Literary Reading of a Religious Text // Slavonica (University of Manchester), (forthcoming). Сходный феномен описан в статье Ю.М. Лотмана "Н.А. Некрасов. Последние элегии": «Непосредственное читательское восприятие стиля Некрасова неразрывно связано с ощущением простоты, разговорности, "прозаичности". Подобная читательская репутация, закрепившаяся за творчеством поэта в сознании многих поколений, не может быть случайной – она отражает сознательную авторскую установку, стремление поэта выработать стиль, который воспринимался бы как непосредственный, сохраняющий живые интонации разговорной речи. (...) На самом деле, стиль Некрасова отличается большой сложностью. Кажущаяся простота возникла как определенный художественный эффект и не имела ничего общего с элементарной аморфностью текста». См.: *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 195–196. Интересно, что автор первой части "Откровенных рассказов странника" и Н.А. Некрасов (1821–1878) были современниками.

<sup>18</sup> *Гролимунд Василий (иером.)*. С. 296.

<sup>19</sup> *Керн, Киприан (архим.)*. Предисловие к изданию 1948 года // Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. Изд. Введенской Оптиной Пустыни. 1991. С. 7.

<sup>20</sup> Например, глава "Об исповеди" в книге "Грешников спасение" и "Исповедь внутреннего человека, ведущая ко смирению" во второй части "Откровенных рассказов странника"; большое количество вставных эпизодов, имеющих, как и в греческой книге, ярко выраженный назидательный характер.

<sup>21</sup> Грешников спасение. Составлена общедоступной речью Агапием, иноком Критским, подвизавшимся на Святой Горе Афон (1641 года) / Пер. с греч. А. Маркова. М., 2002. С. 7.

<sup>22</sup> *Сидоров Сергей (свящ.)*. С. 341.

Е.П. Гречаная

## ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК КАК ФОРМА САМОСОЗНАНИЯ

Путевые дневники, бортовые журналы издавна известны в Европе. Поначалу носившие строго безличный характер, они отчасти обретают личностную интонацию начиная с эпохи позднего Возрождения. Таков путевой дневник М. де Монтеня, созданный в 1580–1581 гг. и опубликованный в 1774 г., в пору усиления интереса к дневниковым текстам. XVIII в. – время особой популярности разного рода путешествий, связанной с пристальным вниманием к “чужому”, “иному”, к дальним, экзотическим странам, к народам с необычной для европейцев культурой. На протяжении XVIII столетия только во Франции выходит двадцать томов “Общей истории путешествий” аббата Прево (1746–1770), многотомные “Назидательные письма иезуитов, написанные из чужих краев” (1717–1776), описания путешествий: М.-Г. Шуазеля-Гуффье в Грецию (1782), Ш.-Ф. Вольне в Египет и Сирию (1787), Ф. Левайана в Африку (1790). Большой резонанс в Европе имели “Письма об Италии” Ш. Дюпати (1788).

Путевой дневник в России восходит к древнерусскому жанру “хождения” и появляется с кон. XVII в. (“Путешествие стольника”, дневник П.А. Толстого за 1697–1699 гг.)<sup>1</sup>. В XVIII в. контакты с зарубежными странами значительно возрастают, и в это время целый ряд русских путешественников ведет дневник: Б.И. Куракин (“Дневник и путевые записки”, 1705–1708), А.А. Матвеев (“Дневник неофициальной миссии к французскому двору”, 1705), И.Л. Нарышкин (“Дневник”, 1714–1717)<sup>2</sup>, Н.А. Демидов (“Журнал путешествия по иностранным государствам”, 1771–1773), Н.И. Корсаков (“Дневник”, 1777–1778), А.А. Голицын (“Дневник путешествия в Европу”, 1780–1787). “Журнал” Н.А. Демидова был первым опубликованным российским путевым дневником (1786). Один из первых дошедших до нас российских женских дневников также является путевым, он создан в 1780–1781 гг. и принадлежит баронессе Н.М. Строгановой (урожденной княжне Белосельской; 1743–1819)<sup>3</sup>. Из ранних женских дневников сохранились также дневники путешествий по Европе княгини Н.П. Голицыной

(1783–1790), Е.И. Вадковской (1787–1789), княгини Е.П. Барятинской, жены посла России во Франции И.С. Барятинского (1789–1798), и ее дочери, графини А.И. Толстой (1789–1792).

Во втор. пол. XVIII в. путешествие по России также начинает восприниматься как достойное описание. Такому путешествию посвящены дневник Н. Рычкова (“Журнал, или дневные записки путешествия по родным провинциям Российского Государства”, 1769–1770), А.Г. Бобринского, “веденный в кадетском корпусе и во время путешествия по России и за границей” (1779–1786), наконец, “Путешествие из Петербурга в Москву” А.Н. Радищева (1790).

В данной статье на основе прежде всего неопубликованных российских дневников кон. XVIII – перв. пол. XIX в., изучавшихся в сотрудничестве с Катрин Вьолле (Национальный центр научных исследований, Франция), а также ряда опубликованных текстов рассматриваются формы и средства представления своего “я”, выработки собственной культурной идентичности, своего языка. Речь идет о нелитературных дневниках, т.е. созданных “обычными” людьми, не писателями.

На фоне хроники, путеводителя, к которым долгое время тяготеет путевой дневник в России, постепенно происходит как бы подспудное проступание индивидуальности автора. Этот процесс тесно связан с утверждением и развитием жанра дневника в чувствительной, позднее романтической литературе, а также с эволюцией самого жанра дневника. Путевой дневник воспринимается как следствие скромного желания автора сохранить необычные впечатления от увиденного, потом перечитать написанное. Дневник представляет собой собрание как бы снимков “на память”. Зачастую он включает рисунки – карандашом, чернилами или акварелью, занимающие иногда целые страницы или их часть и заставляющие текст потесниться. Основная масса путевых дневников опирается на путеводители, которыми неизменно руководствуются путешественники, не столько фиксируя собственные впечатления, сколько подтверждая уже написанное. Этот феномен характерен как для “литературных”<sup>4</sup>, так и для “обычных” дневников.

В России с ее традицией уклонения от чрезмерной интроспекции путевой дневник должен был казаться удобной формой закрепления собственного опыта, позволявшей не акцентировать внимания на собственной личности. В таком тексте успешно функционировала традиционная модель равновесия хроники и личных интонаций.

Кардинальные изменения в жанр путевых записок внесло “Сентиментальное путешествие” (1768) Л. Стерна. После появления этого произведения описание внешних впечатлений зачастую тяготеет к их чувствительной оценке. В России поворотным этапом стали “Письма русского путешественника” Н.М. Карамзина. В духе Стерна–Карамзина выдержаны чувствительные литературные путешествия, опубликованные в нач. XIX в. (П.И. Сумарокова, А.Ф. Кропотова, М.И. Невзорова, П.И. Макарова, П.И. Шаликова и др.<sup>5</sup>). Однако традиция безличного путеводителя продолжает сохраняться.



*Карл Брюллов. Портрет Е.П. Салтыковой на балконе в Риме. 1833–1835.  
СПб., Русский музей*

Летописная модель определяет дневники путешествия в Сибирь (1790–1791) и из Сибири (1797) такого “чувствительного” писателя, как А.Н. Радищев (автора в то же время сентиментальной повести “Дневник одной недели”).



Мужские путевые дневники ведутся преимущественно на русском языке, женские – по-французски (дневники женщин на русском языке – явление, возникающее во втор. четв. XIX в.).

Путевые дневники начинаются обычно с момента отъезда и завершаются возвращением домой. На полях иногда отмечены этапы путешествия. Преобладают описания поездок в европейские страны, среди которых первенствуют Италия и Франция<sup>6</sup>, но русские путешественники посещают также Польшу, Германию, Австрию, Голландию, Швейцарию, Англию, Турцию, Грецию. Несколько исследованных рукописей дневников посвящено путешествиям по Российской империи (из Москвы в Петербург<sup>7</sup>, по центральной России<sup>8</sup>, в южные губернии<sup>9</sup>).

В российских дневниках кон. XVIII – перв. пол. XIX в. присутствует традиция уклонения от особого внимания к собственной личности, укорененная в каноническом религиозном сознании. Принцип, согласно которому, по выражению Паскаля, “я – ненавистно” (“*le moi est haïssable*”), был положен в основу французской аристократической мемуарной литературы XVII–XVIII вв. и в определенной степени соответствовал императивам русского традиционного сознания, тенденции к тому умалению своего “гадкого я”, о котором под очевидным влиянием Паскаля писала один из авторов дневников А.И. Колечицкая<sup>10</sup>.

Между тем формула Паскаля свидетельствует о пристальном исследовании “ненавистного я”, характерном для католической духовной практики с ее ежедневным “разбором совести” (как перевел французское выражение “*examen de conscience*” русский католик И.С. Гагарин<sup>11</sup>). Русской духовной традиции такой самоанализ не был свойствен, и его элементы в рассматриваемых дневниковых текстах редуцированы. В то же время различные средства представления своего “я” в них используются.

В путевых дневниках фиксируются прежде всего внешние события и впечатления, описываются дорога, пребывание в различных населенных пунктах, их достопримечательности. Личность автора зачастую скрыта за безличной регистрацией увиденного и то же время намечается как бы пунктиром благодаря отбору того, что представляется достойным внимания, ритму записей, их особой логике, наконец, общей интонации. Женщины – авторы дневников уверенно включаются в хор европейских путешественников, опираясь в качестве модели на литературные путевые дневники.

Путевые дневники обычно начинаются с момента отъезда автора: “Мы выехали из Санкт-Петербурга в четверг 11 июня 1780 г., прибыли в Нарву 13”<sup>12</sup>; “Мы выехали из Санкт-Петербурга 1 ноября 1789 г. и добирались до Риги семь дней, так как дороги, песчаные, очень плохи”<sup>13</sup>; “Я отправляюсь в путь с помощью Божией! Да сохранит он меня! Прощайте, друзья!”<sup>14</sup>. Женщины-авторы путешествуют в обществе родных (мужей, детей), подруг, компаньонов, чем



объясняется их речь от первого лица множественного числа. Однако при пересечении границы Пруссии графиня А.И. Толстая (урожденная княжна Барятинская; 1770–1825) сообщает, словно она путешествует одна: “Я въехала в Мемель, первый город королевства Пруссии”<sup>15</sup>. Переход к речи от лица “я” связан с важностью описываемого события именно для автора дневника, так как А.И. Толстая была немкой по матери (урожденной Гольштейн-Бек) и перемена местоимения в ее записях очерчивает особое личное пространство. В дальнейшем в ее тексте вновь появляется местоимение “мы”, прежде всего при описании картин революционной Франции (они с мужем и матерью проезжали через Страсбург), заставляющих проявить идеологическую сплоченность. Таково зрелище вызывающих сочувствие эмигрантов из Франции, пугающая форма национальных гвардейцев, стычки между враждующими партиями.

Параллельно дневнику А.И. Толстой ведется в это же время дневник ее матери, Е.П. Барятинской (1750–1811), путешествующей вместе с дочерью и ее мужем. Оба автора описывают те же места и достопримечательности, уделяя одинаково много внимания художественным ценностям. При этом тон А.И. Толстой более “нейтрален”. Она предпочитает, в особенности во время пребывания в Италии, язык подробного путеводителя, что было не редкостью в ту эпоху (таков, например, “Дневник путешествия в 1786 г. по Италии” барона А.И. Крюденера, мужа В.-Ю. Крюденер, русского дипломата<sup>16</sup>), лишь изредка допуская в свои описания суждения, свидетельствующие о том, что автор – россиянка. Так, в Утрехте одна из улиц напоминает ей Мойку, а один из садов – Петергоф. Служба в греческой церкви в Амстердаме – “такая же, как у нас”, а баптистерий в Пизе “служил прежде, когда крестили, как в России, погружая все тело”<sup>17</sup>. Позднее перешедшая в католичество, А.И. Толстая особенно внимательна к католическим святыням, в то время как ее мать, получившая лютеранское воспитание, охотно восхваляет немецких пиелистов, секту гернгутеров. Вместе с тем, Е.П. Барятинская находится под более сильным влиянием “скептического” XVIII в.: саркастический тон, насмешка и ирония – характерная черта ее дневника.

Н.М. Строганова, путешествующая в “компании, состоящей из 9 лиц”, сохраняет собственное эмоциональное пространство и по большей части ведет речь от лица “я”, говорит об охватившей ее грусти, в том числе связанной с воспоминаниями об исторических событиях: “Мы обедали в городе Кестрине. ...при переезде мое сердце обливалось кровью при воспоминании, что в 1752 году, в битве при Цорендорфе мой дядя, Захарий Чернышев имел несчастье быть взятым в плен”<sup>18</sup>. О более личных причинах грусти автор предпочитает не распространяться, хотя и отмечает, что доверила их подруге<sup>19</sup>. В отличие от А.И. Толстой и Е.П. Барятинской, Н.М. Строганова не ставит своей целью подробное описание художественных ценностей, непринужденно сообщает о покупке в Ахене шляпы, об игре в бири-

би и фараон, о сломанном колесе кареты и в то же время уделяет некоторое внимание характеристике собственной личности, упоминает о своем застенчивом характере, склонности к беспричинной печали.

Н.П. Голицына (урожденная графиня Чернышева; 1744–1837) выказывает повышенный интерес к различным проявлениям общественной жизни, к политике. Она выступает в своем дневнике как свидетель исторических событий. Проезжая через Европу, она фиксирует политическую ситуацию в той или иной стране, состояние сельского хозяйства и крестьян, особенности городского управления и обучения. Описание первых дней революции, заставших княгиню в Париже, занимает в ее дневнике несколько страниц<sup>20</sup>. Она записывает также полученные новости о событиях в России, рассказывает о морских сражениях периода войны со Швецией, резюмирует текст мирного договора, заключенного с Турцией. В то же время, в согласии с чувствительным “кодом” эпохи, она представляет себя как любящую супругу и нежную мать, постоянно упоминая о тех чувствах, которые рождают в ней семейные события: временная разлука с мужем, смерть старшего сына, ссоры с сестрой, вызванные делом наследства. Княгиня утверждает, что предприняла путешествие во Францию, чтобы повидать своих сыновей, обучавшихся в Страсбурге. Подъезжая к этому городу, она видит их, “высунув голову в дверцу кареты”: “Разлука, продолжавшаяся год и почти четыре месяца, вызвала в душе нежной матери, а я именно такова, чувство, каковое мне невозможно описать”<sup>21</sup>.

Более выраженный субъективный элемент свойствен путевому дневнику Е.И. Вадковской 1787 г. Переписывая его в 1820 г. в четыре тетради книжного формата в кожаных переплетах и посвящая дочери, Е.И. Вадковская (урожденная графиня Чернышева; между 1760 и 1762 – после 1826) предваряет свой текст шутивным предисловием, обыгрывая необходимость его наличия в книге: “Предисловие. Если только книга, в которой вы пишете, переплетена, вы воображаете себя автором, а им невозможно быть без предисловия; потому я обязательно должна написать его. Меня также уверяют, что оно должно представить краткое содержание вашего сочинения. Итак, вот краткое содержание моего: за несколько месяцев я проделала множество верст. Вот мое *Предисловие*”<sup>22</sup>. Вадковская сообщает, что вела свой дневник по указанию отца, когда в качестве фрейлины сопровождала Екатерину II во время путешествия императрицы в Крым. Она часто делала записи в карете, потому почерк ее не всегда разборчив. По этой причине она и решила переписать дневник. Он также начинается со дня отъезда из Петербурга и ведется от лица “я” (хотя одновременно с автором путешествует и ее отец): “4 января 1787 г., в три часа по полудни я покинула Петербург”<sup>23</sup>.

Е.И. Вадковская зачастую возвращается к описанию своего душевного состояния, своих усилий казаться веселой: “На устах у меня постоянно играла приготовленная заранее улыбка, но я не могла

сдержать слез”<sup>24</sup>. В то же время автор при описании своих переживаний использует (подобно Н.М. Строгановой) прием умолчания, уклоняясь от превращения своего дневника в ламентацию, что противоречило аристократической модели мемуарного жанра, и предпочитает говорить о своих действиях: “Я взяла перо, чтобы записать свои мысли. Но они проносятся у меня в голове с такой скоростью и все столь мрачны, что мне кажется, не стоит их еще и переносить на бумагу, дабы увековечить воспоминание о них. Потому я буду довольствоваться описанием того, что я делала”<sup>25</sup>.

Вадковская описывает детали путешествия, размещение свиты императрицы в каретах, развлечения путников, сохраняя достаточно независимый взгляд. Этот взгляд проявляется, в частности, в не совсем обычном для молодой девушки ироническом восприятии счастливой супружеской любви, олицетворением каковой выступают некоторые ее попутчики:

“Обер-шталмейстер Нарышкин и Граф Шувалов, женатые уже сто лет, ворковали о своих женах, точно голубки. Граф Шувалов особенно сказывал, что в Петербурге всегда работает в спальне жены, дабы все время быть подле предмета своей любви и дышать тем же воздухом, что и она. Словом, целый час причуда любить свою жену переполняла существо тех, кто сему капризу подвержен”<sup>26</sup>.

При всей внешней направленности ранних дневниковых текстов в них как бы мимоходом возникают тем не менее личностные акценты, отдельные штрихи к портрету автора, не претендующие на то, чтобы составить целостную картину. Это та мера самоизображения, которая представлялась уместной и в то же время достаточной.

В.П. Шереметева (урожденная Алмазова; 1786–1857) ведет дневник в 1825–1826 гг. по дороге из Москвы в Петербург, а затем в Петербурге в форме писем к родным и друзьям. Она хочет “занять” родных и отмечает, что дневник и ей доставляет радость: “Не могу выразить, как мне весело вам писать каждый вечер, но это не знаменитый журнал, вы его получите, только когда мы будем на месте...”; “...как только приезжаю на станцию, где мы должны ночевать, я спрашиваю чернила, и пишу до ужина...”<sup>27</sup>

Во время паломничества в Задонск к мощам св. Тихона Задонского В.С. Сухотина (урожденная Домашнева; около 1795 – после 1856) осознает свое сиротство. Елец, через который она проезжает, напоминает ей Тулу, город, через который они всегда проезжали с мужем, следуя из своего поместья в центральной России в Москву, к матери В.С. Сухотиной. Автор постоянно возвращается к недавней смерти матери, которую ей так и не удалось посетить перед кончиной. “Теперь, когда душу мою точет печаль из-за утраты матушки, в особенности из-за того, что я так долго не видела ее, я не могу ничему радоваться в полной мере”<sup>28</sup>. В.С. Сухотина адресует дневник детям, оставшимся дома, но постоянно отходит от описания внешних впечатлений, чтобы погрузиться в собственные раздумья: “Вы жде-

те от меня описаний, а не размышлений, — обращается В.С. Сухотина к детям. — но я не могу ничего поделывать. В моем возрасте себя не исправишь”<sup>29</sup>. В дороге она читает книги, еще больше побуждающие ее к размышлениям: “Персидские письма” Монтескье, драму Шиллера “Вильгельм Телль”, книгу Ж. Неккера “О важности религиозных принципов”, роман г-жи де Суза “Эжен де Ротлен”. “Какое слабое и хрупкое существо — человек! — записывает автор дневника под влиянием прочитанного. — Он не может вынести ничего чрезмерного. Способность к страданию перевешивает во мне все остальные способности и оставляет глубокие следы!”<sup>30</sup> Из книги Ж. Неккера, “превосходного сочинения”, В.С. Сухотина делает выписки.

В ее дневнике появляется характерное для ряда подобных текстов двуязычие, употребление французского и русского языков. Русские слова, фразы и пассажи возникают при передаче русских топонимов и имен собственных: “après notre départ de Кочеты” (“после нашего отъезда из *Кочетов*”), “nous couchâmes à Ломны” (“мы ночевали в *Ломнах*”), “le corps de Тихон” (“тело *Тихона*”)<sup>31</sup>, а также при описании специфических русских реалий, прежде всего религиозных, и при использовании русского религиозного дискурса: “L’église du Couvent est grande, d’une architecture gothique, ressemblant à notre paroisse de Moscou (Монастырская церковь большая, старинной архитектуры, похожая на нашу в московском приходе), Петра и Павла. Тут есть явленный образ Володимерской божией матери, к которому мы прикладывались. Il y a peu de moines dans ce couvent... (В этом монастыре мало монахов)”<sup>32</sup>. Русские пассажи — свидетельство национального самосознания автора, близости к родной культуре.

Дневник А.И. Колечицкой (урожденной Лыкошиной; 1800–1871) 1841–1843 гг. написан преимущественно по-русски в тех случаях, когда она размышляет о своей жизни, рассказывает о поездках на богомолье в Нилову пустынь или Киевскую Лавру. По-французски она отдает отчет о прочитанных книгах, делает пространные выписки из них или пишет о своих чувствах, когда они имеют готовую литературную форму изображения (созданную чувствительной и романтической литературой)<sup>33</sup>: “Je suis pour quelques jours à Chelkanovo, mon ancien séjour tant aimé, et cependant je m’y sens bien triste. Tout dans cette maison, dans ce jardin, tout est souvenir pour moi, douces et tristes ressouvenances d’un passé qui ne peut plus se renouveler!” (“Я приехала на несколько дней в Щелканово, мое прежнее, столь любимое обиталище, и тем не менее мне здесь очень грустно. Все памятно для меня в этом доме, в этом саду, все хранит милые и печальные воспоминания о невозвратном прошлом!”)<sup>34</sup>

Представление своего “я” может быть опосредовано более поздним восприятием или отражением в чужом зеркале.

Девять лет спустя Е.А. Соймонова (1811–1879) перечитывает свой путевой дневник 1825 г., написанный, когда ей было четырнадцать лет, “с особым чувством удовольствия и сожаления”<sup>35</sup>. В дневнике 1834 г.

Е.А. Соимонова отмечает “детскую манеру” судить о вещах, которая была ей присуща в юности, “своего рода сдержанность, весьма естественную для молодой девушки”<sup>36</sup> и вспоминает опущенную в раннем “итальянском” дневнике историю некоей Полины, вышедшей замуж за нелюбимого человека, в результате чего оба были несчастливы. Е.А. Соимонова пишет, что родители призывали ее последовать примеру Полины, “не оставаться в девушках и не выходить замуж за какого-нибудь красивого немца”<sup>37</sup>. Пересказывая чужую историю, автор дневника представляет себя, свою жизненную позицию – к тому времени из-за сопротивления родителей рухнули ее надежды на брак с немцем учителем, и она предпочла вообще не выходить замуж<sup>38</sup>.

“Самовыражение” происходит в путевых дневниках зачастую в процессе восприятия “чужого”. Одни и те же явления вызывают различные чувства. Н.М. Строганова, Н.П. Голицына, Е.П. Дивова<sup>39</sup>, Н.И. Куракина (урожденная Головина; 1766–1832) радуются парижской жизни, легко вписываясь в духе века Просвещения в европейскую общность и ощущая себя частью единого аристократического мира. Не принадлежащий к дворянскому сословию балетмейстер И.И. Вальберх (1766–1819) “желал бы быть в аду лучше, нежели в Париже”. “Что за грусть, что за скука, – пишет он в дневнике 1802 г., – ...всякий день (...) полон и занят; собери их вместе, удивишься, найдя их все пустыми и праздными”<sup>40</sup>. Эти слова представляют автора как человека, знающего цену труду и не привыкшего к праздности.

В более поздних дневниках усиливается пафос неприятия парижской жизни, подчеркивается несовместимость французской “поверхности” и русской “глубины” – в согласии с общей тенденцией переоценки европейских ценностей в царствование Николая I, усиления патриотических настроений. А.С. Шереметева (1810–1849) во время пребывания в Париже в 1843 г. радуется встрече с соотечественниками, тому, что побывала на русской церковной службе, а сама столица Франции побуждает ее к психологическим “откровениям”, тогда как прежде в ее дневнике большей частью описывались различные достопримечательности. Она подчеркивает тот факт, что повсюду слышит одни вежливые “фразы”, что не находит пищи для души: “Я задыхаюсь здесь, мне холодно. Эти магазины мне наскучили, а другого ничего нет... Пустота в голове, холодность, безразличие в сердце... Заплакать можно от тоски!”<sup>41</sup>.

Свою укорененность в традиционных, прежде всего религиозных, ценностях демонстрирует и А.Н. Пучкова, гувернантка в семье князя В.М. Шаховского, путешествующая в 1847 г. из Петербурга в Неаполь и ведущая дневник по-русски. В Берлине она отмечает, что в русской колонии “все сделались немцами”, что “нигде родное так сильно не отзывается, как в церкви”, критически описывает католическое богослужение (“у них вся служба обращена в какое-то театральное представление”), обычай ставить “статуи, изображающие

святых и особенно Богородицу” (“я нахожу это идолопоклонством”, — пишет автор)<sup>42</sup>.

Совершая свой вояж вместе с сестрой В.М. Шаховского А.М. Лукаш, А.Н. Пучкова не скрывает большой роли путеводителя в их приобщении к западным культурным ценностям, он “очень занимает” путешественниц, и по его “совету” они посещают многие достопримечательности. Помимо путеводителя они обращаются также, как сказано в дневнике, к “Письмам” А.Н. Муравьева. Имеется в виду его книга “Римские письма” (1846—1847), в которых католическая культура воспринята глазами апологета православия.

Дочь В.М. Шаховского Наталья Шаховская (1825—1847) в дневнике 1841—1842 гг. предпочитает переписать из путеводителя по Риму описание площади дель Пополо. В то же время стереотипные описания прославленных мест оживляются благодаря возникающим субъективным акцентам. Все авторы, побывавшие в Болонье, непременно описывают знаменитые наклонные башни. Н.В. Шаховская говорит о них вскользь уже после пребывания в Болонье, вспомнив, что забыла сказать об этой достопримечательности. Поклонница Наполеона, склонная, не в последнюю очередь в силу семейных традиций, к независимым мнениям (среди ее родственников были декабристы и масоны), шестнадцатилетняя Н.В. Шаховская отмечает все места, связанные с памятью французского императора, называет его “гением”, восхищается “существом, столь прекрасным и столь необыкновенным”<sup>43</sup>. На страницах дневника юной бонапартистки вырисовывается вполне сформировавшийся характер, чувствительный, ранимый (Наталья недавно потеряла мать) и в то же время твердый.

Путешественники, побывавшие в Венеции, сходным образом описывают собор и площадь Св. Марка, ее аркады и галереи, мост Риальто, церкви и украшающие их картины великих мастеров. При этом предпочитающая столичные мостовые Н.И. Куракина заключает, что длительное пребывание в окруженной со всех сторон водой Венеции может наскучить. Великая княгиня Елена Павловна (урожденная Фредерика—Шарлотта—Мария, принцесса Вюртембергская; 1806—1873), преисполненная сознания величия своей новой родины, России, подчеркивает (в дневнике 1838 г.) чувство грусти, которое охватывает при виде утратившего былое могущество города с его заброшенными дворцами и вечной тишиной. Собор Св. Марка “построен в том же греко-византийском стиле, что и наши русские церкви”, — отмечает автор<sup>44</sup>, украшающие его изображения — также греческие.

Молодые девушки 1830-х годов, явно подверженные влиянию романтической литературы, восхищены Венецией, в особенности та, что окончила пансион в Одессе и вскоре после этого ведет дневник — в 1836—1837 гг. Она читает “Прогулки по Риму” Стендаля, а Ламартин заставляет ее проливать слезы. 1/13 марта она записывает известие о гибели А.С. Пушкина: “Наш величайший поэт Пушкин умер, он

был убит на дуэли, так как дрался с шурином своей жены из ревности<sup>45</sup>. Если литературные описания Константинополя не отвечают, по мнению автора дневника, действительности (“Я надеялась видеть на каждом шагу фонтаны, а их нет. (...) Ах! как писатели умеют придавать всему красоту и возвышенность<sup>46</sup>), то Венеция превосходит все ожидания: “Венеция – царица городов, – пишет молодая девушка, явно вспоминая стихотворение А. Шенье “Près des bords où Venise est reine de la mer...”, переведенное Пушкиным (“Близ мест, где царствует Венеция златая...”), – красивейшая во вселенной, самая очаровательная из всего, что я видела или увижу. (...) Венеция вскружила мне голову, я от нее без ума. Гондолы, гондолы, ах! как они мне нравятся, в них есть что-то мрачное, особенное<sup>47</sup>. Основная черта создаваемого в этом дневнике образа – преданность чувствительной дружбе, которая не только была в ту эпоху литературным клише, но и культивировалась в женских учебных заведениях. Повсюду автор ждет писем от подруг и радуется редким встречам с теми, кто также находится за границей. Подобный лейтмотив характерен и для путевых дневников других молодых девушек. Н.В. Шаховская начинает дневник с жалоб на разлуку с “дорогой Матильдой<sup>48</sup>, а семнадцатилетняя Софья Корф (?) во время путешествия по Германии в 1840 г. поглощена мыслью о том, как бы успеть повидать в одном из немецких городов своих кузин и лучших подруг (дочерей Е.Ф. Канкрин). Она настаивает на субъективности своих впечатлений (повсюду ей в основном скучно), на своей неизбывной печали, имеющей в данном случае конкретную причину: недавнюю смерть матери<sup>49</sup>.

Русские девушки не раз упоминают о том, что заставляют себя вести дневник, что долго ничего не писали, так как ничего интересного не было, или потому, что были отвлечены избытком впечатлений. “Я счастлива здесь, – пишет в Италии неустановленный автор (молодая девушка) путевого дневника 1836–1837 гг., – и потому ленюсь, мой дневник мне скучен, у меня никогда нет желания что-то записывать, и я стараюсь быть краткой, насколько возможно. (...) Со дня на день мой дневник все более мне наскучивает, терпеть не могу вести его...”<sup>50</sup>.

К середине века под очевидным влиянием литературных образцов (в том числе русских, среди которых особая роль принадлежала роману М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”, 1838–1840) проявляется тенденция к усилению психологической сложности представляемого автопортрета. Причем первенствуют здесь молодые девушки, которым было, по всей видимости, легче усвоить новые приемы самоизображения. К тому же в силу все большего осознания “женского удела” под влиянием в том числе общеевропейских феминистских веяний русские девушки вносят в свои тексты элементы бунта. В их дневниках появляются акценты, предвещающие знаменитый дневник Марии Башкирцевой: откровенная сосредоточенность на собственной личности, высокие духовные запросы, решительность и самостоятельность оценок, восприятие мира сквозь

призму своих пристрастий, ирония. Е.В. Давыдова, упоминая в путевых дневниках 1840-х годов о чтении "Героя нашего времени", пишет в 1841 г. о своей жажде особого существования, о своих возвышенных устремлениях: "Я хотела бы возвыситься над всеми как великий гений, стать способной не придавать никакой цены вещам этого мира. Пусть все проходит незаметно для меня, так, чтобы я была восприимчива только к возвышенным и прекрасным чувствам, пусть я буду совершенно подобной божеству. (...) В общем, я хотела бы быть совершенной и в то же время всегда делать то, что хочу (это желание выдает мое несовершенство)"<sup>51</sup>.

Вместе с тем нежелание говорить "все", характерное для дневников XVIII в., сохраняется и в текстах сер. XIX столетия. В путевом дневнике 1841 г. Е.В. Давыдова отмечает, что невозможно говорить обо всем "даже в таком дневнике, как этот", т.е., мыслимом как не стесненный прежними условностями: "Я сидела в карете и мрачно молчала. Сперва я заплакала, но затем сон возобладал над печалью, которую я здесь не называю: не стоит труда, да я и не хочу, невозможно, даже в таком дневнике, как этот, писать все, что захочется. — Но не надо воображать ничего важного, это совершенные пустяки, ничего, ничего, ничего, и все же для меня это было много, то, что ничего, ничего, ничего, ничего не значит (Mais qu'on ne s' imagine rien de très important, ce n'est rien du tout, rien rien rien et cependant c'était beaucoup pour moi ce rien rien rien rien)"<sup>52</sup>.

Н.В. Шаховская в дневнике 1841–1842 гг. во время путешествия по Франции и Италии подчеркивает "внешний" характер своего текста: "...в этой книге не будет ни моих тайных впечатлений, ни мыслей, но мельчайшие события, произошедшие с нами во время нашего путешествия... (...) ...я никогда не решусь доверить бумаге мои самые тайные мысли..."<sup>53</sup> При этом само указание на тайные мысли вписывает ее дневник в пространство исповедальной литературы. В другом дневнике, 1846 г., начатом за границей, как и предыдущий, Н.В. Шаховская размышляет о разнице между "обычным" и путевым дневником: "...путевой дневник не столь интимен, как тот, который ведется при оседлом образе жизни, на родине, когда имеешь дело только с личными чувствами и мыслями, источник коих — ваша внутренняя жизнь. Путевой дневник — полностью внешний, в нем описываются только впечатления от внешних объектов"<sup>54</sup>. Несмотря на эту декларацию, личность автора проступает в обоих дневниках. Подобным образом в сохранившихся письмах Н. Шаховская не раз пишет о своей "внешней холодности" (*cet extérieur froid*), которая не позволяет проявиться ее чувствам, и при этом проявляет исключительную страстность<sup>55</sup>. В дневнике 1846 г., незадолго до смерти в Риме от туберкулеза, Наталья воспринимает окружающее сквозь призму своего душевного и физического состояния: болезнь и усталость борются в ней с жадной жизни. Эта борьба подтверждается описанием ее смерти, сделанном ее теткой, К.М. Шаховской, запи-



савшей последние слова умирающей. Наталья встретила смерть со спокойствием, проявила больше жалости к окружающим, чем к самой себе. Лишь в какое-то мгновение нарисованная К.М. Шаховской гармония оказалась под угрозой, Наталья не смогла скрыть происходящей в ее душе внутренней борьбы, сомнений, впрочем, быстро преодоленных согласно тексту памятной записки.

Кузина Наталья С.А. Муравьева (1822–1848) начинает в Риме дневник, который сочетает элементы туристических записок и исповеди. “Начинаю с сегодняшнего дня мой дневник, или, иначе говоря, исследование моей совести (examen de conscience)”, – пишет автор в мае 1842 г.<sup>56</sup> (в это время она находится в Риме вместе со своими родственниками Шаховскими, в том числе с Натальей). Впечатления С. Муравьевой несут отпечаток ее непростого душевного состояния: в начале она долго кается в некоей совершенной ошибке, в том, что скрывала ее от близких, пребывая “в ужасном лабиринте лжи и притворства”<sup>57</sup>. Именно во время заграничного путешествия Софья возвращается к практике ведения дневника, прерванной в возрасте семнадцати лет, так как, поясняет она, в то время у нее было множество впечатлений, которые она не хотела никому доверить. Теперь же, когда она находится в водовороте внешних впечатлений, у нее возникает потребность сосредоточиться на своем внутреннем пейзаже. При этом свой дневник она дает читать тетке, Клеопатре Шаховской, чтобы иметь возможность обсудить с ней то, что она, Софья, чувствует. На фоне красоты окружающего мира внутренняя дисгармония становится особенно мучительной: “Когда я вновь подошла к окну, аромат апельсиновых деревьев причинил мне боль, их чистота делала меня еще более отвратительной, цветы словно укоряли меня, и я чувствовала себя недостойной вдыхать этот столь чарующий, напоенный благоуханиями воздух...”<sup>58</sup>

В дневниках середины века утверждаются литературные устремления, характерные прежде преимущественно для дневников писателей, чем объясняется, в частности, большее количество исправлений, свидетельствующих о стилистической отделке текста. В начале дневника 1840 г. Е.В. Давыдова (1823–1898) оплакивает потерянные листки с описанием путешествия в один из итальянских городов, шуточно и вместе с тем определенно настаивая на их литературной ценности и допуская возможность потенциального читателя: “Плачь! Плачь горькими слезами, о! литература, о потере столь прекрасного фрагмента...”<sup>59</sup> Она дает шуточное, но именно книжное заглавие своему путевому дневнику 1840 г.: “Путевой и фантастический дневник шестнадцатилетней девушки. Издание первое и последнее. Украшенное красивыми рисунками работы автора”.

При всем самоограничении заветная тетрадь становится в конечном итоге той сценой, на которой под той или иной маской предстает авторское “я”.

Дневниковая культура достигает в России в перв. пол. XIX в. высокого уровня и тесно связана с литературной постановкой проблемы личности, освоением ее внутреннего мира. Развитие автобиографических текстов, часть которых составляют путевые дневники, характеризуется взаимодействием таких факторов, как русская житийно-летописная традиция с ее тяготением к “молчанию”, европейские, прежде всего французские, аристократические мемуары и исповедальная, чувствительная литература. Не предназначенные для публикации, окололитературные дневниковые тексты, в которых автор обращается к себе самому или к узкому кругу лиц, тем не менее находятся в процессе постоянного взаимодействия с большой литературой, и поиски собственной идентичности идут в ее контексте.

Представление в дневниках своего “я” может осуществляться через сетку внешних событий и впечатлений, которые регистрируются в путевых дневниках и дневниках-хрониках. В таких текстах особенно значимыми оказываются моменты “самовыражения”, их место в общем “безличном” контексте, а также характер фиксации внешнего опыта. Действенным средством построения своего “я” становится в дневниках “референтность”, отсылающая к определенному лицу (эмоциональному центру) и способствующая созданию своего образа относительно другого. Личность автора создается как при опоре на чувствительные, позднее романтические стереотипы, так и в результате иронического, шутливового дистанцирования от заданных моделей.

Несмотря на наличие во многих дневниках эпохи адресата, он остается в большей мере предлогом для высказывания, для процесса письма, которое определяет “собрание” и построение личности. В обход заявленной предназначенности потенциальным читателям дневник углубляет духовное уединение, стимулируя энергию самосознания.

Основное отличие российских дневников от западноевропейских того же времени – меньшая в целом сосредоточенность на собственной личности, меньшее погружение в глубины своего “я”, больший психологический лаконизм. Тенденция к “самоограничению” сохраняется и в сер. XIX в., хотя в это время усиливается акцент на собственной индивидуальности, ее необычности, в особенности в дневниках молодых девушек (более склонных к самоутверждению в силу предписанных им регламентированных правил поведения), которые предвещают такие феномены автобиографической культуры, как уже упомянутый дневник Марии Башкирцевой (оказавший огромное влияние на европейскую, прежде всего французскую, дневниковую культуру) или ранняя поэзия Марины Цветаевой, первые сборники которой поражали, как известно, подробностями частной жизни, внутреннего пейзажа, подчеркнуто “домашней” направленностью.

Дальнейшее развитие жанра дневника позволило немецкому исследователю назвать Россию страной, в которой в наибольшей степени известно “счастье вести дневник”<sup>60</sup>.

<sup>1</sup> См. Гуминский В.М. Открытие мира, или Путешествия и странники. М., 1987; Россия и Запад: горизонты взаимопонимания. Литературные источники первой четверти XVIII века. Вып. 1. М., 2000.

<sup>2</sup> См.: Сальво М. ди. Юный россиянин за границей: дневник И. Нарышкина // XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999. С. 22–32.

<sup>3</sup> Записки баронессы Н.М. Строгановой // Русский библиофил. 1914. № 4. С. 26–40 (опубликованы в переводе на русский язык; подлинник, написанный по-французски, хранится в составе Строгановской коллекции в Томском университете).

<sup>4</sup> См.: Коровин В.И. “Наслаждающееся размышление самого себя” // Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990. С. 20–21; Schönlé A. Authenticity and Fiction in the Russian Literary Journey, 1790–1840. Cambridge; London, 2000. P. 203–204.

<sup>5</sup> См.: Ландшафт моих воображений.

<sup>6</sup> Berelowitch W. La France dans le “grand tour” des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle // Cahiers du Monde russe et soviétique. XXXIV (1–2), 1993. P. 195–209.

<sup>7</sup> Дневник В.П. Шереметевой 1825–1826 гг. // Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1287. Оп. 1. Ед. хр. 5160 (машинописная копия, пер. с франц.). Опубликовано: Шереметева В.П. Дневник / Пер. с франц. О.Г. Шереметевой. М., 1916.

<sup>8</sup> Дневник В.С. Сухотиной 1828 г. // РГАДА. Ф. 1280. Оп. 1. Ед. хр. 136.

<sup>9</sup> Дневник В.А. Бибикова 1820 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1337. Оп. 1. Ед. хр. 12.

<sup>10</sup> Колещицкая А.И. Мои записки от 1820 года / Публикация Е.Э. Ляминой и Е.Е. Пастернак // Лица: Биографический альманах / Сост. и ред. А.И. Рейтблат. М.; СПб., 1995, № 6. С. 287.

<sup>11</sup> Письмо И.С. Гагарина Н.Н. Шереметевой 1845 г. // Переписка Н.В. Гоголя с Н.Н. Шереметевой / Изд. подгот. И.А. Виноградов, В.А. Ворopaев. М., 2001. С. 256.

<sup>12</sup> Записки баронессы Н.М. Строгановой. С. 26.

<sup>13</sup> Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 301. К. 1. Ед. хр. 22. Л. 1 (подлинник по-французски).

<sup>14</sup> Дневник княгини Н.И. Куракиной // Деятнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый князем Ф.А. Куракиным под редакцией В.И. Смольянинова. М., 1903. Т. 1. С. 1 (подлинник по-французски).

<sup>15</sup> ОР РГБ. Ф. 301. К. 1. Ед. хр. 22. Л. 1 об. (подлинник по-французски).

<sup>16</sup> Ley Fr. Voyage en Italie du baron de Krudener en 1786. Paris, 1983.

<sup>17</sup> ОР РГБ. Ф. 301. К. 1. Ед. хр. 22. Л. 29, 34 об.

<sup>18</sup> Записки баронессы Н.М. Строгановой. С. 29.

<sup>19</sup> Там же. С. 27.

<sup>20</sup> Этот большой фрагмент опубликован в русском переводе и по-французски: Мильчина В.А. Из путевого дневника Н.П. Голицыной // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки им. В.И. Ленина. Вып. 46. М., 1987. С. 95–136.

<sup>21</sup> Н.П. Голицына. Заметки о моих путешествиях // ОР РГБ. Ф. 64. К. 113. Ед. хр. 1. Л. 31 (подлинник по-французски).

<sup>22</sup> Отдел письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ). Ф. 272. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 6 об.–7 (подлинник по-французски).

<sup>23</sup> Там же. Л. 8.

<sup>24</sup> Там же. Л. 9 об.–10.

<sup>25</sup> Там же. Л. 10 об.–11.

<sup>26</sup> Там же. Л. 27–27 об.

- <sup>27</sup> ОР РГБ. Ф. 301. К. 1. Ед. хр. 24. Л. 3, 16.
- <sup>28</sup> РГАДА. Ф.1280. Оп. 1. Ед. хр. 136. Л. 7.
- <sup>29</sup> Там же. Л.6.
- <sup>30</sup> Там же. Л. 18 об.
- <sup>31</sup> Там же. Л. 1, 4.
- <sup>32</sup> Там же. Л. 4 об.
- <sup>33</sup> См.: *Лотман Ю.М.* Русская литература на французском языке // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 354.
- <sup>34</sup> РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 1. Ед. хр. 142. Л. 17 (подлинник по-французски).
- <sup>35</sup> Дневник Е.А. Соймоновой. 1825–1826 // ОПИ ГИМ. Ф. 395. Оп. 1. Ед. хр. 161. Л. 187 (подлинник по-французски).
- <sup>36</sup> Там же. Л. 187.
- <sup>37</sup> Там же. Л. 188.
- <sup>38</sup> *Мстиславская Е.П.* Окружение А.С. Пушкина в дневнике Е.А. Соймоновой 1834–1835 гг. (по материалам Отдела рукописей Российской государственной библиотеки) // *Пушкинские материалы в архивах России.* М., 1999. С. 84.
- <sup>39</sup> См.: *Pingaud L.* Les Russes à Paris (1800–1830) // *Le Correspondant.* 25 avril 1904. P. 193–217; *Искюль С.Н.* Германия глазами русской путешественницы конца XVIII в.: дневник Е.П. Дивовой // *Немцы и русские в XVIII веке: встреча культур.* М., 2000. С. 31–41.
- <sup>40</sup> *Вальберх И.И.* Из архива балетмейстера. М.; Л., 1948. С. 69.
- <sup>41</sup> РГАДА. Ф. 1287. Оп.1. Ед. хр. 5218. Л. 17–17 об.
- <sup>42</sup> ОР РГБ. Ф. 336, раздел II. К. 78. Ед. хр. 6. Л. 11 об., 14, 113 об., 35 об.
- <sup>43</sup> РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 1. Ед. хр. 292. Л. 21 об.
- <sup>44</sup> Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 647. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 21.
- <sup>45</sup> РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 1. Ед. хр. 24 (В описи дневник приписан графу А.В. Васильеву. Имя автора – Елизавета). Л. 80 об. (подлинник по-французски, имя “Пушкин” – по-русски).
- <sup>46</sup> Там же. Л. 3.
- <sup>47</sup> Там же. Л. 31.
- <sup>48</sup> РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 1. Ед. хр. 292. Л. 2.
- <sup>49</sup> РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 1. Ед. хр. 332.
- <sup>50</sup> РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 17, 77.
- <sup>51</sup> ОР РГБ. Ф. 88. К. 1. Ед. хр. 30. Л. 29–30.
- <sup>52</sup> Там же. Л. 30.
- <sup>53</sup> Там же. Л. 24 об., 34.
- <sup>54</sup> ОР ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф. 334. Ед. хр. 978. Л. 1.
- <sup>55</sup> Письмо Е.А. Мухановой (без даты) // ОПИ ГИМ. Ф.117. Ед. хр. 230. Л. 113.
- <sup>56</sup> ОР РГБ. Ф. 336/II. Оп. 1. К. 78. Ед. хр. 3. Л. 2 (подлинник по-французски).
- <sup>57</sup> Там же. Л. 2 об.
- <sup>58</sup> Там же. Л. 7 об.
- <sup>59</sup> ОР РГБ. Ф. 88. К. 1. Ед. хр. 29. Л. 2.
- <sup>60</sup> *Hocke G.R.* Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Wiesbaden; München, 1978. Цит. по: *Heyden-Rynsch V. von der.* Ecrire la vie. Trois siècles de journaux intimes féminins. Paris, 1998. P. 20.

А.В. Коровин

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ПУТЕВОГО ОЧЕРКА В ТВОРЧЕСТВЕ Х.К. АНДЕРСЕНА

Все мы путешествуем; даже мертвые в своих  
тихих могилах путешествуют вместе с  
землею вокруг солнца. Да, путешествие, это –  
idée fixe вселенной, но мы, люди, как дети, еще  
играем в путешествие.

*Х.К. Андерсен "Теневые картины"*

Жанр путевого очерка получает особое распространение в Дании в XVIII в., – это в принципе соотносимо с общеевропейской традицией, когда путевые заметки становятся фактом художественной литературы, что во многом определил успех романа Л. Стерна "Сентиментальное путешествие". Путевой очерк оказывается жанром, который весьма продуктивно взаимодействует с романной формой, поскольку роман по своему определению тяготеет к изображению судьбы частного героя, вставшего на некий путь, и обладает компонентом, определенным М.М. Бахтиным как "хронотоп дороги". Путевой очерк, слившийся с романом, как у Стерна, является формой, где предметом описаний и изображения становится не только внешняя сторона путешествия с ее занимательностью и интересом к новому и необычному, но и внутренний мир самого путешественника. Повествователь превращается в главного героя произведения, это влечет частичную утрату документальности, присущую жанру путевого очерка изначально, приближает его к художественной литературе. Романтизм с его тяготением к изображению разнообразных проявлений человеческой личности не мог не воспользоваться этим открытием сентименталистов, что и определило интерес к рассказам о путешествиях в Дании в период господства романтизма, который растянулся практически на три четверти века.

Примечательно, что на датской почве путевой очерк не конкурирует и не пересекается с романом. Причины этого коренятся в достаточно позднем становлении жанра романа в национальной литературе, который окончательно оформляется лишь после появления первых сочинений Б.С. Ингеманна в 20-е годы XIX в. В XVIII столетии в Дании не сложилось устойчивой романистики, хотя еще в 1741 г. отец новой датской литературы Л. Хольберг публикует напи-

санный им на латинском языке философский роман “Подземное путешествие Нильса Климма”, даже из заглавия которого видно, что мотив пути здесь является важным композиционным элементом. В 1780-е годы под непосредственным воздействием немецкой и английской сентиментальной литературы появляется целый ряд авторов, которые пишут в подражание Гёте, Ричардсону и Стерну. Их книги характеризует нарочитый дидактизм и стремление следовать зарубежным образцам. Так, писательница Ш.Д. Биль выпускает четырехтомное сочинение “Моральные рассказы”, где явно усматриваются английские и немецкие влияния. Выходят эпистолярные романы К.Л. Рабека и Э. Баллинга, но об оригинальности этих произведений говорить все-таки не приходится. Получает распространение и сатирический роман, призванный критически осветить современную действительность и ориентированный на французские образцы, крупнейший датский писатель кон. XVIII в. И. Эвальд начинает в 1771 г. роман “История господина Пантакакса”, который так и остается незаконченным, а в 1790 появляется “Приключение банкноты в один ригсдаллер” П.А. Хейберга. Все эти произведения в конечном итоге лишь подготовили почву для формирования собственно национального романа.

Рассказы же о путешествиях вошли в датскую литературу в сер. XVIII в. благодаря автобиографическим сочинениям Р. Эребо, который неоднократно посещал Россию в составе датских дипломатических миссий. В своих заметках он описал впечатления от поездок ко двору Петра I. Личность русского императора поразила Эребо, который, отзываясь о Петре с глубоким уважением, посвящает ему значительную часть своих воспоминаний. Эта книга пользовалась большой популярностью и оказала влияние на становление жанра путевого очерка в Дании. Существенный вклад в развитие жанра внес Ф. Снеedorф, сын одного из столпов датского просвещения Й.С. Снеedorфа. Он был европейски образованным человеком, учившимся в университетах Германии, Швейцарии, Франции и Англии; из своего длительного образовательного турне он посылал на родину обстоятельные письма, в которых рассуждал о разных сторонах общественной жизни, экономике, политике. К середине века формируется два типа путевых очерков: в виде писем и в виде воспоминаний или дневников, которые, несмотря на некоторый элемент художественности, остаются документальными по своей сути.

Главный шаг на пути сближения художественной литературы и путевого очерка делает Й. Эвальд, он выпускает книгу воспоминаний под названием “Жизнь и мнения Йоханнеса Эвальда” (1775), в которой рассказывает о том, как, стремясь заслужить любовь, отправился на Семилетнюю войну, чтобы совершать большие подвиги. В этом произведении нашли свое отражение впечатления автора от путешествия в Германию, посещения Гамбурга и Магдебурга. Ос-

новное место в них занимают не описания чужой страны и обстоятельств пути, а стремление выразить собственную критическую оценку действительности. В “Жизни и мнениях” можно усмотреть не только влияние Стерна, но и узнаваемые мысли, почерпнутые в сочинениях Вольтера.

Самым известным произведением XVIII в., выдержанным в жанре путевого очерка, является книга крупного писателя-сентименталиста Й. Баггесена “Лабиринт, или поездка через Германию, Швейцарию и Францию” (1792–1793), в которой он описывает свои впечатления от посещения этих европейских стран. Баггесен встречался с Н.М. Карамзиным, так что возможно определенное влияние “Лабиринта” на “Письма русского путешественника”. Эта книга вобрала в себя весь опыт предшествующих сочинений как датских авторов, так и европейских, но и она остается в рамках жанра путевого очерка, не превращаясь в роман. Подобное раздельное “сосуществование” жанров путевого очерка и романа продолжалось и в эпоху романтизма.

Наивысшего расцвета путевой очерк достигает в творчестве Х.К. Андерсена, который поднимает этот жанр на новый уровень. В его произведениях события реального путешествия и вымысел составляют единое целое, поскольку приемы изображения действительности и описания внутренних переживаний являются чисто художественными по своей сути. Датский писатель прославился и как романист, его перу принадлежит шесть романов, но ни один из них не строился по принципу путешествия. Он сознательно разводит эти два жанра в своем творчестве; путевой очерк, трансформируясь, не обретает черт романа, оставаясь самостоятельной художественной формой. У Андерсена эта форма усложняется, в текст проникают повествовательные вставные конструкции, призванные проиллюстрировать чувства и мысли героя, придать им образное воплощение. Позднее они стали именоваться “историями” – так сам писатель обозначал произведения, к которым было трудно подобрать название; они не являлись сказками, не были и новеллами или рассказами, были свободны по форме и могли нести в себе элементы всех названных жанров. Эта новая, изобретенная Андерсеном литературная форма, оказалась весьма удобной для включения ее в путевой очерк, которому изначально чужда нормативность и определенность формы, и который отличает динамизм и способность вбирать в себя разного рода другие произведения – специфический жанровый синкретизм, что вполне соответствовало и андерсеновским взглядам на творчество.

Андерсен путешествовал очень много, а потому путевые заметки – довольно значительная часть его наследия. Путешествия для писателя были своего рода стилем жизни, сам Андерсен говорил: “Жить – это путешествовать”. Он был одним из немногих датчан, кто все время стремился в дорогу, объездил практически всю Европу, побывал даже в Северной Африке. В этих поездках Андерсен

черпал не только материал для своих произведений, в них он находил эмоциональный стимул для творчества. Виденное и пережитое вызвали к жизни его фантазию, активизировали писательские силы, поэтому так часто в своих путевых заметках он отвлекается от описаний увиденного и углубляется в духовный мир, погружается в рассуждения, которые иногда даже могут быть расценены читателем как резонерство. Он, не отказываясь от своего “я”, умел создавать такую эмоциональную атмосферу в своих произведениях, которая оказывалась близка большинству читателей, давала ощущение “эффекта присутствия”. Герой путевого очерка становился своего рода эмоциональным двойником читателя, который воспринимал описываемые картины не отстраненно, а приобщившись к некоему миру, сотканному из событий реальных и порожденных игрой воображения. Для этого Андерсен включал в свои произведения предания и легенды, а когда их не доставало, заполнял пустоты плодами собственной фантазии, тем и создавая особый мир, где не было непроходимой границы между вымыслом и правдой жизни. Многое из того, что он описывал, никогда с ним не происходило, а если и случалось, то при других обстоятельствах, и в другом месте. Андерсен не был журналистом, он не стремился к точности и достоверности, он оставался писателем, над которым властвует фантазия.

В путевых заметках Андерсена нет того исповедального начала, которое часто присутствовало в произведениях этого жанра; его буйная фантазия берет верх как над достоверностью описываемых событий, так и над душевными переживаниями самого автора. Фактически в произведениях датского писателя мы имеем дело не с самим Андерсеном, а с неким вымышленным героем-путешественником, который и является повествователем. Субъективная интонация становится всего лишь литературным приемом, призванным придать произведению большее правдоподобие. Герой Андерсена, в отличие от героя сентиментальной литературы, чужд раздвоенности, в нем нет противоречий, он лишь является призмой, через которую преломляется сама действительность, перед его внутренним взором предстают причудливые картины, где переплетаются реальность и фантазия, формируется новый, необычный взгляд на мир.

Особенностью жанра путевого очерка является то, что в центре произведения обычно оказывается личность автора; у Андерсена же автор уступает место герою-повествователю, а главное место отводится воссозданию картины внутреннего мира человека, бегущего от забот и треволнений обыденности, пытающегося найти успокоение в дороге, набраться новых впечатлений, сопережить истории других людей, встреченных им на пути. Погрузив читателя в мир индивидуальных переживаний своего героя, писатель заставляет жить его жизнью сердца, сквозь призму которого и воспринимается действительность. Г. Брандес писал: “Наиболее глубокой характерной чертой андерсеновского мировоззрения является стремление ста-

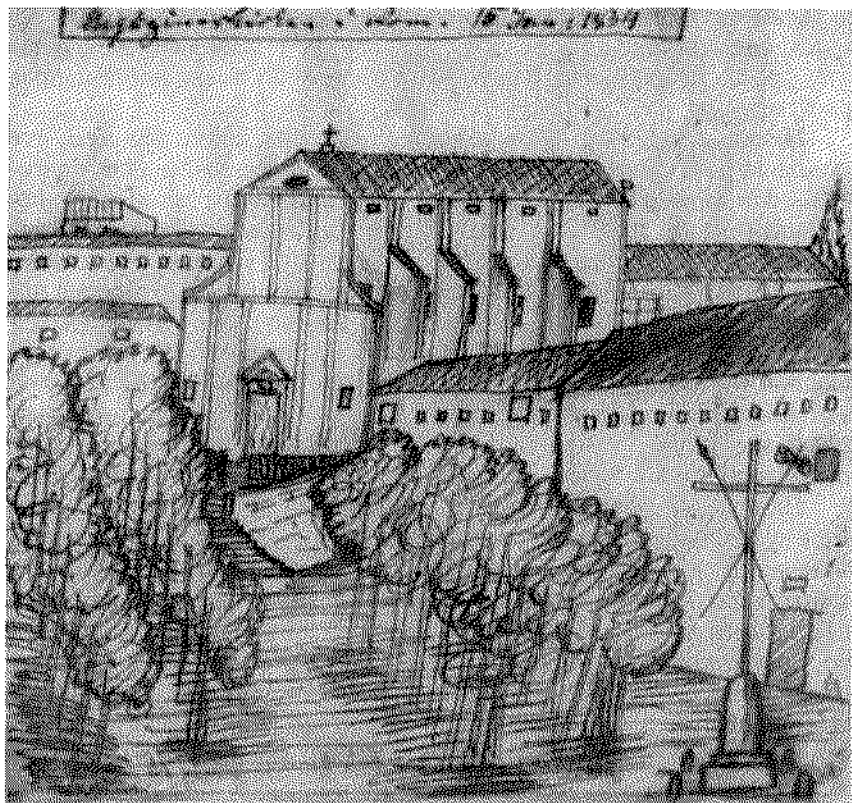


вить выше всего сердце, – черта чисто датская”<sup>1</sup>. В этом отношении достаточно много точек соприкосновения у путевых заметок Андерсена с лирикой, и этот лирический компонент иногда подчиняет себе эпический, выходит на первый план.

Возникает два повествовательных уровня: информативный – рассказ о тех или иных местах и событиях, и лирический, в котором запечатлено личное эмоциональное отношение героя-повествователя ко всему увиденному в пути. Не только слияние этих двух уровней определяет оригинальность путевых заметок Андерсена, но и образ самого путешественника, который пропускает через себя все увиденное и пережитое, его волнует происходящее, те люди, с которыми он встречается, события, свидетелем которых он становится. Он постоянно задумывается о том новом, что узнает, ищет ответы на многие важные вопросы жизни. Герой записок, как и автор, – датчанин, обитатель маленькой страны, но открытый всему миру, чужим культурам, стремящийся к тому, чтобы впитать в себя дух тех мест, где он побывал, тем самым его мир расширяется, он вбирает в свое сердце интересы всех людей, он задумывается над фундаментальными вопросами человеческого бытия.

Форму путевого очерка Андерсен использует в одном из первых своих произведений “Прогулка от Хольменканала к восточной оконечности острова Амагер” (“Fodrejse fra Holmens Kanal til Østpynten af Amager”, 1829), которое только имитировало этот жанр, поскольку реальная дистанция, преодолеваемая героем, ничтожно мала. Движение, скорее, происходит не на плоскости, а в душе человека. Андерсен не смог здесь избежать подражательности: все без исключения отмечали явное влияние на это произведение сочинений Гофмана. Молодой писатель встречается с Музой Романтической и Музой Классической поэзии, и свой выбор делает в пользу первой. Это было поэтическое путешествие, а потому его основу составляют размышления о литературе и творчестве. Книга выдержана в сатирическом ключе, возникают различные фантастические образы: от поэта-кота до жителей далеких звезд. В этом произведении намечается та отличительная черта, которая будет свойственна всему творчеству Андерсена – умелое сочетание реальности, действительности во всей ее обыденщине с яркими картинками, порожденными воображением. Фантазия и реальность не только переплетаются, они оказываются двумя сторонами одной медали, поскольку все реальное фантастично и чудесно, а фантастическое вполне осязаемо и реально. Андерсен, следуя общеромантическому приему двоемирия, создает новую его разновидность, где нет некой границы между этими мирами, поскольку на их пересечении находится поэт, принадлежащий им обоим одновременно.

Первым настоящим путешествием Андерсена стала поездка в Германию, совершенная им в 1831 г. Осенью того же года, переполненный впечатлениями от увиденного, писатель заканчивает свою



*Х.К. Андерсен. Церковь капуцинов в Риме. 1834.  
Оденсе, Музей Х.К. Андерсена*

первую настоящую книгу путевых очерков “Теневые картины путешествия по Гарцу, в Саксонскую Швейцарию” (“Skyggebilleder af en rejse til Harzen og det sachsiske Schweiz”, 1831). Андерсен находился под сильным влиянием Г. Гейне, который был для него во многом примером для подражания в лирике, вполне закономерно, что здесь он за образец берет сочинение немецкого поэта “Путевые картины”. Именно в этом первом настоящем путевом очерке проявился талант Андерсена в создании небольших зарисовок. Композиционно эта книга состоит из отдельных новелл, во многом лирического характера, где чувствуется присутствие некоего героя-путешественника, не самого автора, а его alter ego, в восприятии которого предстает все виденное в пути. Уже название “Теневые картины” как бы указывает на это – во-первых, автор не может передать все то, что он видит и чувствует с полной достоверностью, а во вторых, он как будто открывает читателю мир души лирического героя, своего рода теневую сторону личности. Виденное и прочувствованное становится им-

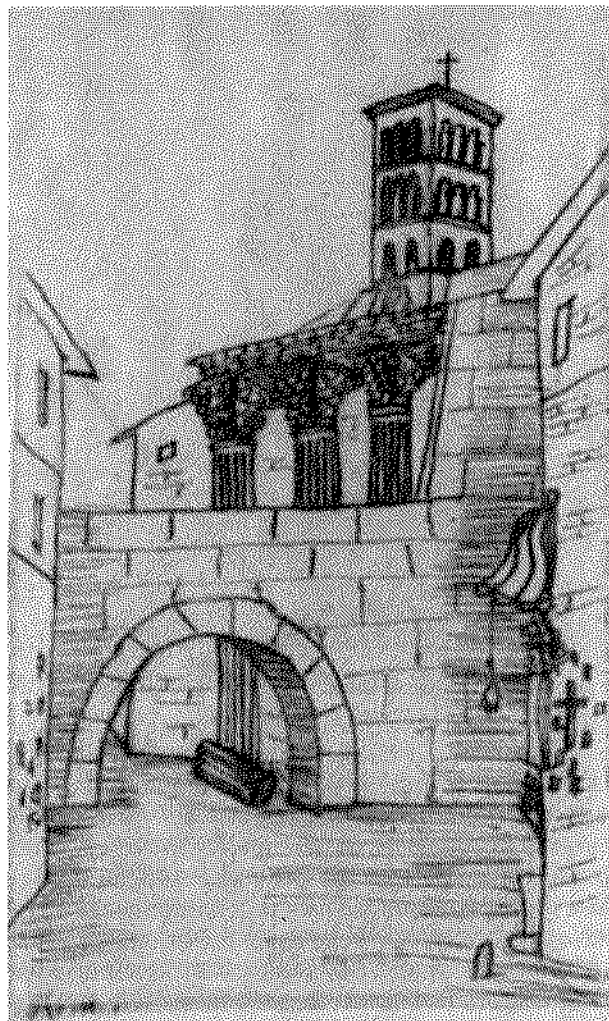
пульсом не только для эмоционального переживания, но и для осмысления действительности и бытия вообще. Главной для него остается проблема искусства, а потому на эту тему имеются пространные рассуждения.

Писатель предваряет свою книгу размышлениями над тем, что молодые поэты всегда стремятся привлечь к себе внимание оригинальностью, по этому пути сначала и хотел идти сам автор, даже подумывал о том, чтобы описать свое путешествие в форме драмы с прологом и антрактами, но потом отказался от подобной затеи, понимая, что увиденное можно описать только просто, отбросив все литературные изыски. Он ставит цель раскрыть свою душу и показать ряд картин, вызванных в ней чарами путешествия. Андерсен признает, что созданные им картины не могут сравниться с действительностью, а потому и называются “теневыми”. Тут и возникает образ поэта-путешественника, который не тождественен автору, пишущему воспоминания, уже находясь за копенгагенскими валами.

Личные впечатления переплетаются с преданиями, услышанными в пути. Андерсен дает волю своему воображению, делает даже самые непримечательные эпизоды своего путешествия овеянными романтикой и поэзией. Так утомительный и долгий переезд в дилижансе из Гамбурга в Брауншвейг превращается в настоящее волшебство, поэт-путешественник замечает эльфов, живущих в цветах, которыми украшена карета, они-то и навевают сны уставшим путникам, и лишь одному поэту подвластно увидеть эти сказочные существа и очутиться в мире чужих сновидений. Сон у Андерсена – это и образ человеческой души, и особая форма времени, которая включает в каждом своем моменте всю полноту бытия, но одновременно существует как бы вообще вне времени, принадлежа благодаря своей символической функции миру воображения.

Оживают и местные предания: поднявшись в горы Броккен, и видя ущелье Девичий прыжок, повествователь излагает две версии происхождения названия: историю девушки, бросившийся со скалы, спасаясь от преследований некоего князя, и легенду о прыжке молодой великанши, над которой посмеялся крестьянин, за что и был ею унесен в горы. Этот сюжет Андерсен уже использовал в своей балладе “Дочь великана”. Посещение города Мерзебург в Тюрингии становится предлогом, чтобы рассказать о воронах, сидящих в клетке и выкрикивающих имя “Якоб” в память о несправедливо казненном слуге, которого заподозрили в воровстве, хотя настоящим похитителем был ручной ворон. Обращаясь к народным преданиям, Андерсен придерживается принципа воссоздания прошлого в неповторимой конкретности местного колорита. А само стремление изображать ушедшие эпохи, поэтически переосмысливая историю, является одной из характернейших черт датского романтизма.

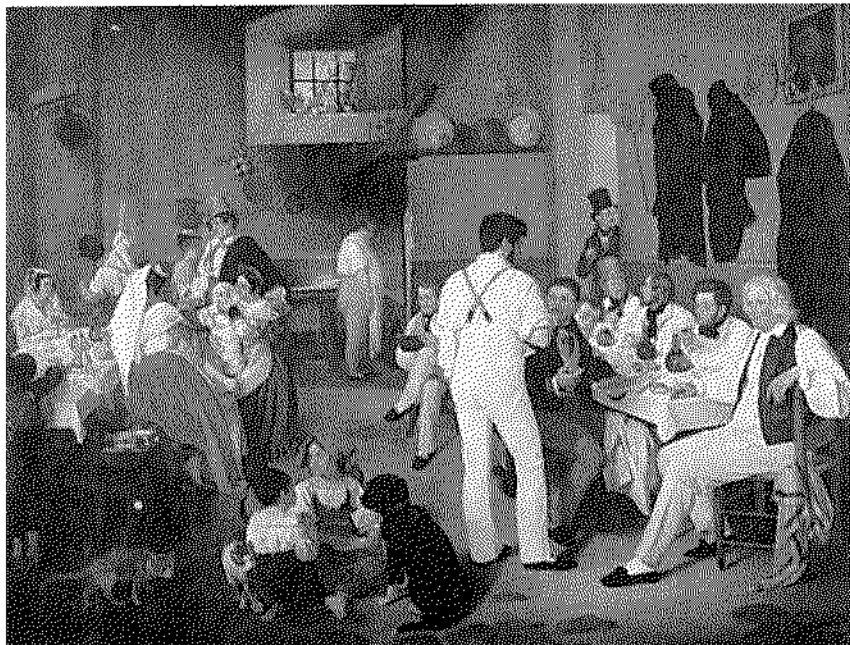
Самыми сильными впечатлениями путешественник обязан посещению Дрезденской галереи. Герой весь оказывается во власти эмо-



*Х.К. Андерсен. Арка Dei Runtani в Риме. 1834.  
Оденсе, Музей Х.К. Андерсена*

ций и переживаний, прекрасное является ему как целый мир, воплощенный в полотнах старых мастеров. “Мадонна” Рафаэля оказывается тем произведением, которое олицетворяет божественное начало, “гармонию между земным и небесным”. Подобное мистическое отношение Андерсена к искусству проявляется во всем его творчестве; в великих творениях человеческого гения он усматривает проявление высшей воли.

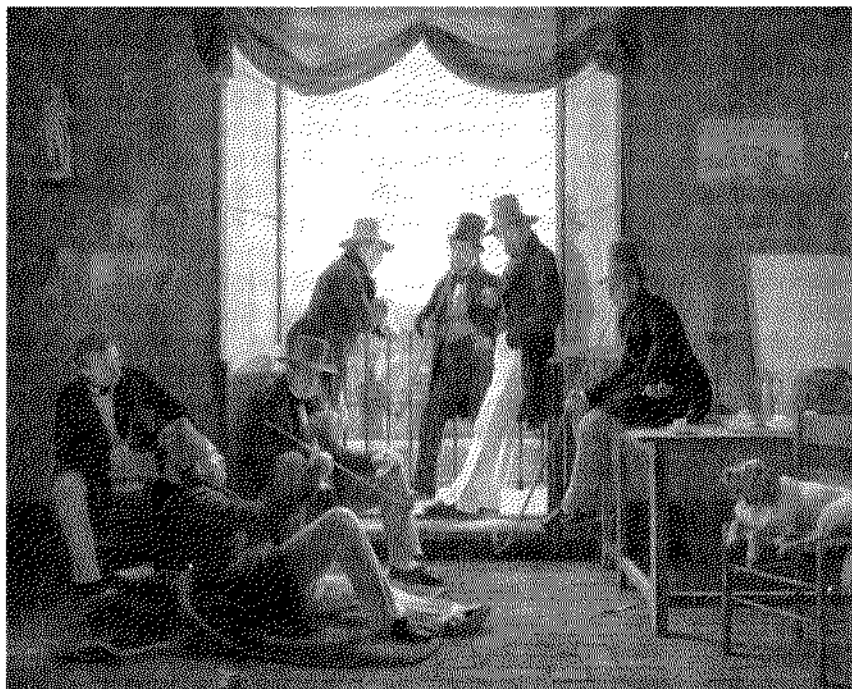
Если соприкосновение с прекрасным наполняет душу путешественника радостью, то визит в замок Зонненштайн, расположив-



*Дитлев Блунк. Датские художники в остерии La Gensola. 1839. Копенгаген, Музей Торвальдсена*

шийся на живописном берегу Эльбы, оставляет гнетущее впечатление. В его стенах заключен особый мир – это дом умалишенных. Андерсен не разделяет романтическую точку зрения на безумие как на способ соприкосновения с миром идей. Его герой здесь попадает в царство фантазии, но тут она предстает “ужасной химерой с головой Медузы”. Рассказы о бедных сумасшедших исполнены подлинного трагизма, каждый из них является лишь маленькой зарисовкой, но на них спроецирована вся бездна человеческого страдания. Андерсен выводит на первый план не только путешественника чувствующего и переживающего, у него появляется путешественник сопереживающий, способный пропустить через себя горести и радости других, что собственно и делает его поэтом.

Андерсеновские путевые очерки в чем-то даже противостоят роману, поскольку в нем хронотоп дороги непосредственно связан с индивидуальной судьбой героя, а в очерках датского писателя мы наблюдаем обратную картину: тут нет рассказа о судьбе героя-повествователя, возникают истории других людей, встреченных на пути. В этом путевом очерке только намечается тенденция, когда человеческие судьбы станут основным предметом авторского интереса, пока это всего лишь наброски.



*Константин Хансен. Группа датских художников в Риме. 1837. Копенгаген, Государственный музей изобразительных искусств*

Принцип зарисовки, отдельной картины постепенно становится основным, потом это найдет свое отражение в сказках и историях писателя, и даже в романах. Роман “Импровизатор” (“Improvisatoren”, 1835) – первый опыт Андерсена в этом жанре – привлекает не столько своим сюжетом, который не отличается оригинальностью, сколько замечательными картинами итальянской действительности. Роман как бы состоит из отдельных эпизодов и описаний, которые лишь объединяются вместе некоей довольно примитивной фабулой. Как герой-путешественник путевых очерков перемещается в пространстве, так и герой романа Антонио путешествует во времени, постигает этот мир, наблюдая за происходящим. Андерсен совсем не стремится создать роман странствий, хотя и активно использует те приемы, которые отработывает на путевых очерках, являющихся удобным “полигоном” для этого.

Следующим опытом Андерсена в жанре путевого очерка стала книга “Базар поэта” (“En digters bazar”), появившаяся в 1842 г. В ней писатель воплотил свои впечатления от большого путешествия по Европе, когда он в 1840–1841 гг. посетил Германию, Италию, Грецию, Балканские страны. Это была одна из самых длительных поездок писателя, продолжавшаяся 9 месяцев. Первая часть книги замет-

но отличается от второй, поскольку путешественник попадает в уже знакомые ему места (Германию и Италию), сама цель – описание виденного – уходит на второй план, главенствующее место занимает воспроизведение эмоций, испытанных героем. Так, путешествие по железной дороге вызывает у него неподдельный восторг: “Великое изобретение железная дорога. Благодаря ей мы теперь поспорим с чародеями древних времен! Мы запрягаем в вагоны чудо-коня, и пространства как не бывало! Мы несемся, как облака в бурю, как птицы во время полета!”<sup>2</sup>

Уже начиная с юга Италии, где Андерсен до того не бывал, появляется особый этнографический интерес к красотам величественной природы и местным нравам. Он доминирует во второй части очерка – рассказе о таких экзотических местах, как Греция, Турция и Дунайские страны. Завершается книга главой “Возвращение домой”, когда пресытившийся эмоциями путешественник стремится вновь очутиться на родной земле.

Вторая часть книги наиболее описательна и традиционна для путевого очерка, потому что автор в большей мере стремится передать свои впечатления от виденного, воспроизвести их с наибольшей конкретностью. Греция для путешественника той поры была страной новой, только что сбросившей иго турецких завоевателей, и при этом колыбелью европейской цивилизации. Современная Андерсену Греция мало напоминала Древнюю Элладу, следы которой сохранились лишь в виде руин некогда величественных храмов. Диссонанс между убогим настоящим и славным прошлым нашел свое отражение в произведении, а потому наряду с обычными описаниями самого путешествия Андерсен включает в текст вставные эпизоды, которые должны иллюстрировать его впечатления от увиденного, и которые в полной мере являются авторским вымыслом. Так, в повествование о путешествии в Дельфы вплетается история встреченного на пути пастуха. Это незамысловатый рассказ о человеческой преданности и любви, история двух побратимов, когда один готов пожертвовать ради другого своим счастьем и отказаться от любимой девушки. Этот вечный сюжет, вписанный в колоритный греческий пейзаж, обретает новое звучание, по своей форме напоминает сказку, что в целом только добавляет поэтичности тексту заметок.

Именно в 1840-е годы окончательно складывается андерсеновская литературная сказка, она для датского писателя и становится неким мерилom искусства, а потому часто свои ощущения он и облекает в форму сказки. В “Базаре поэта” мы находим произведения, впоследствии вошедшие в сборники сказок как самостоятельные тексты: “Бронзовый кабан”, “Побратимы”, “Роза с могилы Гомера”. Сказочная поэтика оказывается весьма подходящей для воплощения в путевом очерке. Сказка – это весьма удобная романтическая литературная форма, которая не только дает простор писательскому воображению, но и сохраняет в себе черты некой универсальности, об-

ращенности к фундаментальным основам человеческой культуры. Она оказывается воплощением одновременно и субъективного (вымысел и условность), и объективного (обобщение и правда жизни) начал. Путевой очерк, который тяготеет к изображению объективной действительности, своего рода документальности, в данном случае претерпевает коренное изменение в творчестве датского писателя. Включенные им в текст сказки сами по себе являются законченными художественными произведениями, а не только зарисовками, иллюстрациями, как это было в “Теневых картинах”. Сам путевой очерк начинает трансформироваться и превращаться в некое обрамление для сказок. Наиболее ценным оказывается не рассказ о перемещениях в пространстве, не описания достопримечательностей и не рассуждения путешественника, а пестрые образные картины, снабженные сюжетом и законченной формой и воплощенные в сказке. Образ путешественника-повествователя обретает еще одно новое качество, он становится еще и сочинителем, сказочником. Герой путевого очерка уже почти тождественен самому писателю. Теперь возникают три пласта повествования: первый – объективные описания произошедших событий, второй – лирический, содержащий внутренние переживания, и третий – сказки, фантастичность которых не подвергается сомнению.

Повествователь-путешественник отказывается от объективного тона, все виденное преломляется через призму внутреннего мировосприятия. Так, новый для Андерсена вид передвижения – железная дорога становится предметом восхищения и пространственных рассуждений о его пользе; он стремится передать в точности не только свои впечатления от подобной поездки, но и как можно детальнее описать само устройство железных дорог. Правда, эти описания сделаны на поэтический лад – железная дорога обретает качества сказочного чуда. Иногда ощущения и переживания героя-повествователя выливаются в форму сказки: так, ему, мучимому в Риме зубной болью, дорожные сапоги поведали о своих злоключениях. Этой паре обычных сапог – своего рода Кастору и Полуксу – пришлось многое повидать и многое претерпеть на своем пути; где они только не месили грязь и не мокли, они могли лишь только мечтать о солнечной Италии, но и тут они застали лишь дождь и сырость. Андерсеновское умение оживлять и наполнять поэзией самые прозаические и обычные вещи превращает рассказ о плохой римской погоде из сетования туриста в увлекательную историю.

Андерсеновскими персонажами подчас становятся самые обычные вещи и предметы, которые персонифицируются, превращаются в героев, наделенных судьбой, их история весьма увлекательна, несмотря на то, что это дорожные сапоги, обычная штопальная игла или осыпавшаяся елка. Одной из особенностей поэтики является наделение вещей, растений, животных, сил природы всем тем, что присуще людям. “Фантазия Андерсена усваивает себе и все неодуше-



ленное. Схвативши физиономию безжизненного, его фантазия сливается с бесформенным союзником, плывет с луной по небу, свищет и беседует с ветром, видит в снеге, сне, ночи, смерти одушевленные существа”<sup>3</sup>. – писал Г. Брандес. Ингеманн, отмечая удивительную способность Андерсена поэтизировать повседневность, говорил, что он способен находить жемчуг в сточной канаве.

Андерсен придает вымышленному миру универсальную правдоподобность; фантастическое у него переплетается с реальностью. Все необычайное у Андерсена становится вполне естественным именно благодаря естественной простоте мировоззрения, его философских взглядов, лучшей формой воплощения которых и стала сказка, жанр столь любимый всеми романтиками.

Андерсен смело домысливает и фантазирует: так, три римских оборвыша, играющие в карты, становятся объектами для игры писательского воображения, и каждому из них он придумывает историю жизни. Это только зарисовка, набросок, который может быть развернут в отдельный сюжет. Так и происходит со сказкой “Бронзовый кабан”, которая является фактически самостоятельным произведением.

История нищего флорентийского мальчика, ставшего художником, имеет все необходимые черты сказочного повествования. Заснув на спине бронзового кабана, украшающего собой рыночную площадь города, он отправляется в странное путешествие, посещая самые главные достопримечательности Флоренции – галерею Уффици, церковь Санта-Кроче. Это символический акт приобщения к искусству, проникновения его духом. Если в “Теневых картинах” сам путешественник описывает свои впечатления от шедевров из Дрезденской галереи, то теперь великие произведения предстают, увиденные глазами ребенка. Соприкоснувшись с ними, он отрывается от мира нищеты и убожества, дремавшие в нем силы пробуждаются, и он превращается в художника, творца. Андерсен создает произведение, в котором описание достопримечательностей Флоренции происходит в рамках сказочной поэтики. Фантастический сюжет не приходит в противоречие с вполне конкретными картинами жизни и быта флорентийцев. В центре повествования стоит судьба художника, все остальное является обрамлением для истории его рано оборвавшейся жизни.

Андерсен рассматривает бытие и историю через призму нравственности отдельной человеческой личности. Он, как и другие датские писатели, далек от стремления изобразить своих героев в их столкновении с социальной средой. Для писателя имеет смысл не обличение общественных пороков, а показ несчастной человеческой судьбы, для него никакие общественные непорядки не могут заслонить человека.

Тяготение Андерсена к зарисовкам, наброскам проявляется практически во всех его творениях. В историях 1850–1870 годов мы час-

то сталкивается с таким приемом “редуцирования” сюжета, когда имеет место лишь беглый набросок, задача которого вызвать у читателя цепь собственных ассоциаций. Писатель как бы апеллирует и к жизненному опыту читателей, и ко всей истории человечества. Так, в Праге, уже на пути домой путешественник видит надгробие Тихо Браге – великого датского астронома, море чувств охватывает его; фигура Тихо Браге слишком значительна для датчан, и Андерсену нет необходимости подробно живописать его историю, достаточно лишь вспомнить о его изгнании и руинах замка, где он предавался своим ученым занятиям, чтобы создать вполне целостную картину. Андерсен вообще активно пользуется этим приемом ассоциации, как бы заполняя некие пустоты, невольно возникающие в таком жанре, как путевой очерк.

Социальная личность мало занимает писателя, поэтому для него в большей мере характерен интерес к человеческой жизни, отдаленной по времени от настоящего; эта отдаленность может быть различной: от нескольких десятков лет до тысячелетия. Эпоха раскрывается через человека – человек через эпоху, история всего человечества преломляется сквозь призму отдельной человеческой судьбы. Демонстрируется сама суть истории: история – это путь, по которому идет человечество и каждый отдельный человек, он труден, порой трагичен, но это путь, предначертанный самим Богом, а потому в конечном итоге – это путь восхождения человечества.

Плодом трехмесячного путешествия по Швеции в 1849 г. стала книга путевых очерков “По Швеции” (“I Sverige”), которая увидела свет в 1851 г. Швеция для датчан не представлялась ранее местом, куда стоило ехать, разве могли сравниться северные красоты с пышной экзотикой южных стран, но все изменилось после выхода этой книги. Андерсен фактически был тем писателем, который открыл Швецию для туристов и художников. В свое время романтические поэмы В. Скотта сделали Шотландию туристической Меккой, так же и этот путевой очерк привлек внимание к самобытной и величественной красоте Скандинавии. Датский писатель побывал не только в Стокгольме, он отправился в Даларну – одну из северо-западных областей страны, отличавшуюся первозданными ландшафтами, эпической красотой и патриархальным бытом местных жителей. По его следам в Даларну едет известный датский художник В. Марстран отразить картины жизни простого народа и суровую природу этого края.

Книга “По Швеции” не очень сильно отличается от уже выработанной Андерсеном формы путевого очерка. Живописные пейзажи, описания городов, встреченных людей перемежаются с экскурсами в историю, а также с философскими рассуждениями, которые, правда, оценили не все: так, Б.С. Ингеманн почитал их излишними в этой книге. Но писатель не может не высказаться на различные темы, он стремится выразить свое отношение к поэзии, науке, религии. Все это порой не имеет никакого отношения к Швеции. Границы жанра

путевого очерка еще больше размываются. Если в “Базаре поэта” только намечается тенденция к тому, что форма путешествия служит лишь обрамлением иному содержанию, которое и становится основным, то здесь все это проявляется наиболее отчетливо. Андерсен включает в повествование вставные элементы, которые напрямую не связаны ни с описываемой местностью, ни с теми впечатлениями, которые получает путешественник. По большей части это многочисленные отступления и авторские рассуждения, которые существуют вполне автономно. В этом путевом очерке появляются и самостоятельные произведения: “Свиньи”, “Директор кукольного театра”, “Забытая книга”. Они знаменуют собой намечающийся перелом в творчестве писателя – формируется новый и для Андерсена, и для датской литературы жанр – жанр истории, который генетически связан со сказкой, но является все-таки самостоятельной литературной формой. Именно в этом путевом очерке мы наблюдаем трансформацию поэтики писателя, он задается вечными вопросами, пытается в них высказать свои философские взгляды.

«Мало кто обратил внимание на сказки и истории из путевого очерка “По Швеции”. И даже позднее никто не увидел в них связи со сказками и историями Андерсена 1850–1870 годов, предшественниками которых они были»<sup>4</sup>, – пишет Л.Ю. Брауде. Андерсен отходит от выработанной им формы сказки и начинает искать новые пути, он вводит понятие “истории”, определяя этот жанр следующим образом: “История (historie) – название, которое, как я считаю, может быть наиболее подходящим в нашем языке для моих сказок по всей их форме и природе. Народный язык подразумевает под ним простой рассказ и наиболее смелую фантазию. Изображения под этим названием: небылица, басня и рассказ обозначаются у детей, у крестьян, в народе только одним коротким именем – история”<sup>5</sup>. Истории – произведения разнородные, порой весьма отличные и по форме и по содержанию, но все они отмечены стремлением к универсальности в истолковании мира. Писатель не творил вне времени и пространства, большинство его историй глубоко историчны и правдивы вне зависимости от того, обращается ли он к судьбе великого человека или рисует картину жизни скромного труженика.

Так, весьма показательна история “Немая книга”, первоначально включенная в путевой очерк “По Швеции”, но впоследствии опубликованная отдельно в сборниках сказок и историй Андерсена. Здесь несколькими штрихами дается полная горести картина, где жизнь и смерть сплелись воедино. Путешественник оказывается в крестьянском доме, где стоит гроб с умершим студентом из Упсалы, его голова покоится на большой книге – это гербарий. Она же и история всей жизни умершего. Дубовый листок, веточка чужеземного растения, белая лилия, лесной ландыш, козья жимолость – это воплощение истории студента в повествовании, где нет его жизни, а есть только смерть. Мы ничего не знаем об этом человеке, и только

немая книга может приоткрыть завесу над его судьбой, она и становится символом несбывшихся надежд и нереализованных задатков, “с каждым цветком ведь связана целая глава его жизни”. Земной путь студента окончен, единственными свидетелями событий его жизни являются засушенные цветы, которые и поведали его историю. Предмет у Андерсена перестает быть просто предметом: он превращается либо в полноправное действующее лицо, либо в многоплановый, сложный символ.

В 1850-х годах в произведениях Андерсена появляются образы явлений природы и предметов, которые оттеняют и в какой-то мере дублируют судьбу героев. Превращаясь в символы, вещи и предметы в полной мере реализуют свою функцию “веществования”, они становятся связующими звеньями между реальностью и вечностью, поскольку в равной мере принадлежат обоим мирам. Фантастика проявляется именно в том, что силы природы, мифологические существа, вещи, которые предельно персонифицированы, повествуют о подлинных историях когда-то живших людей, о горестях, радостях, любви и смерти.

Еще в 1846 г. на пути в Италию Андерсен останавливался в Дрездене, там, будучи в гостях у своих друзей, он познакомился с придворным врачом доктором Г.Г. Карусом, который написал в альбом Андерсену следующие строки: “Удивительнейшая сказка – это сама человеческая жизнь”<sup>6</sup>. Эти слова весьма точно отражают саму суть творчества датского писателя. В 1850-е годы он окончательно отказывается от присущей сказке типизации героя и обращается к изображению конкретных человеческих судеб. Жанр путевого очерка этому весьма соответствовал, потому что он тяготеет к изображению частного, единичного, а следовательно, индивидуального и неповторимого.

В путевом очерке “По Швеции” Андерсен представляется читателю не как поэт-повествователь, а как “обыкновенный турист, путешествующий на свой счет”<sup>7</sup>. Он как бы сам заранее настраивается на некий туристический лад, готовит себя к тому, что он должен будет увидеть. Так, в прологе повествователь-путешественник излагает свои представления о Швеции, стране, которую ему предстоит посетить. Самые яркие впечатления от виденных красот природы переплетаются с преданиями и легендами, все это призвано создать подлинную атмосферу той или иной местности, ее неповторимость. Так, в описания картин первозданной природы Трольхетты с ее водопадами и бурными реками влетают предания о девушке, убившей себя, чтобы не стать женой ненавистного ей человека, или о портном, которого разбойники заставили шить на краю водопада, а он не справился с головокружением и сорвался со скалы.

В этом очерке в наибольшей мере видно, как трансформируется мировосприятие писателя, в нем много места отводится авторским рассуждениям об искусстве и поэзии. Так, Андерсен пытается опре-

делить место поэта в мире, где главным судьей становится публика, столь часто безжалостная к творцам. Он в сатирическом ключе представляет различные лица этой публики, не способной понять поэта, который руководствуется фантазией, чувством и разумом. Андерсен-автор стремится видеть прекрасное во всем: “мир вокруг нас полон красоты; она проявляется даже в мельчайших мимолетных образах, которые толпа и не примечает”<sup>8</sup>. Нужно лишь открыть глаза и смотреть. Это может поэт, который в каждой неприметной мелочи способен увидеть мир, полный красоты и поэзии.

Тут еще более отчетливо прослеживается разница между героем-повествователем и автором. Если в предыдущих путевых очерках образ автора не присутствовал во внутритекстовой реальности, герой-повествователь был и рассказчиком и главным действующим лицом, то в книге “По Швеции” мы сталкиваемся с путешественником и автором, являющимися различными художественными образами. Первый погружен в пучину жизни, второй стоит над миром и рассуждает об отстраненных предметах, смотрит со стороны на путешествие, высказывает свое мнение, делает обобщения. Но у героя-повествователя есть важнейшая функция – он рассказывает истории, которые и являются в конечном итоге наиболее ценным в путевом очерке. Сам Андерсен говорит о “картинах, которым нет конца”, предстающих перед глазами героя-повествователя во время путешествия. Жизнь, которую видит турист на своем пути, особенно богата этими картинами будничной действительности, но благодаря поэтическому видению мира, присущему герою-повествователю, они обретают особое очарование.

Андерсен дает прекрасные примеры того, как самые непримечательные наблюдения туриста оборачиваются настоящей поэзией. Одним из них является рассказ о скучном дождливом вечере в долине Сетер, когда не происходит ничего занимательного, но герой-повествователь придает своим описаниям пребывания на постоялом дворе необычайную живость и поэтичность.

Образ автора, который тождественен самому писателю, особенно отчетливо проявляется в пространных рассуждениях, прямо не связанных с самим путешествием. Так, для Андерсена одной из главных тем творчества становится наука и научные открытия. Автор вновь встречается с Музой Романтической поэзии, некогда являвшейся на страницах книги “Прогулка от Хольменканала”, но тут она уже предстает в образе старухи, которой противостоит гений науки, чей мир мыслится куда более высоким, поскольку доходит до “царства истины”. Наука для Андерсена напрямую соприкасается с Божественным промыслом, в ней он видит проявление высшей воли. У датского писателя наблюдается очень интересный подход к науке, где она выступает не как средство и способ познания мира, а как объект художественного повествования. Он совершенно чужд тому реалистическому подходу к художественному творчеству, когда научный

аппарат используется для анализа и изучения человеческой сущности и людских поступков, а потом это все привносится в литературное произведение. Наука и научные открытия у Андерсена персонажируются, обретая качества художественного вымысла.

“Две феи стояли при рождении датской литературы – эстетическая критика и теологизированная наука”<sup>9</sup>, – верно отмечала еще в XIX в. М. Цебрикова. Примирение науки и религии в полной мере нашло свое отражение в творчестве Андерсена. В его мировоззрении уживается рационализм и глубокая религиозность, но рационализм Андерсена исчерпывается признанием за разумом права голоса в вопросах религии. Вера в разум и науку вписываются в андерсеновскую философскую концепцию: прогресс – это путь, предначертанный Господом. Свое кредо Андерсен сформулировал в письме Х. Вульф: “Я хочу примирения и мира между природой и Библией”<sup>10</sup>.

Путевые заметки оказываются удобным способом выражения собственного мировоззрения. Именно очерк “По Швеции” становится своего рода “полигоном” для апробирования новых идей и литературных форм. Философские рассуждения Андерсена находят свое дальнейшее воплощение в романе “Быть или не быть” (“*At være eller ikke være*”, 1857). Спустя 12 лет в 1863 г. выходит следующая книга путевых очерков “В Испании” (“*I Spanien*”). Материал для нее Андерсен почерпнул в путешествии, которое он совершил в сопровождении сына своего друга Эдварда Коллина. До этого писатель не бывал в Испании, которая очень притягивала его своей самобытной культурой. Он объездил всю страну, увидел Севилью, Кордову, Толедо, побывал даже в Танжере. Эта книга несколько отличается от предыдущих путевых очерков; окутанная романтическим ореолом Испания предстает в ней несколько отстраненно, датскому писателю не удалось до конца проникнуться духом страны и перенести это на бумагу. Герой-повествователь здесь гораздо в большей мере проявляет себя просто туристом, когда превалируют любопытство и любознательность, и уже нет былого погружения в мир воображения. Образ путешественника тут полностью тождественен самому автору.

Чисто внешние впечатления от путешествия становятся основным предметом изображения. Андерсен с возмущением отзывается о бое быков, с юмором описывает путешествие в дилижансе по пыльным дорогам, с грустью взирает на пришедшие в упадок некогда славные города – Толедо и Альгамбру. Писатель все больше обращается к воспоминаниям о своей родине, куда стремится вернуться. Эта книга отличается еще и тем, что тут нет пространных философских рассуждений и исторических экстраполяций, но самое главное – в ней отсутствуют ставшие органичными для андерсеновского путевого очерка вставки в виде сказок и историй, сюда входят лишь отдельные стихотворения писателя. В каком-то отношении “В Испании” является наименее художественным путевым очерком Андерсена.

Последним сочинением в жанре путевого очерка становится книга, вышедшая в 1868 г., – “Посещение Португалии” (“Et Besøg i Portugal”). Андерсен три месяца гостил в доме португальских коммерсантов, с которыми познакомился еще в юности, и став знаменитым, получил от них приглашение посетить Лиссабон. Свою книгу он характеризует как “мимолетно записанные воспоминания”. Во время этого путешествия ничего примечательного с писателем не происходило, а потому спокойный тон и размеренность повествования без особого литературного блеска – отличительные черты этого очерка. Датский критик Б. Грэнбек так характеризует это произведение: “Книга не претендует на литературную ценность. Читать ее – как находиться вместе со старым другом, который свободно и основательно рассказывает о путешествии, откуда недавно вернулся домой”<sup>11</sup>.

Путевой очерк как жанр в позднем творчестве Андерсена утрачивает свою оригинальность, которая была характерна для зрелого периода, прежде всего потому, что он все меньше является художественным, а на смену ярким картинам и образам, порожденным авторским воображением, приходит всего лишь описание внешних событий и впечатлений от виденного, а не внутреннего движения души. Представляется, что автор утрачивает способность видеть необычное в обычном, превращать в поэзию самые прозаические вещи.

\* \* \*

Путевые очерки, созданные Андерсеном, были весьма значительным достижением датского романтизма. Они стали новым этапом развития не только самого жанра путевого очерка, но и художественной прозы вообще. Датский писатель придал путевому очерку совершенно иное наполнение: он вывел его с периферии литературного процесса, не превращая в роман и сохраняя самобытность, в то же время практически устранив присущую путевому очерку публицистичность. Андерсен, опираясь на весь опыт национальной и европейской литературы, создал весьма емкую форму, вобравшую в себя как сказки и истории, так и авторские рассуждения на разные, порой весьма отвлеченные темы. В очерках отчетливо прослеживается эволюция образа повествователя, который в начале предстает как поэт, тождественный автору, но потом постепенно превращается в героя-повествователя, который наблюдает, размышляет и сочиняет сказки и истории, а автор – это уже несколько иная личность, ему нет места на страницах рассказа о путешествиях, он принадлежит реальному миру и отстоит от своего героя. В очерке “По Швеции” автор уже проникает в текст, становится активным действующим лицом, наряду с образом героя-путешественника, и его задача – донести до читателя мысли и рассуждения, принадлежащие непосред-

венно господину Андерсену. В последних двух очерках, где нет ни сказок и историй, ни серьезных размышлений, основное место уделено простому описанию увиденного в далеких странах, а образы автора-Андерсена и героя-повествователя практически неразличимы. Андерсен в конце своего творческого пути возвращается к вполне традиционному путевому очерку, отказывается от созданной им же оригинальной формы. Все это демонстрирует назревающий кризис романтического метода в датской литературе и закат творческой активности самого писателя.

<sup>1</sup> Брандес Г. Андерсен как сказочник // Собр. соч. СПб., 1903. Т. 3. С. 45.

<sup>2</sup> Андерсен Г.-Х. Базар поэта // Собр. соч.: В 4-х т. М. 1997. Т. 3. С. 363.

<sup>3</sup> Брандес Г. Цит. соч. С.40.

<sup>4</sup> Брауде Л.Ю. Ханс Кристиан Андерсен. М., 1987. С. 104.

<sup>5</sup> Цит по: E. Bredsdorff. H.C. Andersen: mennesket og digteren. Kbh., 1979. S. 390.

<sup>6</sup> H.C. Andersen Album I-IV. Kbh., 1980. Bd. 1. S. 131.

<sup>7</sup> Андерсен Г.-Х. По Швеции // Собр. соч.: В 4-х т. М. 1997. Т. 3. С. 378

<sup>8</sup> Там же. С. 386.

<sup>9</sup> Цебрикова М. Датская литература // Дело. № 10. М., 1883. С.108.

<sup>10</sup> Цит. по: Grønbech B. H.C. Andersen. Levnedsløb – Digtning – Personlighed. Kbh., 1971. S. 145.

<sup>11</sup> Grønbech B. H.C. Andersen. S. 183.



Э.Н. Шевякова

## ДОЛГОЕ ЭХО РОМАНТИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Скажи мне, светлая звезда,  
Куда твой путь?  
Скажи когда  
Смежишь ты в темном мраке ночи  
Свои сияющие очи?  
Скажи мне, ясная луна,  
Зачем скитаться ты должна  
В пустыне неба бесприютной,  
Стремясь найти покой минутный?

*П.Б. Шелли*

Двухсотлетний тернистый путь романтизма в истории культуры отмечен в кон. XX столетия своеобразным звездным часом: открытия романтиков в области художественного мышления, их философское и художественное наследие оказались востребованными современной мыслью и культурой. В гуманитарных исследованиях последних лет (работы А.В. Карельского, А.В. Михайлова, И.В. Карташовой, О.Б. Вайнштейн, В.М. Толмачева, Л.А. Мироненко, Е.Н. Корниловой, Л.Е. Семенова и др.<sup>1</sup>) все отчетливее звучит мысль о созидательном потенциале романтизма в мировом культурно-историческом процессе и, в частности, об особой роли романтического образа мысли в культуре конца XX – начала XXI вв., в процессе рождения современного мировидения.

Неприятие всякой нормативной системы, принципиальная незавершенность, множественность смыслов, сближение разнородных понятий, философия Единого Целого; отказ от мимесиса; роль интуитивного, бессознательного; отсутствие линейной эволюции (романтический “скачок”, “озарение”, “откровение”), линейного детерминизма, идеал “сотворчества”, внежанровый синтез искусств, синтез научного и художественного познания – романтический язык удивительно близок нашему неромантическому времени. Бесспорна иная философская база, “превращения” романтического образа мысли в современной культуре, но очевидна и моделирующая роль романтических идей.

Особым романтическим языком, манерой романтического мышления и мирочувствования была всеобъемлющая философия Пути, можно сказать, что идея Пути – в основе романтического мировидения.

Известный ученый, один из крупнейших исследователей мифопоэтики В.Н. Топоров свидетельствует, что во многих мифопоэтических и религиозных традициях мифологема Пути, выступающая метафорически, играет исключительную роль “некоего свода правил, закона, учения”<sup>2</sup>. В.Н. Топоров ссылается на учение Будды (срединный Путь), учение Лао-цзы о Дао, усвоенное конфуцианством, китайские философско-религиозные трактаты, Библию (пути Господа, Завета, жизни, правды и пути зла, беззакония), русскую фольклорно-мифологическую традицию и т.д.

Общеизвестен романтический культ мифа, суждения А.В. Шлегеля о мифологии как “древнейшей поэзии рода человеческого”; “необходимым условием и первичным материалом для всякого искусства” считал мифологию Ф.В. Шлегель и видел в ней высшую форму человеческого духа; о глубинном родстве романтической поэзии с мифом писал и Ф. Шеллинг, выдвигая идею “первообразов”.

Культуре романтизма органически присуща идея Пути – “творящей жизни”, “блуждения жизни” (В.Г. Вакенродер, А. Шлегель), природы как “жизнетворческого начала” (Ф. Шеллинг), идея “восходящего” движения и преображения как первоосновы бытия, растворенной в природе, истории, человеке, культуре.

Философия Пути становится учением, законом и “органической формой” романтического произведения, “строящей материал изнутри” (А. Шлегель). И романтическое учение о метафоре, таящей в себе “свободу”, рождение нового смысла, и поэтика фрагмента, улавливающего “миг” жизни и “разгадывающего” направление движения, и представления Ф. Шлегеля о вечном становлении романтической поэзии “бесконечной и свободной” – все это лишь частные воплощения этого универсального романтического учения.

Категория Пути как Единотеленной Множественности была призвана в романтическом мировидении открывать и утверждать *связи* всего со всем, полифонизм динамичного “потока жизни”, идею универсализма.

Законом Пути в романтизме была не “эстетика противопоставления”<sup>3</sup>, не эстетика тождества, а *сопряжение разного в Едином*. Путь – как взаимоотяготение двух фаз Единого Целого: покоя–движения, света–тьмы, сущности–видимости, которое и обеспечивало подвижную гармонию мира. И категории бесконечного–конечного, тождественного–различного, гармонии–дисгармонии сопрягались по законам Пути как части единого целого – неотделимые друг от друга и в то же время – неслиянные. И поскольку открытый, беспредельный Путь был *единым* по своей одухотворенной сущности на *всех* уровнях мироздания, то каждый уровень уподоблялся Целому. Неотделимые друг от друга и нетождественные друг другу части целого становились самоподобными и материализовали представление о “живом присутствии бесконечности”, о “присутствии бесконечности в конечном, Бога в мире”<sup>4</sup>.

Обусловленные общим законом Пути, взаимосвязанные вечным движением “потока жизни” различия и тождества в поэзии романтизма утрачивали однозначный смысл, ибо моделировали целостность становящейся жизни. Такова взаимообратимость тождественного и различного в знаменитых афоризмах В. Гюго, его синонимы, становящиеся антонимичными, антонимы – взаимодополняющие друг друга. В Предисловии к “Кромвелю” Гюго недаром писал: “истинная поэзия, современная поэзия – в гармонии противоположных начал”<sup>5</sup>.

Моделируя целостность становящейся жизни, романтики интуитивно и сознательно использовали взаимоисключающие понятия. След этой романтической идеи, модифицированной в свете неклассической философии, ощутим в постмодернистском “принципе дополнительности”<sup>6</sup>.

Романтические идеи вечного становления жизни, “текучести” бинарных оппозиций, бесконечной множественности всеединого, переосмысленные в свете современных представлений, как нельзя более актуальны.

На основе неклассической философии, нелинейного мышления родилась в конце XX столетия современная теория эволюции нелинейных открытых динамических систем – синергетика и синергетическая модель познания, позволяющая с *единой* точки зрения рассмотреть развитие Вселенной, природы, человеческого общества. Синергетика изучает универсум как динамическую систему, жизнь как самоорганизующуюся систему, человечество, живое вещество как саморазвивающиеся системы, философию истории с позиций теории самоорганизации динамических систем и т.д. Известный математик, философ и мыслитель Н.Н. Моисеев недаром назвал синергетическую парадигму учением об “универсальном эволюционизме”<sup>7</sup>. Ведь рассматривая строение и функционирование сложных систем в их *развитии*, выявляя общие законы самоорганизации сложных систем, т.е. строя *единую* картину мира, синергетика в каком-то смысле становится эквивалентом современных теорий Пути и его законов.

И в самых современных представлениях о множественности и поливалентности становящегося бытия “мерцает”, трансформированная на основе иной философской базы, универсальная романтическая категория Пути.

Романтическое сопряжение космоса–хаоса (П.Б. Шелли в трактате “Защита поэзии” писал о “великолепном порядке, родившемся из грязи и крови... яростного хаоса”)<sup>8</sup> заставляет сегодня вспомнить важнейший принцип синергетики – “порядок из хаоса” (И. Пригожин)<sup>9</sup> и одно из фундаментальных понятий постмодернистской философии – “Хаосмос”, в котором снята оппозиция “космоса” и “хаоса”.

Во многих современных концепциях и естественнонаучных, и гуманитарных, основанных на “философии нестабильности” (И. Приго-

жин), хаос – креативная среда, самоорганизующаяся, смыслопорождающая, открытая, бесконечно подвижная за счет внутренних взаимодействий, когда малейшие случайные изменения на микроуровне порождают новый порядок на макроуровне, или, как писал Н.Н. Моисеев: “Каждая новая форма организации изменяет структуру Универсума”<sup>10</sup>.

Мифологема Пути ориентировала романтиков на познание жизни в ее многогранности и целостности, в вечной “текучести” и живом взаимодействии всего сущего – человеческого, космического и божественного; романтики при этом воплощали личностные, субъектные отношения с миром, “примирая” тем самым оппозиции духа и материи, человека и природы, субъекта и объекта, ибо ощущали себя “частицей мира”, “вселенной в малом преломлении”.

Эти романтические представления в модифицированном виде “всплывают” в концепции “коэволюции” Н.Н. Моисеева, речь идет о необходимости “кардинального изменения цивилизационной парадигмы... Человеку необходимо сменить представление о себе как о “Победителе” природы на стремление быть сожителем окружающего мира, научиться обеспечивать совместную эволюцию, совместное развитие с Природой”<sup>11</sup>.

Современная наука, современная философия ориентированы на преодоление бинарных оппозиций, на разрушение жесткого противостояния субъекта и объекта (и это не “дегуманизация”!). Н.Н. Моисеев пишет: “существуют ситуации, когда отделить наблюдающего субъекта от объекта наблюдения невозможно в принципе. Физика микромира дает нам для такого утверждения множество примеров... последнее имеет место и тогда... когда речь идет о явлениях, протекающих в обществе”<sup>12</sup>.

Нарушение жесткого противостояния субъекта и объекта в современных представлениях связано и с ориентацией на восточный тип культуры, и с протестом против любой авторитарности (“левая” часть оппозиции всегда была “ценностнее”: “жизнь–смерть”, “добро–зло”, “космос–хаос” и т.д.), и с семиотическими представлениями постмодернистов: в пространстве текста субъект и объект изначально растворены друг в друге: человек как носитель культурных языков (семиотических кодов) погружен в языковую (текстуальную) среду. Но в любом случае “след” романтических идей несомненен: романтической идеи “примирения” человека и природы, духа и материи, субъекта и объекта в вечном становлении.

Естественно, что понятие “становление” утрачивает в постмодернизме романтический смысл. Если в поэтике романтиков категория становления прежде всего обозначала “восхождение”, духовное совершенствование – “от камня до Бога”, то в философии постмодернизма становление не связано ни с преемственностью, ни с эволюцией, это становление *вне* становящегося, это понятие, близкое к бергсоновской “длительности”, – как справедливо считает Ж. Делез<sup>13</sup>.

Представляется интересным проследить своеобразие преломления универсальной романтической категории Пути в романе современного французского писателя Жана-Мари-Гюстава Леклезлио “Блуждающая звезда”<sup>14</sup> – в этом новом художественном синтезе конца XX в., ярко воплотившим креативный потенциал романтических идей.

Ж.-М.-Г. Леклезлио – современный писатель, отдавший дань литературно-философским веяниям времени, ранние произведения которого читаются в русле экзистенциалистской прозы и неороманного письма. Констатируя первоначально абсурд действительности и отчужденность личности, а затем, ища спасения от войн всего со всем, познав “другой” мир индейской цивилизации и уверовав в нее, Леклезлио становится в романах 70-х годов страстным проповедником “братства открытых дверей”. Желание найти родство всего и всех в мире, противостоящее “войне”, выявляет тот романтический дух, который глубинно всегда был свойственен писателю, но ярче всего проявился в его поэтике “приобщения”.

Обычно романтизм Леклезлио сводят к “союзу с Природой, спасению от болезней цивилизации”<sup>15</sup>. Представляется, что речь должна идти о другом. В мировидении Леклезлио человек, человечество, универсум – в вечном пути, становлении, первотворении. Метафора пути – поиска, творения становится универсальной категорией в художественной системе Леклезлио и, проявляясь на всех уровнях во всех романах, формирует целостность каждого отдельного произведения и единство (подвижное единство, ибо автор – тоже в пути) всего творчества Леклезлио в целом.

Эта философия “единой творимой жизни”, пути как совершенствования, как образа жизни, прикосновения к первоосновам, познания себя и мира, но познания не рассудочного, а истинного, глубинного и является прежде всего тем романтическим языком и романтическим образом мысли, который так родственен писателю и очень своеобразно воплощен в его творчестве.

Романтизм Леклезлио – это своеобразие его натурфилософии, пропущенной через “философию жизни” А. Бергсона, преломление и трансформация в его творчестве философии становления как универсальной категории; модификация романтической идеи “потока жизни” в космогонических мифах Леклезлио, его эссе, романах, архетип моря как воплощение стихии движения в произведениях писателя.

Романтизм Леклезлио – в особенностях воплощения в его творчестве пространства человеческого духа в его становлении, т.е. пути человека как “творимой жизни”, и в отзвуках романтической генетической этимологии как пути к первооснове, и в элементах мифопоэтических и библейских представлений о пути в романах писателя, и в проблеме интертекста как романтического пути к “приобщению”.

Творчество Жана-Мари-Гюстава Леклезио – это современный мономиф, “разыгранный” в жанрах романов, эссе, поэзии, в ритмах вселенской тоски и дионисийского радостного приятия трагизма жизни, в философски-медитативной, мифологической, исповедальной, объективно-исторической тональности.

С разных точек зрения – с точки зрения ребенка<sup>16</sup>, женщины-змейки, Далекого Горизонта, Дождинки, Смерча, Моря<sup>17</sup>, “глазами трав и кузнечиков”<sup>18</sup>, с позиции героев, гонимых страхом жизни<sup>19</sup>, преследуемых нацистами евреев, преследуемых постоянными войнами арабов (“Étoile errante”), кочевых племен, уничтожаемых европейцами (“Désert”<sup>20</sup>) – в разных регистрах звучит в творчестве Леклезио вечная тема – Одиссея человека, природы, мироздания, “путешествие, которое никогда не кончается”, “вечное паломничество, которому, вероятно, никогда не завершиться”<sup>21</sup>.

## ФИЛОСОФИЯ ПУТИ КАК ОРГАНИЧЕСКАЯ ФОРМА РОМАНА Ж.-М.-Г. ЛЕКЛЕЗИО “БЛУЖДАЮЩАЯ ЗВЕЗДА”

### Поэтика названия, посвящения, эпитафия

Гётевская философия вечного становления – основной пафос творчества Леклезио – воплощена в романе “Блуждающая звезда” в органической форме “романа Пути”, причем в той его разновидности, которую известный современный философ Мераб Мамардашвили называл “романом Пути или романом Освобождения”<sup>22</sup>. Герой такого романа – не “человек перспективы” (П.А. Флоренский), которого “вечный порыв вдаль гонит по лицу земли”, и который заранее знает, что “нигде не будет найдено ничего нового”<sup>23</sup>, – это истинный “герой пути” (Ю. Лотман<sup>24</sup>), изгнанник вынужденный или добровольный (в романе Леклезио – это разные этапы пути героини).

В метафорической ткани романа особое значение приобретает символика названия: “Étoile errante”. Автор создает сложный, многоплановый символ, который в “свернутом” виде несет в себе многозначность сюжета, многоаспектность творческой мысли. Символика звезды связана с бесконечными пространственно-временными далями, светом, блеском, надеждой, спасением, судьбой, предсказанием, душевным беспокойством, томлением. Следует учесть и архаическую природу символа звезды, ее воплощение в национальной мифологии. Вифлеемская звезда как “чудо” и “весть” и “путь к Христу”; планета Венера (Астарта, – имя героини – Эстер) почиталась семитами в качестве божества, связанного с плодородием и любовью. В литературе символика звезды часто связана с Божьим откровением (например, у Лафонтена: “Aurait-il (Dieu) imprimé sur le front des étoiles / Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles” – “Fables”); звез-

да как странствующая душа человека – характерный романтический образ (у Ламартина: “Quand... / Je demande à mon coeur tous ceux qui ne sont plus, / Et que, les yeux flottant sur de chères empreintes, / Je pleure dans mon ciel tant d'étoiles éteintes” – “Harmonies”). Первоначально и метафорически звучат цитируемые в романе слова из Ветхого Завета о светилах и звездах: “чтобы светить на землю... и отделять свет от тьмы” (р. 191–192). Французские поговорки, устойчивые выражения “loger à la belle étoile” – “не иметь дома”; “On ne peut pas aller contre son étoile” – “нельзя идти против своей судьбы” – вносят множество дополнительных смысловых оттенков, но при всем многообразии – семантика связана с ценностным (часто – духовным) аспектом.

Многозначность глагола “errer” открывает широкий простор для рождения многогранного символа (“errer” – ‘бродить’, ‘блуждать’, ‘быть свободным’, ‘ошибаться’, ‘потеряться’, ‘не иметь дома’ и др.). При соединении разнонаправленных и сходных начал (“étoile” – “errer”) символика названия обретает масштабность, полисемию и романтическую “открытость” и незавершенность.

“Étoile errante” – это *бездомность* героини, потому что весь мир – “лагерь”, “getto”, и в то же время, весь мир – ее пристанище, которое перестает быть чужим; это *гонимост* героини, но вынужденное бегство “от” перерастает в добровольное изгнание, в путь “к”; это *обреченность на страдания и спасение*; это символика *стихийного, природного* в героине. “Блуждающая звезда” – это утратившая орбиту, нарушившая устоявшееся – это и *отчужденность* героини, и ее *вызов* безумному миру войн, и ее *свобода*.

В полисемии названия нельзя не увидеть и центрального символа иудаистической мифологии – мотива “*выхода*” в неизвестность, который определен кочевым образом жизни древних евреев, многочисленными изгнаниями и пленениями. Бог кочевого народа – Бог-скиталец Яхве требует, чтобы его избранники “выходили” из обжитого, укорененного, известного<sup>25</sup>. И тот, кто принял Яхве, – “выходит”, “сходит с орбиты”.

Мерцающие значения разных граней символа образуют переливающееся разными смыслами “текущее”, становящееся целое, так как стягивают в точечное пространство символа множество сюжетных ходов, динамику мотивов, ключевых слов. Таким образом и рождается то “волшебное слово”, каким и считали заглавие романтики. Единство многообразия и бесконечность единого и создают романтический образ.

Можно говорить, что символ, запечатленный в названии, является смыслообразующим символом, “геном сюжета” (Ю. Лотман), в концентрированном виде он несет в себе идею пути как образа жизни и образа мысли.

Посвящение к роману: “Aux enfants capturés” – “Детям, ставшим добычей войны” заостряет один из основных мотивов, уже прозвучавших в мерцающем синтезе заглавия. Очень чуткий к слову, Лек-

лезлио употребляет не многозначный глагол "captive" – 'захватить в плен', 'подчинить', 'завоевать', 'арестовать', 'пленить', 'привязать к себе', 'покорить', 'овладеть', который в сочетании с символом 'дети' играл бы более нейтральную роль, а однозначный глагол "capture" – 'сделать добычей' ("capture" – 'военная добыча'), максимально заостряющий трагическую ноту.

Несоединимость этих понятий ("дети" – "добыча") рождает мотив экзистенциальной свободы, порыва к ней ("дети") и ее трагической невозможности ("добыча"), и вечного пути к ней ("дети"), и надежды на ее внутреннее обретение ("дети"!)."Развертывающийся" текст и воплощает эти мелодии.

Эпиграф к роману – перуанская песня на испанском языке о блуждающей звезде "над морями и землями" возвращает нас к символике заглавия, но вносит в общее звучание, расширяя его, новую ноту: стремление увидеть другую культуру как свою и тяготение к "корням", к национальному фольклору. В контексте романа эта нота разрастается в широкую мелодию образов и мотивов иудаистической, христианской, мусульманской мифологий, в образы героев – французов, евреев, венгров, итальянцев, поляков, арабов – в пространство Земли, на котором нет чужих страданий.

Заглавие романа, посвящение и эпиграф образуют трехчастную поэтическую увертюру, которая дает представление и о музыкальной композиции произведения, и о принципе троичности, который становится структурным принципом романа, художественно воплощая модель мира как древо, древо жизненного пути героя.

## ОТЗВУКИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ГЕНЕТИЧЕСКОЙ ЭТИМОЛОГИИ КАК ПУТЬ К ИСТИНЕ

В контексте "приобщения", исповедуемого Леклезлио в 70-е годы, рождается современная притча о том, как душа становится "вместилищем вселенной". Особое значение приобретает в этой притче путь к праистокам, к корням – это первая ступень самопознания. Путь к праистокам у Леклезлио – это приобщение к легендарной истории народа, к его религии, древнему языку, и под пером писателя оживает столь близкая романтикам генетическая этимология – стремление обнаружить забытую истину в слове.

Известно, сколь важное место занимала этимология в романтических концепциях, известна жажда романтиков "очистить" слово от штампов, стереотипных значений, познать его "внутреннюю форму", его первоосмысл и первоизданную образность, его связь с обозначаемым предметом, когда каждое слово несет высшую истину и роднит все со всем.

Представляется неслучайной в романе Леклезлио языковая игра, выявляющая глубинное родство некоторых ключевых понятий. На-





*Поль Гоген. Зов. Кливлендский музей искусств*

и более ярко это воплощено в имени героини: “Esther” созвучно библейскому “Eretz” – первоимени земли, которое узнает героиня, слушая чтение Ветхого Завета. Этот “этимологический аргумент” (термин О. Вайнштейн) полисемантичен: он выявляет в со-звучии забытую истину о первоединстве “земного” и “звездного”; о связи “земного” и “звездного” в космическом мироздании и в душе человека; о “земном” и “звездном” начале в судьбе героини; он несет в себе невыразимое праимя героини, ее первозданную сущность.

Из авторской концепции, из задуманной автором сущности героини рождаются ее имена. Многочисленные имена как ноты эмоционального звучания оказываются “творящими” именно потому, что душа героини “разгадана” в этих именах. Имена героини вызывают множество ассоциаций, взаимоосвещение которых рождает сложный символ – романтическую бесконечность человеческой души в ее потенциях. Ассоциация с подвигом библейской Есфири

(русская транскрипция, соответствующая французскому Эстер), упомянутой в тексте романа, спасшей свой народ в эпоху владычества персидского царя Ксеркса (имя Есфирь/Эстер вошло в ветхозаветный канон), пробуждает героическую ноту, которая “поддерживается” одним из значений фамилии героини – “Grève”. Словарь французского языка Эмиля Литтре<sup>26</sup> указывает, что однокоренные слова в древнееврейском, арабском, португальском, французском языках обозначали “grève” – ‘пóножи’ (часть лат, защищающая ноги), если учесть значение старофранцузского “eget” как ‘странствовать’, то очевидной становится мерцающая семантика “странствующего рыцаря”.

Очень интересен выбор фамилии героини: “Grève” – очерчивает широчайшее семантическое поле, помогая постичь в слове первоизданное единство многообразия, и тем самым метафорически воплощая истинную суть героини. Чуткий к онтологической природе слова и его творящей силе, Леклезю актуализирует слово во всей его полноте. “Grève” – в значении ‘крупнозернистый песок’ – подхватывает ту ноту “земного”, которая звучала в аллитерации “Esther – Egetz”. “Grève” – в значении ‘берег’ – рождает ассоциации, связанные с “морской” сущностью, воплощенной в героине: “Небо” (она – Звезда) – “Берег” – “Море”, – входит тема “моря” и желанного “берега”, “границы”, “пристанища”. Но “разворачивающийся” текст проясняет тему “берега”: Эстер нужен берег, “чтобы оттолкнуться” (М. Цветаева: “Дал бы бог мне берег – чтобы оттолкнуться”).

“Grève” обозначает ‘забастовка’ и ‘дорога, прокладываемая потоком’, глагол “grever” – ‘ложиться на плечи’, ‘отягощать’, – да, героиня чувствует на своих плечах бремя войн и духовно противостоит им, и “прокладывает свой путь” почти стихийно и неудержимо (“морское начало”). “Le grevé” – юридический термин – ‘законный наследник’. Глазами умерших близких и тысяч незнакомых смотрит героиня на мир, она (героиня говорит об этом!) “законная наследница” жизни, вместо тех, кто ушел...

Идея развития, восхождения к истине, становления развивающейся души – в динамике имен героини: Эстреллита – Елена-Эстер. Эстреллита – “маленькая звездочка” – детское имя, которым по-испански, шутя, называл ее отец, имя это навсегда осталось в “высоких травах”, по которым ушел “по тропинке, ведущей к небу” ее отец. Эстер – имя, которое скрывают, с ним связана опасность, гонения, смерть, немцы, война.

Первая часть романа носит название “Елена”. Это второе имя героини влечет следующую цепь ассоциаций: героиня “похищена” – война лишила ее дома, родины, свободы, она – “добыча войны” (“captivée”)<sup>27</sup>. Ей тринадцать лет и в итальянском гетто, где согнанные со всего света евреи должны ежедневно отмечаться в военной комендатуре, она начинает постигать трагизм происходящего. Стремительно сливающиеся потоки, ледяные горные ручьи и

реки, бесконечные луга, уводящие в горы над деревней, – этот мир становится ее домом. И только пройдя ад унижения, страха, бегства, смертей, героиня обретает себя. Становясь Эстер, она начинает нескончаемый путь в поисках отца к святому городу Иерусалиму, а достигнув его, снова обрекает себя на чужбину, чтобы снова вернуться, чтобы что-то понять в этом мире вечных войн, чтобы чем-то помочь, чтобы спасти...

Использование множества имен в поэтике романа носит принципиально иную функцию, чем в постмодернистских текстах. Это не бесконечность масок и подобий утратившей целостность личности, а романтические “превращения” личности, неисчерпаемой в своих потенциях. Сближая разные имена как знаки души универсальной личности, автор “обновляет” каждое из них, лишает их однозначности и выявляет их единство – многогранное динамичное единство человеческой души в ее становлении и забытое исконное родство человека и мира. Характерно, что фамилия, которая обозначена в фальшивых документах, – “Jauffret” – безликая, максимально чужая, не вносящая никаких нот в спектр значений, образуемых настоящими именами героини – во французском языке нет ни одного слова с корнем “jauf”.

Когда в Тулонской тюрьме Эстер слушает слова Ветхого Завета, одухотворенность первослова, его тайный смысл еще ярче выявляются, будучи пропущенными через детское восприятие: “Казалось, что мы понимали смысл, только услышав звучание этого языка здесь в тишине нашей тюрьмы”<sup>28</sup>. Слыша звучание первых имен Света и Тьмы, Неба и Земли, чувствуя, что они звучат “внутри ее”, “вспоминая” себя в сакральном слове, героиня приобщается к слову, творящему мир, к первому дню творения. Через внешнее звучание – “iom”, “Layla”, “Shamaïn”, “Eretz” – пытается постичь их внутреннюю суть: “iom – это было как море, безграничное, все порождающее” (р. 189); и сокровенные знания: “Бог создавал сознание... возможность понять, то, что теперь называют наукой. Наука – это свет звезд” (р. 191–192). И в свете первослова все становится настоящим, ясным и новым, “Все начинается” (р. 204)<sup>29</sup>.

Тайна первослова воссоздана в романтической поэтике невыразимого: “Ты видишь, это невозможно выразить словами” (р. 190). Познавая “iom” как “свет” и “день”, разгадывая в этом тождестве единство духа и материи, героиня прикасается к тайне творящего слова: “звуча внутри нее и примешиваясь к ее дыханию” (р. 190), слово трансформирует мир и творит новый.

Детское восприятие с его чистотой и наивностью обновляет слово, творит истину в игре слов. Имя, которое Эстер слышала “с тех пор, как она понимала слова, слышала, не понимая его суть” (“Eretz Israël” – “земля Израиля”: i-sra-el от “shara” (sra) – ‘быть принцем’, “al (el)” – ‘Бог’ – имя, данное Якову и обозначающее “Принц Бога”, “Eretz Israël” – “Земля Принца Бога”) в восприятии ребенка превра-

щается в “магическое имя, страну света, фонтанов, место, к которому ведут все дороги мира” – “Eretzraël, Eretzraël” (р. 69).

Эти отзвуки романтической генетической этимологии, романтической концепции слова в поэтике романа Леклезю воспринимаются как путь к истине, к самопознанию и познанию мира.

## ВНУТРЕННИЙ КОСМОС ГЕРОИНИ В ЕГО СТАНОВЛЕНИИ. ДРЕВО ЖИЗНЕННОГО ПУТИ

Одним из наиболее характерных явлений современной литературы является мифологизм, и не только как художественный прием, но и как особое мироощущение, рожденное современным скептическим отношением к историзму, детерминизму, всесилию рационалистических доктрин; причем, в разных эстетических системах и в различных индивидуально-авторских художественных мирах функция мифологизма принципиально различна. Мифологический код может воплощать и полную отчужденность, “масочность” личности в бессмысленном круговороте подобию, и идею “приобщения”, всеединства и обновления вечно торжествующей жизни.

Создавая космогонию гонимых народов как универсальное состояние мира, Леклезю делает исконно романтический акцент на космогонию внутреннего мира героини. Выбор героини, которая всегда “в пути” и “на пороге”, которая ощущает себя одновременно и “частицей мира” и “мировым скорбником”, определен романтическими концепциями автора. В романе явственен тот тип организации архетипических символов, та метафорика (вода как “вода жизни”, паства и пастух, древо мира, жертвенный телец), те идеалы детства и невинности, которые Н. Фрай называл “романтическим типом”<sup>30</sup>. Роман воссоздает ту “метафорическую стихию”, которая, – как писал Уилрайт – свойственна “романтической стадии мифа”<sup>31</sup>. Подлинно романтическое стремление воссоздать дух мифа, не противопоставить, а сблизить миф и историю, особое соотношение сакрального и эмпирического, – все это позволяет говорить о том, что миф в поэтике Леклезю становится особым языком современного романа, необычайно близким романтическому языку. Думается, что в произведениях Леклезю можно говорить о сознательной ориентации на романтическое мифотворчество.

В ранних произведениях писателя мифологическая модель – эсхатологическая – воплощена в модернистской форме, свидетельствуя о тотальном разочаровании автора в разуме и прогрессе. Но в связи с эволюцией мировидения Леклезю в романах 70-х годов многое меняется. Соединение в романе “Блуждающая звезда” двух противоположных мифологических моделей – космогонической и эсхатологической – и романтический закон Пути, диктующий их сопря-

жение, – свидетельствуют об иной, не модернистской форме мифологизирования.

В романе Леклезлио символическое пространство пути многоаспектно: противостоя друг другу и взаимодействуя, “созвучат” хронотоп Вечного Начала как акта творения, и следы мифопоэтической концепции пути, библейского пути как бесконечного исхода и экзистенциалистского пути как трагической обреченности; и социально-исторического пространства пути, и пути как становления души и обретения веры, но художественное целое романа подчинено внутренне очень близким поискам Леклезлио романтической концепции пути как творимой жизни.

Как утверждал Н. Фрай, “центральный миф” всего художественного творчества – это связанный с природными циклами и мечтой о золотом веке миф об отъезде героя на поиски приключений<sup>32</sup>. В системе романа Леклезлио этот мономиф “поисков” трансформируется в философию становления. Мифология “природного цикла” в контексте философии становления разворачивается в своеобразную “натурфилософию” творящей жизни, а миф о золотом веке обретает смысл романтического Абсолюта, вернее, пути к нему.

Использование мифологических образов-символов, параллелей, мотивов, архетипов, мифологических моделей, реминисценции из Библии, язык христианской, иудаистической, мусульманской мифологий создают метафорическую ткань повествования, в которой мир “первоначал”, философия Вечного возвращения, поэтика всеединства “мерцают” в трагической современности, помогая постичь ее глубинную суть и “приобщая” ее к истории человечества.

Повторяющаяся ситуация “начала”, принцип троичности, особенности хронотопа, своеобразие вертикальной и горизонтальной структур пространства, соотношение бессознательного, сознательного и движения к идеалу в процессе самопознания, композиция ветвления из Единого центра – позволяют говорить об архетипе “Древа жизненного пути”, “древа познания” – вариантов “Древа мирового” как важнейшем принципе романа.

Характерно, что структура мира как целостная универсальная концепция воплощена в поэтике Леклезлио не в абстрактном общем плане, а в детально разработанной конкретике древесных ярусов, вертикальной и горизонтальной структур, во множестве мифологических мотивов, что еще раз свидетельствует о глубинной близости автору романтического мышления, которое по сути своей является мифопоэтическим.

В.Н. Топоров писал о том, что в архаичных традициях некоторым числам придавалось сакральное значение. Число “три” считалось “образцом абсолютного совершенства” – “основной константой мифопоэтического макрокосма”<sup>33</sup>.

В поэтическом мышлении Леклезлио троичность структурно упорядочивает внешнюю фрагментарность формы романа.

В романе три основных героя: Эстер, Нейма, Элизабет; три повествователя: Эстер, Нейма, автор; три поколения: Элизабет, Эстер, ее дитя; три “пастуха”: Марио, Жак, Саади; три родившихся ребенка: Мишель, Лула, Зои; три этапа любовных чувств героини: первая детская влюбленность – Тристан, погибший муж Жан, второй муж – Филипп; три ценности: природа, Иерусалим, дитя; три высших ценности: отец, молитва, Бог. В произведении использованы мотивы и образы трех мифологий: христианской, мусульманской и иудаистической. Динамика романа и динамика внутреннего мира героини строятся как трехфазовый процесс: стремление, надежда, видимость обретения и разочарование, и снова стремление и надежда, разочарование, и несть тому конца, но это не движение по кругу, а постоянное преодоление, в процессе которого героиня поднимается на следующую ступень самопознания и познания мира.

В поэтике романа запечатлены всегда три этапа любого явления: Ожидание корабля – Появление – ловушка; ожидание встречи со святой землей – появление Израиля на горизонте – колонны палестинских беженцев. Вершинная композиция строится по принципу: “накануне” некоего преодоления – преодоление – и снова “накануне” следующего преодоления. Совершенно очевидна троичность вертикальной структуры: природа – социум – Бог; миф – история – религия; бессознательное – сознательное – транссознательное; прошлое – настоящее – будущее; мыши – люди – птицы.

Поэтика романа воплощает *корни дерева*: мифологические, легендарно-исторические и исторические: а) архетипические образы и мотивы, мотивы национальных мифологий; б) поэзия воды как стихия творящей жизни; в) путь как библейский бесконечный исход; г) путь как образ жизни кочевых народов.

Социально-историческая конкретика XX в. – *ствол дерева*, а его *крона* – как разрешение экзистенциальной обреченности – символическое пространство Иерусалима и обретение *веры*. “Дерево жизненного пути” героини – “дерево познания” – “дерево души” героини воплощены во всеобъемлющих символах – “сквозь поля” – “каменистый путь” – “пути Господни” – этапах духовного роста героини.

Горизонтальная структура дерева – зеркальная симметрия сцен, событий – еще более очевидна: Эстер / Нейма – “Звезда” / “Зеленая звезда”, евреи / арабы, библейские легенды / арабский фольклор, национальная история евреев / национальная история арабов, гетто / лагерь беженцев, златовласая Рашель / белокурая Румия, “пастух” Жак / “пастух” Саади, Элизабет / тетушка Аамма, Мишель / Лула, вода как крещение / вода как жизнь, “Все еще только начинается” (р. 204) / “Дороге не было конца” (р. 292).

Если вертикальная структура прямо соотносена с духовным становлением героини – интуитивным или сознательным постижением своих “корней” – истории народа, обретением своего языка и веры, то горизонтальная структура – жизненные обстоятельства, войны,

гетто, несвобода, смерти – определяя выбор и позицию, также становится толчком для дальнейшего духовного роста. Всеобъемлющее значение приобретает символический мотив “идти в неизвестность” – в “другой мир”, “другую жизнь”, “другую сторону”, на “другой берег моря”, выражающий внутреннюю суть героини, “расталкивающей” в пути пространство, “выходящей” навстречу жизни.

В романе преломляется своеобразно трансформированная, повторяющаяся с природными циклами мифологическая ситуация “в начале”, связанная с архетипом мирового древа. Автор создает личную космогонию героини, которая всегда “на пороге”, “в начале” нового этапа пути. И каждый новый этап пути понимается в мифологических категориях как обновление – это всегда космогонический акт, когда ритуал воспроизводит сотворение космоса в борьбе с хаосом как в эпоху первотворения. Так, внутренний космос героини отождествляется с макрокосмом – в мифопоэтических представлениях и по законам романтического мировидения: “душа – вместилище вселенной”.

Каждый этап пути героини воссоздан как процесс постепенного заострения, максимального нагнетения “затерянности в пространстве” (“не было ни неба, ни земли”), изгнания, бесприютности, духовных страданий и физических, правда, о физических страданиях всегда говорится в двух словах: “не говорила”, “не ела”, “умирала после перехода через горы”, – и на пределе максимального напряжения – прорыв в неизведанное и обновление. Но этот другой, обретенный мир, под действием надвигающегося хаоса новых войн снова оборачивается лагерем, гетто и снова “рассыпается”, и снова из хаоса социального мира, постигая неизвестное, творит героиня внутренний космос. Умирая и возрождаясь, она движется, обновляясь, от “начала” к новому “началу” в познании мира, обретении веры. И в этом еще одна функция множества ее имен: “умирая” в одном имени, героиня возрождается в другом.

Во многом романтическими средствами создается универсальная картина природного космоса как первотворения. Это не столько пейзаж, сколько причащение героини к краскам мира, его одухотворенности и божественной сути. Это мир беспредельных просторов, где “рождаются реки в слиянии горных потоков” и где-то “в самом начале долины становятся тонкими голубыми струйками, которые скачут со скалы на скалу”, где “блещат на солнце мокрые змеи, любящие друг друга в высоких травах”, а “горы, окружающие долину, восходят к самому небу”. Голубизна неба и воды, “зелень долин” и “белизна снегов на вершинах гор” – в этом трехцветье – пространственность мира, его глубина и извечность.

Перспектива углубляется и расширяется “вверх”: “горные потоки над селением”, а над ними – необъятные луга и высокие травы, а еще выше – “кольцо гор в дымке тумана”. Характерна и перспектива “вниз”, к “корням”: “горные ручьи, бегущие по улицам селенья

вниз, к реке и кладбищу”. “Нижние воды” и “верхние воды” противопоставлены и соединены. Причем соединены не только “тропинками, ведущими к самому небу”, но и реальной историей героини, и символически – ее судьбой, и обретением веры, и особым “шатобриановским” ракурсом, в котором часто изображена Эстер: на скале над долиной, на утесе над морем: “au-dessus de la mer” (p. 179), “la mer est juste sous moi” (p. 179).

Это мир, в котором спасается от чудовища войны героиня, с грозами, ливнями, стихиями которого чувствует свое родство ее “бегущая вперед”, “впередсмотрящая” душа (метафорический образ, повторяющийся в лейтмотивах), это первое постигнутое героиней “святое место”, “центр земли”, первый абсолют, пролог ее духовной одиссеи, в которой будет и “священная книга”, и Учитель, и Жизнь как учитель и вечный источник духовных сил. И в каждом новом этапе духовного развития героини – одновременно! – связь сакрального мифического времени с природными, космическими ритмами и связь профанного времени с историей.

Повторяющиеся “кануны” и “начала” не только воспроизводят мифологическую ситуацию “в начале”, так как они всегда связаны с годовым циклом, когда природный космос разрушается и возрождается в борьбе с хаосом, и микрокосм внутреннего мира отражает макрокосмический процесс, но характерно, что некоторые фрагменты романа моделируют сам ритуал перехода в новое качество, “соблюдая” все стадии акта творения. Особенно ярко это проявляется в сценах в Тулонской тюрьме, где оказываются “евреи со всего света”, пытавшиеся попасть в Израиль, и обретенный ими космос – надежда, молитва, появление корабля, победа над грозами, свобода, начавшийся путь на родину – все уничтожается, и они снова пленники, “как были пленниками в Египте” (p. 184).

Фрагмент датирован “1947 г., декабрь”. Завершается годовой цикл. В тюрьме воссоздается новый космос: “жрец” (ребё Жюэль) в сакральном центре (как Бог кочевого народа Яхве не имел постоянного храма, его заменяла переносная “скиния”, в которой был “ковчег завета” – ларец, с ним связывалось присутствие Яхве, – в романе идет речь о ларце, в котором хранится священная книга) над “жертвой” (дети, которые стали “добычей войны”) произносит слова о всех элементах космоса в порядке их возникновения (p. 405) – читает “Книгу начал”. И “из составных частей жертвы” (страданий, смертей и возрождений детей) сотворяется новый (духовный) космос. Очевиден мифологический мотив поединка между богом и “чудовищем” – войнами, тюрьмами, гонениями. Архетипическая схема просвечивает в мельчайших деталях.

Исследуя данный ритуал, В.Н. Топоров пишет об обязательных загадках об элементах космоса и ответах, о присутствии в данном ритуале “мифологических мотивов этиологического характера” (“как было создано небо?”, “почему ночью темно?”, “откуда пошли кам-



ни?" и т.д.<sup>34</sup>). Слушая чтение "Книги начал" в Тулонской тюрьме, Эстер спрашивает: "Разве Небо и Земля были личностями?", «Что такое "нижние воды?"», "Почему вода была раньше всего?", "Какой была Земля?" (р. 190), и, получая ответы и "приобщаясь", она заключает: "теперь я знаю, что мы приедем в Иерусалим!" (р. 192).

Сотворение нового космоса, каждое "начало" и новый "центр" несут в себе "зерно" разрушения, будущего "перехода", утверждая относительность всего "ставшего".

Торжественная оратория Появления выстрадавшей святой земли. Пристальные взгляды тысяч людей, обращенные к горизонту. Победоносно блестящие волны, кажущиеся белыми паруса, первые птицы, крики которых заглушают грохот моторов. Люди, внемлющие птицам. Тишина. Ребе Жозль в черном костюме, блестящем на солнце "как доспехи", читает "Книгу начал". Слова, летящие над морем, освещают весь корабль, и все вокруг. "Это было начало. Море было новым. Земля только что восстала из волн, солнечный свет блеснул в первый раз, и в небе летали над кораблем птицы, чтобы показать дорогу к земле, на которой они родились" (р. 204). И на высшем взлете счастья – испуг и тревога: на пляже святой земли – "гонимые", арабские беженцы...

Праздник света Ханука. Сотворение света. Рассвет. Счастье ощущать себя матерью. Мир – в ней! Солнце – в ней! – Убийство Иоханана. Смерть Жака.

Финальная глава. "Море прекрасно в сумерках. Вода, земля, небо – все смешалось... Это час, когда все колеблется, все изменяется" (р. 336–337). И снова отделяться будут воды от земли и рождаться день. Конец лета... и завтра героиня уезжает "по ту сторону моря" (р. 348) в свою страну. Она должна "изгнать страдание из глаз детей", понять причину бед и войн. Развевая пепел матери над морем, она чувствует "величайшую усталость, величайшее спокойствие". Но умиротворение финала "взрывается" последним аккордом: "Летучие мыши пляшут под фонарями" (р. 350). В мифопоэтическом представлении мыши – "дети неба" или "сыновья земли" своими "танцами" предсказывают "смерть, разрушения, войны, мор, голод, болезни"<sup>35</sup>.

Этот мотив "зерна" нового "перехода" в каждом новом начале в контексте романа многофункционален. Как и у романтиков, он свидетельствует о нерасторжимости всего сущего, о видении всех явлений действительности в их принципиальной неотделимости друг от друга и о вечно длящемся пути мира и человека "в небеса времен". Кроме того, мотив вечного "выхода" из "ставшего" определен также национальными верованиями.

Мифологизм Леклезю – не явление модернизма, не воплощение постмодернистского сознания, нивелирующего "начало" и "конец", мифологизм Леклезю воспринимается как родственное романтизму мифопоэтическое видение с особо обостренным у романтиков вниманием к переходу в новое качество, к "скачку" от конкретного к аб-

страктному, от материального к духовному, от исторического к вневременному. Это диалектическое единство материи и духа, истории и мифа, прошлого и настоящего становится одним из важнейших поэтических принципов романа.

Движение солнца, отраженное квадратами стекол на полу Тулонской тюрьмы во время чтения “Книги начал”, символизирует бренность эмпирического времени по сравнению с вечным временем мифа, но – одновременно – эмпирическое время героини, прикоснувшейся к вечным духовным началам, обретает высокий смысл. Вечная жизнь природного космоса – горы, море, скалы, в которых героиня обретает свободу, насыщает ее профанное время и трансформирует его: “Все это осталось во мне, с морем, ветром, небом. Теперь меня можно было заключить в тюрьму навсегда” (р. 183).

Мотивы “центра мира”, “священного места”, “начального времени”, неся в себе мифопоэтические представления об акте творения как высшей сакральной ценности, играют особую роль в поэтике романа. История личности вписана в космогонию мира, поэтому путь героини в Иерусалим представлен как первый путь в легендарной истории иудейского народа, а рождение сына Эстер как первые роды на земле. Причем в поэтике Леклезлио как и в мифопоэтической картине “середина” мира дробится на множество сакральных микрокосмов: “вода”, “молитва”, “Иерусалим”, “дитя”, “корабль”, “горы”, и для каждого из этих сакральных микрокосмов характерен особый ритуал. Ритуал омовения как крещения, как возвращения к исходной чистоте, роды как акт творения, переход через горы как путь в рай (“chemin du paradis”), обряд заклинания перед появлением корабля, ритуальное раскачивание в такт молитве и т.д.

Множественность сакральных центров у Леклезлио воплощает романтическое томление по Абсолюту и вечный путь к нему, и вечную недостижимость. Новалис предельно точно выразил эту романтическую идею: “Нам доступен единственный абсолют: невозможность достижения Абсолюта”<sup>36</sup>.

## ПРОБЛЕМА ИНИЦИАЦИИ. СВОЕОБРАЗИЕ ХРОНОТОПА. СИНКРЕТИЧЕСКИЙ МИФОЛОГИЗМ ЛЕКЛЕЗИО

В художественной интерпретации пути как творимой жизни своеобразно преломляется обряд инициации. И не только потому, что это роман воспитания, становления “героя пути”, но и потому, что инициация у Леклезлио включает в себя мифологические элементы: в процессе “посвящения” Эстер особое место занимают мифы, легендарная история ее народа, которую она познает, “приобщаясь”. Причем у Леклезлио сохраняется и парадигма “начала”, и связь с календарными циклами, и даже трехчастная структура обряда инициации.

ции: покидая очередной “предел” – страну, гетто, тюрьму, оказавшись “во вне”, “на другой стороне”, “в другой жизни”, “на краю земли”, героиня “проходит через горы”, “преодолевают стену”, “преодолевают ветер и море”: “franchir la porte” (p. 156), “franchir la mur”, “franchir la montagne”, “franchir le vent et la mer” (p. 180), “Combien de portes allons nous franchir?” (p. 159) – подвергается испытаниям и – обновленная – возвращается.

Ее постоянные возвращения – не замкнутый круг, она возвращается к исходному “посвященная”. Вернуться, чтобы по-новому (новой душой) увидеть, по-новому понять и мир и себя.

Обряд инициации включал символическую смерть, и общение с духами, и посещение царства мертвых. В модифицированном виде все эти элементы обряда мы видим в романе. Все “кануны” и “прорывы” (преодоления) героини осмыслены в духе инициации как смерть и новое рождение через многочисленные испытания (поэтому часто звучит “смерть прошлого”, “тени прошлого”). И этот процесс представлен как бесконечный: чтобы быть близким Богу-страннику, нужно жить в пути.

Мифологема “посещения царства мертвых” семантически очень емка в романе: это и лагеря смерти, в которых была Эстер, и возвращение ее к месту гибели отца, Жака, и смерть близких, и гибель тысяч незнакомых людей, свидетелем которой она была, и ее беседы с теми, “кто не дошел”, и ее стремление увидеть и понять за всех, кто уже не сможет странствовать.

Страна мечты и света – Израиль – видится героине гигантским кладбищем. “Она видела смерть в каждом арпане земли” (p. 207).

Обряд инициации – и в ритуальной рецитации священной книги, и в ритуальном крещении, и в посещении “иных” миров: Сен-Мартен, порт Алон, Фестиона, Израиль, Ницца, Монреаль, Амантея. И в каждом из этих миров – испытания и духовный рост героини. И каждый из этих миров населен “чудовищами” – войнами, страхами, и их жертвой оказывается Эстер, но чудесным образом спасается. Недаром она кажется себе “последней женщиной, сбежавшей от войн” (p. 344).

Не представленные в конкретных образах, не персонифицированные “немцы”, гонители арабов, все, ведущие войны по всему белу свету, и сама война вырастают в некую сверхличную мифологическую силу.

Неразгаданный социальный универсум – чудовищная Сфинкс – движется в дурной бесконечности от одних войн к другим. Но, прошедший духовное ученичество у природы, постигший под руководством Учителя священную книгу, “посвященный” (принявший веру), вобравший в себя трагизм национальной истории своего народа и страдания “гонимых” всего мира, герой Леклезю уже осознал свою миссию: необходимость разгадать загадку Сфинкс (в романе звучит настойчиво мотив “впередсмотрящей”: “глядеть до боли в

глазах”, “пронзать взглядом”, чтобы постичь, разгадать и принести “весть”).

Параллель с греческим мифологическим чудовищем становится “прозрачной”, если вспомнить эпиграф к роману: “Детям, ставшим добычей войны”. (См. у Ярхо – «Древняя Фикс была свирепым чудовищем, способным заглатывать “добычу”»<sup>37</sup>.) В тексте, таким образом, высвечивается архетипическая схема: “сокровище” (в данном случае – мир, гармония жизни) похищено и охраняется чудовищем. Герой должен “разгадать” тайну чудовища, добыть сокровище. Так, мифологический код актуализирует семантику “Героя”, “рыцаря”, “мерцающую” в самом имени героини – Эстер (библейская героиня Есфирь) Грев (“поножи”).

В концепциях Леклезлио – писателя конца XX в. – сложно сочетаются учение о движении и развитии во времени, т.е. идея прогрессивного развития истории, восходящая к христианству, новый подход ко времени в физике начала XX в., мифологическая концепция циклического времени, идеи циклического развития истории, характерные для европейской философии истории XX в. и особенно конца XX столетия.

Мифологическое время, библейское и конкретно-историческое, время объективное и субъективное, время воспоминаний, эпическое время национальной истории, сакральное время “приобщения”, сосуществуя, пульсируют в романе.

Субъективное время героини, преодолевая отчуждение исторического времени, вбирая его, растворяется во времени мифологическом, где нет прошлого, настоящего и будущего. К. Леви-Стросс писал о том, что миф – это “машина для уничтожения времени”<sup>38</sup>. С другой стороны, познанное библейско-мифологическое время сжато в конкретное пространство времени исторического: 1943, 1944, 1947, 1950, 1966, 1982 гг.

Представляется, что в романе Леклезлио ярко воплотилось то новое качество художественного историзма, характерное для XX столетия, о котором писала Н.С. Лейтес в исследовании “Конечное и бесконечное. Размышление о литературе XX века: мировидение и поэтика”: “История предстает не как поступательное движение, разделенное на последовательно сменяющие друг друга отрезки, а как нечто цельное, одномоментно охватываемое взглядом. Прошлое, настоящее, будущее мыслятся как составляющие единого времени, обнимающего бытие человеческое”<sup>39</sup>.

Этот новый тип художественного времени Н.С. Лейтес называет “целостным”. “В нем, – пишет исследовательница, – происходит концентрация, сжатие конкретно-исторического времени, сопрягаемого с вечным. Конкретно-историческое время поднимается до вечного, вечное же конкретизируется. Создается ощущение единства времени всей истории человечества” (с. 34).

Поэтика романа Леклезлио и строится на этом единстве мгновенного и конкретного (“здесь”, “сейчас”) времени и вечности всего су-

щего: Эстер – библейская Есфирь и судьба ее народа; Нейма и арабские легенды и история арабов; “пастухи” и “пастыри”; свет солнца и Вечный свет; воды, море, ручьи, небо и “верхние воды” и “нижние воды”; изгнание фашистами евреев и библейский исход; поиск отца, погибшего “в высоких травах”, и библейская тема поиска Отца и т.д.

Эта специфика единого времени еще раз подчеркивает тенденцию “приобщения”, “всеединства”, несмотря на внешнюю фрагментарность структуры произведения.

Но в пределах “целостного” времени романа природный универсум и внутренний космос героини движутся по иным орбитам, чем социальная действительность. Повторение “смертей” и “возрождений” Эстер связано с идеей цикличности. Но цикличен ритуал (см. об этом подробнее в исследовании Е.М. Мелетинского “Поэтика мифа”<sup>40</sup>), а героиня возрождается всегда в новом качестве, т.е. в данном случае циклическое повторение ритуала несет мысль об обновлении, о вечном развитии духа, о движении как преодолении.

Причем бегство “от” войн, гонений, страхов оказывается одновременно дорогой “к” духовному развитию героя (вертикальная ось) и приобщению личной судьбы к судьбе гонимых народов и – шире – к судьбе страдающей Вселенной (горизонтальная ось). По этим же циклам вечного развития и обновления движется и природный универсум в романе.

Социальный же универсум как бы останавливается в трагическом однообразии. Мотив остановившегося времени: “Время перестало существовать для нас. Мы странствуем так долго в мире, где уже нет времени” (р. 147); часов как “тусклого лика луны” (р. 147, 149), повторяющийся мотив остановившихся часов, “бесконечно показывающих без десяти четыре” (р. 120), – предельно функциональны. В бессмысленном круговороте и хаосе войн мир не меняется, он остается неизбежно неподвижным. Эта дисгармония и статика преломлены детским сознанием и воплощены в символическом образе эпического масштаба: мир-гетто, мир-ловушка. Бесконечное пространство мира стянуто в точечное пространство гетто. И библейский мотив “на другом берегу” лишь максимально заостряет безысходность, ибо и на “другом берегу” – те же войны, тот же хаос. И любая земля, любая страна (Италия, Польша, Франция, Израиль, Палестина) – лишь осколок разрушенного социального универсума.

Художественная ткань романа моделирует хаос распавшегося мира и параллелизмом судеб, представленных в фрагментарном повествовании, и отсутствием причинно-следственных связей, и отсутствием традиционных начала и конца, и вариативностью повторяющихся ситуаций, и противопоставлением и единством двух дневников, и “многоголосием” авторской речи, несобственно-прямой речи героев, “голосов” второстепенных персонажей – при со-

хранении единой стилистики, и нарушением хронологической последовательности.

Характерно, что каждый фрагмент предваряет дата, т.е. намечена как будто горизонтальная последовательная временная ось, но логика воспоминаний героини, авторская интенция уничтожают временную последовательность, и каждый из фрагментов выявляет одновременно и извечную экзистенциальную и метафизическую суть мира и человека, и духовное становление героини, и трагический хаос социального универсума. Так, романтическая тема “человек – часть человечества” и тема XX в. – тема “осколочного” мира оказываются в пространстве одного художественного целого.

Множественность символических мотивов из различных мифологий и национального фольклора не превращает их в поэтике романа в безликие “подобия”. Леклезю не вытесняет и религиозную суть неким абстрактным образом Веры как морального начала. Соединяя национальную и религиозную специфику с общечеловеческими категориями, автор создает необычайную семантическую емкость произведения. Как писал С.С. Аверинцев: “ветхозаветное ядро было воспринято и христианской, и исламской традицией”<sup>41</sup>. Поэтика романа Леклезю “обновляет” эту забытую истину, поэтически познавая и воссоздавая ее.

Синкретический мифологизм Леклезю выполняет в романе двойную функцию: он придает произведению романтическую всеобщность и вносит социальную критику по отношению к воюющему миру. “Новый роман”, с приверженности к которому начинал писатель, тоже тяготел к мифу. Но создал, собственно, анти-миф, ибо это был миф об отчуждении, герой его – “посторонний”, мир – “лабиринт”. Леклезю возвращается к первоизданной сути мифа как приобщения, герой его романа – не отчужденное сознание, а проходящий испытания и эволюцию “посвященный”, и природный космос – его храм.

Роман Леклезю представляется метафорическим повествованием, в основе которого не линейная последовательность событий и воспоминаний, не хаотическое движение отчужденного сознания, а особая романтическая логика причинности, которую Х.Л. Борхес называет “магической”: “игра намеков, параллелей и отголосков”, отбрасывающих тень в будущее. Эта магическая логика причинности выявляется как повтор эпизодов, словосочетаний, мотивов, параллелизм судеб, многочисленные знамения, предощущения, приметы, “долгое эхо слов”<sup>42</sup>.

Сюжет становится движением лирических мотивов, что роднит роман или с поэмой, так как лирическое начало не “растворено” в прозаическом целом, или с лирическим романом; это лирическое начало приближает его, как говорит Борхес о многих современных романах – “к первоизданной ясности магии” (с. 281) и роднит с музыкальным произведением.

## ПОЭЗИЯ ВОДНОЙ СТИХИИ

Возвысили реки, Господи, возвысили реки  
голоса свои, поднимут высоко реки волны свои  
от шумного движения вод многих: дивны  
высокие волны морские, дивен в вышних Господь.

(Пс. 92: 3–4)

Водная стихия – во всем многообразии ее воплощения – вырастает в поэтическом мире романа в универсальный метафорический образ – музыку мира, вечное биение жизни. Емкость и всеобъемлющая функциональность этого образа определены тем, что в нем взаимоосвещаются мифологический код, романтическая литературная традиция изображения моря, концепция “потока жизни” как своеобразия романтического мировидения и, связанный, как представляется, с романтическим “потоком жизни” – “морской комплекс”, “океаническое чувство”, определяемые глубоко личностной, внутренней “настроенностью” того или иного художника<sup>43</sup>.

Как известно, в ветхозаветной традиции исходное состояние творимого мира понималось как водный хаос: “и дух Божий носился над водой” (Быт. I: 2). В новозаветной традиции в реке Иордане происходит крещение водой. Один из эпитетов Иисуса Христа – “Река Жизни”<sup>44</sup>. Православный праздник Крещения до сих пор в глухих деревнях называется “водокрестьи” – освящение воды.

В мусульманской мифологии водная стихия также являлась первоосновой всего: Аллах разделил небо и землю, сделал из воды “всякую вещь живую”<sup>45</sup>.

В поэзии водной стихии у Леклезю явно проявляется модифицированная языческая, христианская, мусульманская вера в животворящую силу воды, исконное поклонение воде как материнскому лону, “принципу всеобщего порождения”<sup>46</sup>.

В художественной системе Леклезю весь мир, все живое и неживое “струится”, “течет”, “катится”, “сверкает”. Характерен выбор глаголов: “ruisseler”, “cascader”, “rouler”, “glisser”, “bondir”, “étinceler”, “jaillir”, “tourbillonner”, “couler”, “galoper”, “courir”, “tourner”; многообразии “вод” больших и малых: “море”, “горные потоки”, “водопад”, “горные реки”, “равнинные реки”, “озера”, “соленые озера”, “истoki рек”, “ручьи”, “ручейки”, “струи воды”, “дожди”, “капли дождя”, “ореол брызг вокруг распущенных волос” и т.д.

На вопрос юной Эстер, почему вода была в начале, ребe отвечает: “Потому, что это движение, движение до неподвижности, первое движение жизни” (р. 190).

Роман открывается лирической мелодией шума весенней воды, мелодия разрастается и заполняет улицы поселка, и весь мир, и все бесконечное пространство воспоминаний героини, и представляется ей самым первым ее воспоминанием на свете. “Вода начинает капать капля за каплей со всех выступающих краев, со всех балок, с ветвей

деревьев, и все капли соединялись в ручейки, ручейки сливались в ручьи, и вода весело неслась каскадами по всем улицам селения” (р. 15).

Этот шум струящейся воды становится рефреном во всех воспоминаниях: “И вода падала со всех сторон, рождая эту музыку, это прищелпывание, этот свист, эту барабанную дробь... И она смеялась... и вода с водосточных труб и ручьев вторила ей, скользила, ниспадала каскадом” (р. 15–16) – победный шум воды – жизни.

Во многих эпизодах романа вода воплощает обновление, духовное очищение, крещение. И когда обновляются души, то кажется, что “шум струящейся воды заполняет узкую долину до самого неба” (р. 73).

Величественным, эпическим и ритуальным смыслом наполняются в дневнике Неймы эпизоды омовения ждущей ребенка Румии. Колдцы почти высохли, берегут каждый глоток воды, но малыш в лоне матери должен слышать шум жизни, считает мудрая тетушка Аамма. И как замороженная чем-то могущественным, непонятным, но настоящим, похожим на молитву, смотрит Нейма на “похожий на луну” живот Румии и видит, как сильные руки Ааммы выжимают салфетку с водой, и вода прыгает и льется по “луноподобному” животу Румии со своим таинственным и вечным шумом. И посреди безумной жары и засухи слышен лишь шум воды, дыхание Румии и голос тетушки Ааммы, напевающий колыбельную без слов, шепотом...

Сравнения, уподобления, отождествления, аналогии всего существующего с водой бесконечны: “свежий воздух долины скользил по ней как вода” (р. 3), шум шагов беженцев, уходящих в горы по каменистой дороге, кажется Эстер “странным гулом, похожим на шум горной реки, разбивающейся о валуны” (р. 90); “имя Бога похоже на море, имя бесконечное и до конца непостижимое” (р. 160); библейское первоявление света – “ИОМ” “было как море, безмерное, все заполняющее, все дающее” (р. 189); “Слова книги были прекрасны как море, они несли корабль вперед” (р. 204); глаза у Румии цвета воды, “она чувствовала нарастающие слезы, будто море поднималось к ее глазам” (р. 350); Эстер чувствует, как “земля медленно плывет под нею, как плот, уносимый волной” (р. 204); Элизабет перед смертью вспоминает море (р. 333); Нейма идет к морю своего детства по дороге, “которой не видно конца”; море противостоит войнам: “Войн никогда не было, ничего никогда не смущало безмерной морской глади” (р. 33); море – в душе Эстер: “Море влилось в нее, море с его коловращением, с его всполохами отраженного света” (р. 347); Море и Эстер – “одной крови”: звезда ее имени неотделима от земного и морского начал.

Море в романе Леклезлио – колыбель мира, объект изображения, фон, рамка, герой романа, символ свободы. “Они слушали, как река им пела песнь свободы” (р. 128). Море – в контексте романа – первостихия, связывающая воедино вечность, человеческую историю и мгновенье настоящего. Так, Эстер думает о будущем сына: “Он будет отнесен морскими волнами к песчаному пляжу нашей прародины, к которому мы причалили. Его кости станут белыми камнями го-



ры Кармел... его кровь станет водой источников, водой горных потоков Сен-Мартена, мутной водой Штуры, водой из колодцев... которую самаритянка дала выпить Христу" (р. 321).

Особое значение приобретают в романе глубинные метафоры, то, что В.Н. Топоров, именуя "морским кодом неморского сообщения"<sup>47</sup>, проследивает в поэтике Б. Пастернака, И. Тургенева, А. Чехова и связывает с "пренатальным сознанием", изучаемым в современной "трансперсональной психологии". Не вдаваясь в подробности современной эмбрио-космогонической теории, объединяющей биологические и духовно-культурные науки о человеке, на которую опирается в своих исследованиях В.Н. Топоров, отметим лишь, что, действительно, у многих писателей "морское", "океаническое чувство" становится особой призмой, через которую видится мир.

Существенно для нас в данном случае то, что В.Н. Топоров противопоставляет "океаническое чувство" романтическим традициям видения "моря". К этому вопросу еще предстоит вернуться, а сейчас проследим, как функционируют глубинные метафоры в поэтике Леклезю. "*Ноты скользили, колеблясь, снова нарастали... Музыка хлынула вдруг и заполнила весь дом, сад и улицу, все заполнила своей силой, подчинила себе, потом стала нежной, таинственной. А теперь вдруг она понеслась вскачь, широко разлилась, как вода в ручьях, она вздымалась к самому небу, к тучам, сливалась со светом, дыбилась до гор, до самого верховья двух горных потоков, она обладала могуществом реки*" (р. 20–21. – Здесь и далее курсив мой. – Э.Ш.).

Описывается не море, но принцип морской стихии, как бы живущий в самом авторе, который слышит музыку как море. Можно предположить, что в данном случае абстрактная стихия музыки продиктовала морской код. Но в поэтике Леклезю этот "колебательно-колыхательный" (термин В.Н. Топорова) принцип распространяется на все изображаемое.

Вспоминая о своей судьбе в Монреале и о подруге Лоле, Эстер думает: "*Нас прибило к Монреалю как лес, сплавляемый по реке, однажды волна унесет нас, и мы знаем, что уже не увидимся*" (р. 321). Эстер зажигает свечи в церкви Фестигоны и в колеблющемся свете свечей – в полной отрешенности – она видит церковь в Сен-Мартене, где услышала молитву в первый раз, это было "по ту сторону ее жизни", но она вновь видит лица, слышит голоса, и ей кажется, что все живы, что все с ней, и она видит "*медленное раскачивание их тел в такт пенопению, и вся церковь вибрирует, качается, наподобие корабля*" (р. 133).

Описывая подобные ощущения в произведениях А. Мицкевича, Ф. Тютчева, В.Н. Топоров справедливо замечает: "вибрирующие движения образуют те коротко-частотные волны, которые открывают простор взгляду и слуху, вплоть до иллюзий"<sup>48</sup>. Такие видения, иллюзии, прозрения органически свойственны поэтике Леклезю. Очень характерен в этом плане фрагмент романа, когда гонимые

спасаются бегством, переходя по горным тропам “по ту сторону” горного хребта – в Италию.

Бесконечная усталость (“à bout de force”), горная высота, головокружительный подъем, когда петляющей дороге не видно конца, движение туч, обволакивающих беглецов так, что видны лишь силуэты идущих впереди, колеблющийся, мерцающий свет грозового неба, “скользящие клочки тумана, текущие как ирреальные ручьи” (р. 117), ощущение скольжения между небом и землей, – все эти скользкие, текучие, головокружительные движения рождают особое измерение некой отрешенности от брэнного, очищения. И на взлете высшего напряжения, когда героине кажется, что они “исчезают в тучах”, что “туман поглотил их” – рождается видение: “открылось окно в небе”, через которое видна была “другая сторона света” (р. 118).

Мифопоэтический символ “окна в небе” многофункционален в данном контексте, ибо это видение означает одновременно и приобщение к вечности, и освобождение от предшествующих страданий, и символ обретенной свободы, и знак победы.

Беспредельность пространства, его открытость небу, безграничность колышущегося зеленого массива трав, отблески солнца на рыжей бороде отца, голоса и смех родителей в высоких травах рождают – как прорыв в тайное – бессознательное прозрение героини о скорой гибели отца. Так же рождается прозрение смерти Йоханана, Жака.

Удаленность от земного шума (“Долина еще была в утренней туманной дымке. Ни людской тени, ни жилища, безмолвие... Я поднялась так высоко, что уже не вижу дна долины”, р. 342); безмерность и глубинность пространства, вбирающего высокогорье и небо (“Склон, поросший травами, поднимался в небо, в бесконечность. Единственная тропа. Путь”, р. 342); “безграничное голубое небо, словно видишь глубинность пространства” (р. 342); пьянящий аромат выжженных солнцем трав, стрекотание кузнечиков – созерцание неба, как и уводящие от брэнного необъятные и открытые морские пространства поднимают душу к сокровенному. И, “прикасаясь душой к душе мира”, Эстер через сорок лет “открывает” место гибели отца. Так в поэтике романа “морское” чувство и романтическое миропонимание оказываются неотделимыми друг от друга.

В интереснейших исследованиях В.Н. Топорова о “морском комплексе” в русской поэзии и прозе некоторые акценты представляются спорными. В частности, несколько обобщенным выглядит противопоставление традиционно романтической версии морских описаний и изучаемого автором “морского” кода “неморского” сообщения<sup>49</sup>.

Думается, что кроме “непосредственно морских описаний” в романтизме следует говорить и о том, что романтическая идея вечно становящегося мира, в постоянном преобразовании органически свя-

зана с архетипом моря. Морская стихия – стихия движения – для романтиков не только “объект изображения”, не только “заместитель образа поэта”<sup>50</sup>, – это та призма, через которую романтик смотрит на действительность, это принцип мировидения и особый романтический язык. В семантике “моря” для романтика – “движение”, “творение”, “порождение”, “стремление”, “обновление” как первоосновы бытия. В работах А.Ф. Лосева читаем: “Романтизм – это система вечно подвижных и размытых структур, образующих собой бесконечно подвижную и неопределенно стремящуюся бесконечность”<sup>51</sup>.

Представляется, что тот “колебательно-колыхательный” комплекс в творчестве поэтов и прозаиков, который В.Н. Топоров объясняет “пренатальным сознанием”, сферой бессознательного, не может быть *противо*-поставлен романтической традиции, так как во многом является частью романтических представлений о потоке творящей жизни.

Идея рождения биологического и духовного, которую В.Н. Топоров связывает с “океаническим чувством” как приобщением к бессмертному (р. 585–586), в то же время является романтической идеей акта творения как высшей ценности. Характерно, что тема рождения, как уже было отмечено, занимает огромное место в поэтике романа: “исток реки”, “слияние двух горных потоков”, “слияние ручьев”, “рождение потока”, тема “рассвета”: “По мере того, как она шла, разгорался день” (р. 323), сын Эстер рождается на рассвете, на рассвете видят “встающую из моря” святую землю; “рождения” – это все многочисленные “начала” многотрудного пути Эстер, о которых уже шла речь.

В возвышенно-патетической картине родов Эстер как морского пути к земле обетованной прочитывается не “морской комплекс”, а вечное биение жизни. А пронзительно-поэтическая картина родов Румии в лагере для беженцев, в отхожем месте, картина, воссозданная глазами Неймы, видящей “обращенное к небу” лицо Румии, воспринимающей родовые схватки как “растущие волны на поверхности моря”, становится воистину эпической. Этому способствует и введенный в текст библейский мотив: Нейма удивляется спокойному голосу изнемогшей в борьбе за жизнь ребенка тетушки Ааммы, “как будто ничего не случилось, как будто им прибило дитя в корзине” (р. 268).

Из модифицированной и детально разработанной мифологемы мирового древа, а также из множества фрагментов, зеркальных отражений, параллельных эпизодов, общей дробности композиции, неустойчивости каждого отдельно взятого фрагмента, открытой концовки, зыбкости изображаемого мира, особой функции водной стихии – возникает в художественной ткани романа всеобъемлющий метафорический образ, синтезирующий в себе поэтику жизненного пути героини и “музыку мира” – “поток жизни”. Путешествия к “корням” и в “нижние воды” бессознательного, как и прозрения в “верх-

них водах” сокровенного придают этому образу эпический масштаб и огромную поэтическую силу.

Роман Леклезю как произведение конца XX в., соединяя знаки различных семиотических систем: мифологии, религии, натурфилософии, философии экзистенциализма, истории, литературы, социально-историческую реальность XX столетия, жанровую память воспитательного романа, исповедального, социально-исторического романа-“реки”, романтического романа, неся в себе семантическую неоднозначность, должен был бы стать “садом расходящихся тропок”. Но ярко воплощенный на всех уровнях романтический язык романа, корректируя, центрирует “расходящиеся тропки”, формируя романтическое художественное целое; и произведение автора, начавшего свой творческий путь в столь явной близости к “новому роману”, прочитывается как романтический “абсолютный синтез абсолютных антитез”<sup>52</sup>, как синтез языков различных искусств для постижения становящегося бытия и пространства человеческой души в ее становлении.

Преломляя романтическую философию Пути как вечного становления духа в художественном синтезе XX в., сопрягая ее с социально-исторической, экзистенциалистской, библейской, Леклезю создает концепцию Пути как течения жизни в вечном становлении, когда каждый миг является целостным единым и одномоментным настоящим, прошлым и будущим. Бесконечность горизонтального пути “прорывается” беспредельностью восхождения по центрирующей духовной вертикали, и путь героини несет в себе в “свернутом” виде историю человечества.

Все уровни романа объединены единым принципом – парадигмой Пути, которая является структурообразующей и воплощена и в поэтике названия, посвящения и эпиграфа, и в отзвуках романтической генетической этимологии как пути к первооснове, и в архетипе древа жизненного пути, и в специфике хронотопа, и в своеобразии синкретического мифологизма, и в принципе свободной музыкальной организации романа – сонатно-симфоническом цикле, и в проблеме интертекста, решаемой как путь к “приобщению”, и в поэзии водной стихии, и т.д.

Каждый уровень текста романа Леклезю подобен по принципу своей структуры Единому Целому романа и все уровни – самоподобны. Центрирующая идея Изначального (“Я – путь, и истина, и жизнь”) еще раз свидетельствует о романтическом языке произведения, о романтическом характере воплощенного в нем синтеза. Так, автор материализует в художественной ткани произведения один из основных романтических смыслов мифологемы Пути – единство многообразия, многоликость единосущной целостности.

Стихия принципиальной открытости, незавершенности – в романе Леклезю, как и в романтической поэтике, воплощает “живое биеение жизни”<sup>53</sup>; поэтика Леклезю – это отсутствие четкого контура,

зыбкость, подвижность форм в свете; стирание конкретного значения слова; отсутствие развернутой портретной характеристики; общее впечатление недосказанности, неуловимости, хотя всегда есть ярчайшая конкретная деталь; многозначность темы “превращений”, “двойников”; специфика становления героя, живущего “в Пути”; неустойчивость каждого отдельно взятого фрагмента; общая дробность композиции; открытые концовки; повествование об “эталоне”, а не “история жизни”; нанизывание периодов, образов-впечатлений, “открытость” синтаксических конструкций.

Сопряжение единичного и всеобщего в поэтике Леклезю, фрагментарность как принцип изображения всеобъемлющего целого, свидетельство его постоянной динамики и незавершенности, позволяют выявить и такой аспект романтической трактовки Пути в произведении Леклезю, как идею Бесконечного в Ограниченном.

Эта идея оказалась продуктивной для науки, философии и – в целом – для мировидения XX в. “Множества” Гюго, “множества” Мюссе моделировали структуру романтического универсума как становящегося единства множественности. Причем в той целостности, которая складывалась, важна была не сумма всех явлений, а новый смысл, возникающий при их взаимодействии, т.е. романтическая система обладала свойствами, не выводимыми из составляющих ее элементов – системными свойствами.

Современный французский математик, геометр Бенуа Мандельброт открыл так называемое “множество Мандельброт” – бесконечность длины в ограниченном пространстве (когда любая точка пространства разветвляется и до бесконечности дробится): “сложность бесконечности, внедряющей в самое себя”, – как писал Мандельброт<sup>54</sup>. “Множество Мандельброт” стало эмблемой хаоса, порождающего порядок, оно моделирует современный вариант философии *всеединства, лишённого унификации*; моделирует современные ориентации на идею всеединства как единого планетарного комплекса на основе разнообразия и *полицентризма*. Об “объединяющих человеческих ценностях, не связанных с центрирующим идеалом” пишет отечественный исследователь русского постмодернизма И.С. Скоропанова<sup>55</sup>, о “неунифицированной множественности единого” – отечественный философ А.А. Грицанов<sup>56</sup> и многие другие ученые.

Долгое эхо романтических идей, обладающих огромной созидательной силой, звучит и в произведениях XX в., и в самых современных концепциях и теориях.

<sup>1</sup> Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994; Карельский А. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990; Карташова И.В. Изучение романтизма в отечественном литературоведении. Гуляевская школа // Романтизм: грани и судьбы. Ч. 1. Тверь, 1998; Карташова И.В., Милюгина Е.Г., Семёнов Л.Е. Романтический универсализм и русская эстетическая мысль первой

трети XIX века // Романтизм: грани и судьбы. Вып. III. Тверь, 1999; Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М., 2001; МIRONENKO Л.А. Художественный мир "личного романа": от Шатобриана до Фромантена. Донецк, 1999; Толмачев В.М. От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., 1997.

<sup>2</sup> Топоров В.Н. Путь // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 2. М., 1982. С. 353.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 234.

<sup>4</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 42, 204.

<sup>5</sup> Hugo V. Cromwell. Paris, 1968. P. 79.

<sup>6</sup> Derrida J. De la grammatologie. Paris, 1967.

<sup>7</sup> Мусеев Н.Н. Универсум. Информация. Общество. М., 2001. С. 15.

<sup>8</sup> Шелли П.Б. Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 337.

<sup>9</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М., 1986. С. 115.

<sup>10</sup> Мусеев Н.Н. Цит. соч. С. 61.

<sup>11</sup> Там же. С. 14.

<sup>12</sup> Там же. С. 31.

<sup>13</sup> Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 46.

<sup>14</sup> Le Clézio J.M.G. Étoile errante. Paris, 1999.

<sup>15</sup> Французская литература 1945–1990. М., 1995. С. 650.

<sup>16</sup> Le Clézio J.M.G. L'inconnu sur la terre. Paris, 1978.

<sup>17</sup> Idem. Voyages de l'autre côté. Paris, 1975.

<sup>18</sup> Idem. L'extase matérielle. Essai. Paris, 1967.

<sup>19</sup> Idem. Le livre des fuites. Paris, 1969.

<sup>20</sup> Idem. Désert. Paris, 1980.

<sup>21</sup> Idem. L'extase matérielle. P. 22.

<sup>22</sup> Мамардашвили М. Психологическая топология пути. СПб., 1997. С. 19.

<sup>23</sup> Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 151.

<sup>24</sup> Лотман Ю.М. Цит. соч. С. 260.

<sup>25</sup> Аверинцев С.С. Иудаистическая мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М., 1980. С. 588.

<sup>26</sup> Littré E. Dictionnaire de la langue française. Т. IV. Paris, 1957. P. 264.

<sup>27</sup> В Словаре французского языка Эмиля Литтре "Hélène" – разновидность бабочки, тюльпана, ужа. Греческое написание слова "Hélène" М. Мюллер ассоциировал с ведической богиней Зари, а Куртиус – с "факелом" [Littré E. Dictionnaire de la langue française. Т. IV. Paris, 1957, P. 466, "звездное", "световое" начало подчеркнуто и в этом имени героини.

<sup>28</sup> Le Clézio J.M.G. Étoile errante. P. 188. Перевод здесь и далее автора статьи. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

<sup>29</sup> Вспоминается "Поэма начала" Н. Гумилева и порождающее слово "ОМ", которое, согласно индуизму, лежит в основе Вселенной:

Первый раз уста человека  
Говорить осмелились днем,  
Раздалось в первый раз от века  
Запрещенное слово "ОМ"!

Солнце вспыхнуло красным жаром  
И надтреснуло. Метеор

Оторвался и легким паром  
От него рванулся в простор.  
После многих тысячелетий  
Где-нибудь за Млечным Путем  
Он расскажет встречной комете  
О таинственном слове "ОМ"...

И звенело болью мгновенной  
Тонким воздухом и огнем  
Сотрясая тело вселенной,  
Заповедное слово "ОМ".

<sup>30</sup> Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

<sup>31</sup> Цит. по: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 108.

<sup>32</sup> Фрай Н. Цит. соч. С. 239.

<sup>33</sup> Топоров В.Н. Числа // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 630.

<sup>34</sup> Он же. Древо мировое // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 405.

<sup>35</sup> Соколов М.Н. Мышь // Мифы народов мира. Т. 2. С. 190.

<sup>36</sup> Цит. по: Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 13.

<sup>37</sup> Ярхо В.Н. Сфинкс // Мифы народов мира. Т. 2. С. 479.

<sup>38</sup> Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. № 7. 1970. С. 55.

<sup>39</sup> Лейтес Н.С. Конечное и бесконечное. Размышления о литературе XX века: мировидение и поэтика. Пермь, 1992. С. 104.

<sup>40</sup> Мелетинский Е.М. Цит. соч. С. 338.

<sup>41</sup> Аверинцев С.С. Иудаистическая мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 591.

<sup>42</sup> Борхес Х.Л. Повествовательное искусство и магия // Оправдание вечности. М., 1994. С. 282.

<sup>43</sup> О "морском комплексе" см.: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

<sup>44</sup> Топоров В.Н. Река // Мифы народов мира. Т. 2. С. 375.

<sup>45</sup> Басилов В.Н. Мусульманская мифология // Мифы народов мира. Т. 2. С. 184.

<sup>46</sup> Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира. Т. 1. С. 240.

<sup>47</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 578.

<sup>48</sup> Там же. С. 582.

<sup>49</sup> Там же. С. 578.

<sup>50</sup> Там же. С. 578.

<sup>51</sup> Лосев А.Ф. Конспект лекций по эстетике Нового времени: Классицизм // Литературная учеба. № 4, 1990. С. 140.

<sup>52</sup> Шлегель А. Из "Берлинского курса" // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 56.

<sup>53</sup> Он же. Идеи // Литературные манифесты... С. 125.

<sup>54</sup> Цит. по: Глейк Д. Хаос. Создание новой науки. СПб., 2001. С. 132.

<sup>55</sup> Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., 1999. С. 8.

<sup>56</sup> Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм: Энциклопедия. М., 2001. С. 686.

И.Е. Данилова

(Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина)

## О ПУТИ-ДОРОГЕ

Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь Небесный  
Исходил, благословляя.

Тютчев

Путь, дорога – один из древнейших мифопоэтических образов; представление о пространстве нерасчленимо слито в нем с представлением о времени. Путь измерялся не только пройденным расстоянием, но и количеством часов, дней, месяцев, часто – лет (дорога *дальняя – долгий* путь). Образ пути соединял в себе переживание основных – пространственных и временных – параметров ориентации человека в мире, в нем можно видеть своеобразную модель специализации категории времени.

Путь – это также мифологема человеческой жизни, ее продолжительности/протяженности, это – длина той нити, которую выпрадали античные Парки и обрезали ее, останавливая время, отпущенное человеку, обрывая его жизненный путь. Время, потраченное на прядение, измерялось длиной спряденной нити.

Путь может быть не только пройденным, но и прожитым. И так же, как *пройденный* путь делился на отдельные, качественно различные отрезки пространства – поле, лес, горы, места опасные и безопасные, так и прожитый путь делился на качественно отличные отрезки времени – младенчество, отрочество, юность, зрелость, старость. Владимир Мономах пишет “Поучение” сыновьям своим, “на дальнем пути, на саях сидя”. Этот путевой образ, по древним славянским верованиям означал старость, ожидание смерти перехода/переезда на “тот свет”. Сани были связаны с погребальным обрядом, со снаряжением умершего в дорогу, с проводами его в последний путь (умереть – значило *отойти*).

В христианстве формируется представление о пути духовного, нравственного самосовершенствования. “Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня” (Ин 14: 6), – произносит, согласно Евангелию, Христос, указывая людям путь спасения.



В Новое время складывается представление о пути исторического развития. Распространенные выражения: “ход истории”, “даль времен” – являют собой метафоры, в которых на хронологию переносятся пространственные характеристики.

Тема пути особенно значима была для России, с ее необозримыми просторами и бездорожьем. Издавна земля на Руси была исхожена путниками, паломниками, “каликами переходжими”, пешими лучниками; истоптана конскими копытами, исчерчена полозьями саней зимой, изрыта колеями от колес летом. “Как расплачется и растужится / Мать сыра земля перед Господом. / Тяжело мне, Господи, под людьми стоять, / Тяжелей того людей держать...” – жалуется Земля в одном из народных стихов – переложении священных апокрифических текстов.

В русских летописях, говорится ли в них о походах князей или о прибытии иноземных послов, неизменно употребляются слова *пошел* или *пришел* (“и пошел князь со дружиной...”, “и пришли на Русь послы...”). В XV в. монахи Троицкого монастыря, напутствуемые Сергием Радонежским, отправлялись пешком на север, создавали там “пустыни”, основывали монастыри. Такие “хождения” могли длиться месяцами, а в чужие страны – так и годами.

Пешее хождение было не только способом передвижения, но также и актом благочестия – замаливанием грехов, духовным очищением. Чем дальше путь, чем он дольше, тем доходчивее молитва. Часто совершались коллективные хождения к святым местам “профессиональными” паломниками – каликами переходжими. “Ходиша из Великого Нова-города от Святой Софии 40 муж калицы ко граду Иерусалиму ко Гробу Господню” – говорится в летописи XII в. О каликах сохранились и более поздние свидетельства в народных стихах:

А идтить нам, братцы, дорога не ближняя –  
Идти будет ко граду Иерусалиму,  
Святой святыне помолитися,  
Господню гробу приложитися,  
Во Ердань-реке искупатися,  
Нетленную ризою утеретися,  
Идти селами и деревнями,  
Городами теми и пригородками...

*Сорок калик с каликой*

Дороги были трудными, опасными, даже когда ехали на лошадях или водным путем. «Три года ехали из Диур, – пишет в своем “Жизнеописании” сосланный в Сибирь протопол Аввакум, – а туда волокся пять лет против воды... Приехав в Тобольск, сказывал; ино люди дивятся тому, понеже всю Сибирь башкирцы с татарами воевали тогда. А я, не разбираючи, уповая на Христа, ехал посреди их... Христос меня пронес, и пречистая Богородица провела». Это XVII в. Мало что изменилось и в следующем столетии. Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая, также сосланный в Сибирь, рассказывает в своих “Своеручных записках”: “Однажды что случилось: погода жестокая

поднялась... и бьет нас жестоко. Якорь бросили среди реки – не держит, оторвало и якорь... Тогда я думаю, что свету представления... только Господь милосердием своим спас наш живот. У работников была икона Николы Чудотворца, которую вынесли на палубу и стали молитца; тот же час стал ветер утихать и землю перестало рвать. И так нас Бог вынес”.

Путные иконы – это иконы, которые брали с собой в путь; писанные на досках, но чаще меднолитые, одноцветные или украшенные цветными эмальями; образки, которые носили на груди, складни и целые портативные иконостасы. Их легко было установить в любом месте, им молились, перед ними можно было совершать богослужения – дорога *длинная, долгий* путь. В XV в. послы великого князя Ивана III добирались из Москвы в Венецию за год, а то и – преодолевая разного рода препятствия – за несколько лет. Со временем сроки сокращались, ехали уже не годами, а месяцами; старушка Ларина, как известно, добиралась из своего имения до Москвы пять суток. Трудно сказать, брали ли с собой в дорогу иконные складни современники Пушкина, но небольшие образки, которые можно повесить на шею, – брали. Достаточно вспомнить сцену из “Войны и мира”, где княжна Марья упрасивает отправляющегося на войну брата повесить на шею образок.

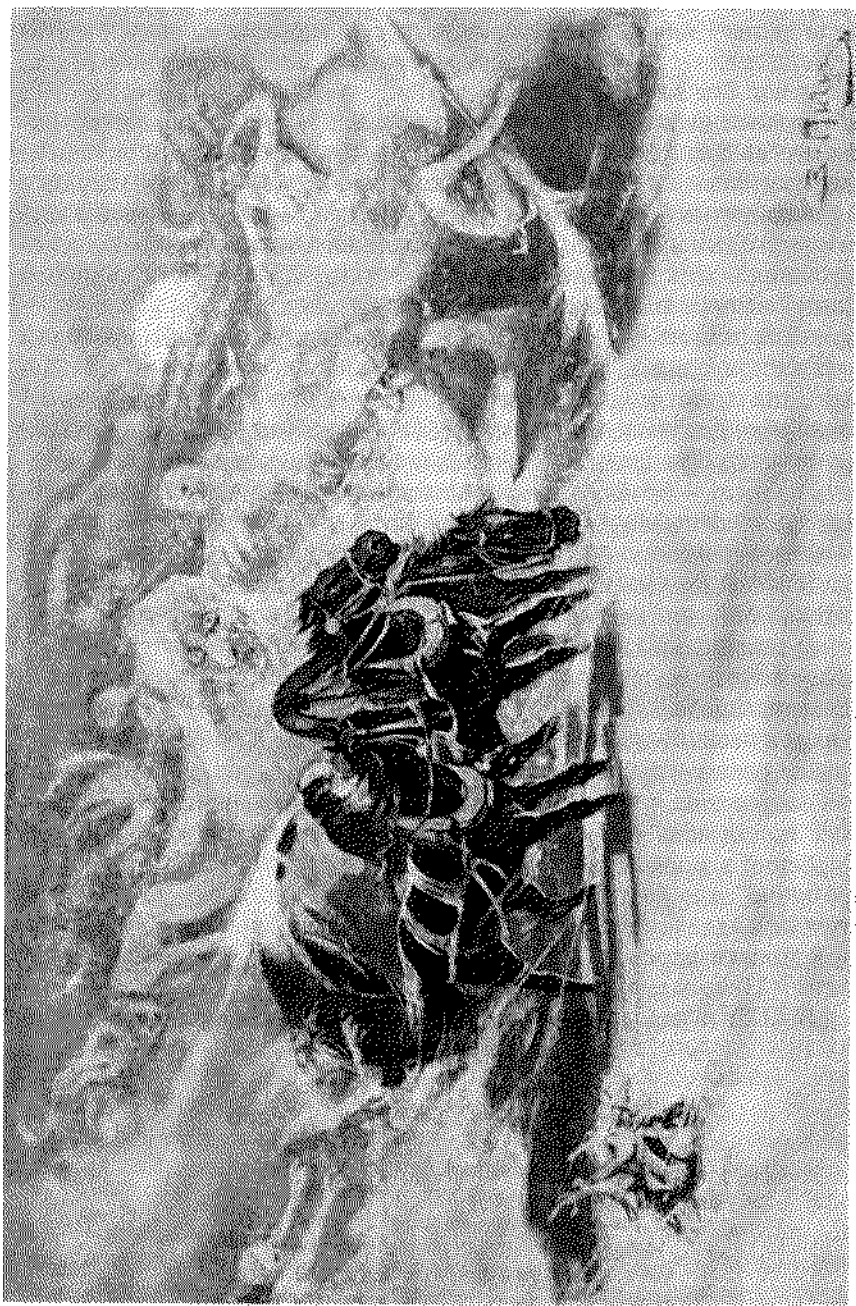
В русской низовой культуре тема пути-дороги сохраняет свое обрядовое значение вплоть до XIX в. Сохраняется и роль путной иконы.

Русский фольклор отразил множество мотивов и ситуаций, связанных с темой дороги; чаще всего они грустные, даже когда приурочены к свадьбе, к проводам невесты под венец. Дорога в народных стихах и песнях – почти всегда уход, расставание и почти никогда или крайне редко – приход, возвращение; дорога уводит, а не приводит, она направлена в чужое, неизвестное. Как во всяких проводах, в дороге всегда есть что-то тоскливое, тревожное, пугающее, горькое. Особенно в проводах на “тот свет”, в “трудный путь”, “за леса, за дремучие”, где “ветры не провеваяют”, “нет проезду туда на ступистых лошадакх, нет проходу во темных лесах дремучих”, где умерший должен переправиться через “Забуть-реку”, сопровождаемый святым Николаем или архистратигом Михаилом.

В XIX в. в народных стихах возникает тема проводов новобранца:

Ты справляйся, молодец, да поскорешеньку.  
У крыльца стоят ступистые лошадушки,  
Отправляйся в путь широкую дороженьку.  
{...}

По пути да по широкой по дороженьке  
Добрый конь нон-ко идет да спотыкается,  
И лошадина глава да принаклонена,  
Бедный молодец слезами умывается!  
Он снимает-то с головушки тут шапочку  
И на все на три-четыре на сторонки поклоняется  
И с любимой своей родинкой прощается...



Э. Пугин. Бесы. Иллюстрация к стихотворению А.С. Пушкина

От напастей в пути существовали молитвы-заговоры, они могли произноситься при проводах, записки с такими молитвами в ладанках вешали на шею рядом с нательным крестом:

Сохрани и помилуй  
При пути, при дороге,  
При темной, при ночи!  
От бегучего от зверя,  
От ползучего, от змея,  
Сохрани его, Господь Бог!

Известна молитва, обращенная к святому Николаю – главному защитнику и покровителю находящихся в пути:

Святитель, отец наш Никола...  
В бедах и напастях ты, свет, сохраняешь,  
По морю плаваешь, свет, врагов прогоняешь,  
В лесе заблудших на путь наставляешь...

Икону Святого Николая – “скорого помощника” – чаще всего брали с собой, отправляясь в путь.

\* \* \*

И жизнь уж нас томит,  
как ровный путь без цели...  
*Лермонтов*

В русской литературе XIX в. тема пути как образ, как метафора в различных ее гранях и смысловых аспектах звучит с особой интенсивностью. Это и щемящие мотивы народной песни: “Что-то слышится родное / В долгих песнях ямщика, / То раздолье удалое, / То сердечная тоска..”

Это и дорожная скука, утомительное однообразие долгого пути: “Ни огня, ни черной хаты... / Глушь да снег... Навстречу мне / Только версты полосаты / Попадают одне...”

Это и угроза таящейся в пути непредвиденной опасности: «Кони стали... “Что там в поле?” / “Кто их знает? пень иль волк?”»

Это и дорога в неведомое: “Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин”.

Это и возможность сбиться с пути – с *пути праведного* и попасть на *путь неправедный*: “Сбились мы. Что делать нам? / В поле бес нас водит, видно / Да кружит по сторонам...”

Все эти мифопоэтические образы народных представлений о пути-дороге в стихотворениях Пушкина становятся лирической исповедью, иносказательным повествованием о перипетиях его собственной судьбы.

В пушкинском стихотворении “Телега жизни” возникает обобщенный метафорический образ человеческой жизни, где мелькающие версты отождествляются с пролетающими годами, а фигура ям-

щика приобретает мифологизированный облик всемогущего Времени, которое “гонит лошадей”.

В стихах русских поэтов перв. пол. XIX в. возвышенно-поэтический образ *пути* часто уступает место бытово-сниженному образу *дороги* с ее нарочито прозаической атрибутикой:

В дорогу жизни снаряжая  
Своих сынов, безумцев нас,  
Снов золотых судьба благая  
Дает известный нам запас.  
Нас быстро годы почтовые  
С корчмы довозят до корчмы,  
И снами теми путевые  
Прогоны жизни платим мы.

Поэтическая выразительность этого грустного стихотворения Баратынского в значительной степени построена на контрастном сопряжении двух стилистически отличающихся друг от друга словесных рядов: “сны золотые”, “судьба благая”, “сыны, безумцы” – традиционный язык высокой поэзии; и в непосредственном сочетании с ними нарочито прозаические слова и выражения: “снаряжая в дорогу”, “корчма”, “путевые прогоны”. И – так же, как у Пушкина – в пределах одной фразы взаимоотожествление пространства и времени: “годы почтовые довозят”.

У Лермонтова дорога связана с переживанием глубокого, онтологического одиночества поэта, ощутившего себя с глазу на глаз с миром:

Выхожу один я на дорогу,  
Сквозь туман кремнистый путь блестит,  
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,  
И звезда с звездою говорит.  
В небесах торжественно и чудно,  
Спит земля в сияньи голубом...

Торжественная красота пустынной земли и звездного неба, заливая лунным светом пустынная дорога рождает образ “свободы и покоя”, которых жаждет поэт.

Несколько десятилетий спустя, в стихотворении Блока возникает та же пустынная дорога, тот же ночной туман, но в совершенно иной тональности:

“Мне путь один – в сыром ночном тумане / Дорога вдаль”. Дорога, теряющаяся не в “сияньи голубом”, но в “сыром ночном тумане”; пустынная дорога не как залог “свободы и покоя”, но как трагедия безнадежности и безысходного отчаяния.

И завершение этой темы, ее разрешение – в стихотворении Вячеслава Иванова:

Иди, куда глядят глаза,  
Пряма летит стрелой дорога  
Простор – предощущенье Бога  
И вечной дали бирюза.

Дорога как поиски пути к Богу.

Уже к сер. XIX в. в русской литературе все отчетливее начинает звучать тема дороги как метафоры сложных путей, которыми движется история. “Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество... – размышляет Гоголь, – тогда как перед ним весь был открыт прямой путь... Всех других путей шире и роскошней он, озаренный солнцем... но мимо его в глухой темноте текли люди. И сколько раз... они... умели отшатнуться и сбиться в сторону [пушкинское: “Сбились мы. Что делать нам?”] и влачась вслед за болотными огнями... добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга... где дорога?”

Эти мучительные раздумья Гоголя завершаются надрывно восторженным гимном русской тройке, словно родившейся из тяжело громыхавшей “Телеги жизни” Пушкина: “Эх тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?.. Не так ли ты, Русь, что... необгонимая тройка несешься?.. летит все что ни есть на земли, и косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие города и государства”.

Полвека спустя, на рубеже столетий у Блока тема исторического пути России получает трагичное, почти апокалиптическое – и одновременно глубоко личное – звучание:

О Русь моя! Жена моя! До боли  
Нам ясен долгий путь!..  
(...)  
Наш путь – степной, наш путь в тоске безбрежной,  
В твоей тоске, о Русь!  
(...)  
И нет конца! Мелькают версты, кручи... Останови!  
Идут, идут испуганные тучи,  
Закат в крови!  
Закат в крови! Из сердца кровь струится.  
Плачь, сердце, плачь...  
Покая нет! Степная кобылица  
Несется вскачь!

Гоголевский образ мчащейся тройки оборачивается у Блока образом дикой степной кобылицы – и вечного боя, ночной мглы, крови, плача...

Ответом на революционный взрыв 1917 г. прозвучала блоковская поэма “Двенадцать”, где возникает некое ритуальное шествие: двенадцать (красноармейцев? апостолов?) “вдаль идут державным шагом”, “вьюга пылит им в очи”, а “впереди – с кровавым флагом, // И за вьюгой невидим” – образ того, кто их ведет, кто возглавляет этот “державный шаг” истории. Христа?

Отлетай... самолетом молчанья  
в пространстве мгновенья...

*Бродский*

XIX в., по словам Иосифа Бродского, – “последний в истории период, когда действительность количественно представляла в человеческом масштабе... когда отношения с пространством основывались на ширине шага”. Собственно, XIX веком завершается метафорика пешего, конного пути-дороги, “хранящей след босой ступни Христовой” (Борхес) и копыт его осла; дороги, которую “топтали пятой, строгаля подошвой”, “дороги пыльной, но которая вела до Бога” (Самойлов).

Хотя паровоз был изобретен уже в перв. пол. XIX в., однако вплоть до конца столетия поезд воспринимался как удобное средство передвижения, не связанное с образом пути в его физическом и духовном “делании”.

В следующем, XX столетии, метафора пути-дороги с ее взаимоотношением категорий пространства и времени вытесняется метафорой скорости, где время отрывается от пространства (“пространство пятится, точно рак, пропуская время вперед” – Бродский) и становится главным, если не единственным способом измерения пути. Образным воплощением скорости как все убыстряющегося развития – но не истории, а цивилизации, становится поезд, паровоз. Затем, через несколько десятилетий его вытесняет самолет, еще более соотносимый с идеей скорости. И тогда человек окончательно отстраняется от активного участия в процессе перемещения в пространстве, от переживания самой категории расстояния, поскольку значимым для него оказывается лишь пункт отлета и пункт прилета, а дорога исчисляется не в километрах, но в летных часах. Путь в самолете воспринимается как чистое время – и как высота, т.е. полная оторванность от земли.

Путь в его “пешем” аспекте, переживание самого процесса движения по земле как единого пространственно-временного действия сохраняется в XX столетии лишь в традиционно обрядовом значении парада, манифестации, похоронного шествия. Эти реликтовые церемониальные формы в значительной степени утрачивают внутреннюю связь с многовековой символикой пути.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ\*

- Аввакум, протопоп 376  
Августин Блаженный 33, 198  
Аверинцев С.С. 51, 73, 365, 373  
Автухович Т.Е. 288  
Аганий Критский  
    “Грешников спасение” 293  
Айвазовский И.К. 75  
Александр I 291  
Али-Паша 268  
Алиханова Ю.М. 34  
Альфьери 244  
Амвросий Оптинский 290  
Анандавардхана 34  
Анатолий (Потапов) Оптинский 290  
Андерсен Х.К. [Andersen] 324–343  
    “Базар поэта” 333–334, 338  
    “Бронзовый кабан” 334, 336  
    “Быть или не быть” 341  
    “В Испании” 341  
    “Директор кукольного театра”  
    338  
    “Дочь великана” 330  
    “Забытая книга” 338  
    “Импровизатор” 333  
    “Немая книга” 338–339  
    “По Швеции” 337–338, 339–340,  
    342  
    “Побратимы” 334  
    “Посещение Португалии” 342  
    “Прогулка от Хольменканала”  
    328, 340  
    “Роза с могилы Гомера” 334  
    “Свиньи” 338  
    “Теневые картины путешествия  
    по Гарцу, в Саксонскую  
    Швейцарию” 324, 329–330  
Анисимова А.Н. 73  
Анненкова Е.И. 285, 289  
Антокольский П. 73  
Антоний Воронежский, архиеп.  
    290  
Ариосто Лодовико 265  
Арним 275  
Архангельский А.С. 73  
Ахилл Татий 74  
Ашвагхоша 12  
Багтесен Й.  
    “Лабиринт, или поездка через  
    Германию, Швейцарию и  
    Францию” 326  
Байрон Д.Г.Н. [Byron] 73, 79, 83, 87,  
    91, 123, 125, 169, 258, 259, 268  
    “Каин” 62–64  
    “Манфред” 138  
    “Паломничество Чайльд Га-  
    рольда” 56, 68–72, 138, 269, 275  
Баллинг Э. 325  
Бальзак О. де 81, 91, 165, 258  
    “Тридцатилетняя женщина” 82  
Баратынский Е.А. (Боратынский  
    Е.А.) 278, 289, 380  
Барбье 258  
Барсова И.А. 156–164

\* В указатель включены имена исследователей, авторов произведений, переводчиков. Исторические лица, названия, поглавные примечания библиографического характера отображены выборочно. Наиболее часто встречающиеся фамилии зарубежных авторов приведены также на языке оригинала. Указатель составлен членами авторского коллектива.



- Барт Ж. 88  
 Барятинская Е.П. 308, 312  
 Барятинский И.С. 308  
 Батюшков К.Н.  
     "Прогулка в академию художеств" 190  
 Бахтин М.М. 36, 49, 324  
 Банкирцева М. 318, 321  
 Башляр Г. 83  
 Беатриче 265  
 Белинский В.Г. 81  
 Белли Дж. Дж. 263  
 Бенджамен У. 173  
 Беньян Дж. 168  
     "Путь паломника" 181  
 Бранже П.Ж.  
     "Вечный Жид" 57–58, 67  
 Бергсон А. 348  
 Бердяев Н.А. 132–133, 140–141  
 Бёрк Э. 120, 127, 137  
 Бернарден де Сен-Пьер, Жак Анри  
     "Поль и Виржини" 78  
     "Путешествие на Иль-де-Франс..." 78  
 Берни Френсис (Бёрни Фанни)  
     [*Witney*] 142–155  
     "Камилла, или Портрет юности" 142  
     "Странница, или Трудности женщины" 142–155  
     "Цецилия, или Мемуары наследницы" 142  
     "Эвелина, или Вхождение в свет молодой леди" 142  
 Берни Чарльз 146  
 Берше Дж. 262, 264, 265, 267, 272  
     "Беглецы из Парги" 268  
 Бестужев-Марлинский А. 97  
 Бетге Г. 163  
 Биль Ш.Д.  
     "Моральные рассказы" 325  
 Блан Л. 254  
 Блок А.А. 184, 380, 381  
 Блунк Д. 332  
 Бобринский А.Г. 308  
 Бодлер Ш. 5, 98  
 Боккаччо 243  
 Борсьери П. 264  
 Борхес Х.Л. 365, 382  
 Боссе Ж. 88  
 Ботта К. 255  
 Браге Т. 337  
 Брандес Г. 327, 336, 343  
 Браунинг Р. 197  
 Брентано 275  
 Бридж Дж. 166  
 Брандес Г. 327, 336  
 Брауде Л.Ю. 338, 343  
 Бриньоле Сале А.Дж.  
     "Мария Магдалина согрешившая и обращенная" 77–78  
 Бродский И. 382  
 Брюллов К. 122, 309  
 Будда 10, 345  
 Буонарроти А. 263  
 Бэнкрофт Дж. 166  
 Бюше 263  
 Вадковская Е.И. (урожд. Чернышева) 308, 313–314  
 Вайнштейн О.Б. 344, 352, 372  
 Вайскопф М. 277  
 Вакенродер (Ваккенродер) В.Г.  
     [*Wackenroder*] 40, 50, 275, 278, 345  
     "Сердечные излияния отшельника – любителя искусств" 190  
 Вальберх И.И. 316  
 Ван Дейк А. 189  
 Варма Махадеви 12, 27  
 Василий Гролимунд, иером. 305  
 Веневитинов Д.В. 278  
 Вергилий 265  
     "Энеида" 217  
 Верн Ж. 92, 96  
     "Дети капитана Гранта" 85  
 Вернер 258  
 Виельгорский И. 286  
 Вико Дж. 178  
 Виктор Эммануил II 250  
 Виньи А. де [*Vigny*] 17, 98–119, 258  
     "Бутылка в море" 118  
     "Ванда" 117–118  
     "Вознесения" 108  
     "Гора оливо" 106, 118  
     "Дом пастуха" 103, 112–117  
     "Моисей" 101, 118  
     "Париж" 107, 108  
     "Потоп" 101, 103–107, 117  
     "Рог" 101, 107  
     "Смерть волка" 118  
     "Элоа, или Сестра ангелов" 101, 117  
 Висконти П.Э. 264  
 Вишневская Н.А. 4, 7–9, 10–35  
 Владимир Мономах 375

- Волконская З.А. 278, 279  
 Вольне Ш.-Ф. 307  
 Вольтер 72, 90, 326  
 Вордсворт Дороти 124  
 Вордсворт Мэри 139  
 Вордсворт Уильям [Wordsworth] 58,  
 64, 120-141, 146, 168  
 "Агасфер" 57  
 "Лирические баллады" 129,  
 133, 146  
 "Нас семеро" 132  
 "О возвышенном и прекрас-  
 ном" 137  
 Ода "Прозрения бессмертия из  
 воспоминаний раннего детства"  
 132, 138  
 "Описательные зарисовки"  
 134, 139  
 "Отшельник" 139  
 "Прелюдия или взросление со-  
 знания поэта" 125-140  
 "Прогулка" 139  
 "Путеводитель по Озерному  
 краю" 125  
 "Симплонский перевал" 125  
 "Стихотворения Воображения"  
 129  
 "Стихотворения Фантазии"  
 129  
 "Тинтернское аббатство" 121,  
 138  
 Вульф Х. 341  
 Высоцкий Г.И. 276  
 Вьолле К. 308  
 Гагарин И.С. 311, 322  
 Гарибальди Анита 247  
 Гарибальди Джузеппе [Garibaldi] 196,  
 245-248, 255, 272  
 "Мемуары" 247-248  
 Гверрацци Ф.Д. 259, 263, 267  
 Гейне Г. 329  
 "Путевые картины" 158  
 Гейнзе В.  
 "Ардингелло" 277  
 Гейнсборо Т. 123  
 Гелиодор  
 "Эфиопика" 74  
 Георгий Флоровский, прот. 306  
 Герцен А.И. 178  
 Геснер С. 91  
 Гессе Г.  
 "Ирис" 163-164  
 "Паломничество в страну вос-  
 тока" 163  
 Гёте И.В. [Goethe] 67, 73, 80, 120, 156,  
 159, 168, 218, 258, 278, 288, 325  
 "Вечный Жид" 55-56  
 "Годы учения Вильгельма  
 Мейстера" 158  
 "Поэзия и правда" 54-55  
 "Фауст" 56, 158  
 Гилпин У. 120  
 Гиппиус В.В. 287  
 Гоген П. 352  
 Гоголь Н.В. 240, 275-289, 322, 381  
 "Авторская исповедь" 281  
 "Арабески" 281  
 "Ганц Кюхельгартен" 276-277,  
 278  
 "Мертвые души" 195, 240  
 "Невский проспект" 281  
 "Портрет" 281  
 "Скульптура, живопись и музы-  
 ка" 195  
 "Шинель" 195  
 Голдинг У. 184  
 Голдсмит О. [Goldsmith] 205, 211, 226  
 "Странник" 214-215, 231-234  
 Голицын А.А.  
 "Дневник путешествия в Евро-  
 пу" 307  
 Голицына Н.П. (урожд. Чернышева)  
 307, 313, 316, 322  
 Гомбервиль  
 "Полександр" 76  
 Гончаров И.А. 95  
 Гораций 204  
 Горький М. 240  
 Готорн Джулиан 171  
 Готорн (Хоторн) Натаниел  
 [Hawthorne] 16, 165-202  
 "Алая буква" 166, 171-175, 178,  
 199  
 "Дважды рассказанные исто-  
 рии" 166, 171  
 "Дом о семи фронтонах" 175,  
 176-181, 182-186, 190  
 "Дьявол в рукописи" 170  
 "Записные книжки" 187, 188  
 "Мастер красоты" 167  
 "Мраморный фавн" 181-182,  
 186-189, 191, 194, 197, 198, 200  
 "Мхи старой усадьбы" 171, 181  
 "Семь рассказов о моей роди-  
 не" 170

“Фэншо” 167–170  
Готье Т.  
“Восхождение на башню” 110  
Гофман Э.Т.А. 49, 96, 258, 328  
Грасиан-и-Моралес Б. 93  
“Критикон” 77  
Грей Т. 124, 125  
Гречаная Е.П. 307–323  
Грэнбек Б. 342  
Гриммельсгаузен  
“Симплициссимус” 36  
Гринцер П.А. 34  
Грифус А.  
“Слезы отечества” 157  
Гросси Т. 267  
Гумилев Н.С.  
“Поэма начала” 373–374  
Гуминский В.М. 322  
Гюго В. [Hugo] 79, 89, 97, 108,  
259–260, 267, 268, 346, 372  
Гюден 80  
Давыдова Е.В. 319, 320  
Дагерр Л. 185  
Даль В.И. 156, 164  
Даль’Онгаро Ф. 247, 262, 267  
Данилевский А.С. 285, 288  
Данте Алигьери [Dante Alighieri] 218,  
243, 244, 251, 255, 257, 259, 265  
Данци В. 191  
Дахман К. 158  
Дейсен П. 34  
Де Квинси (Де Куинси) Т. 125  
Делакруа Б.  
Делез Ж. 347  
Демидов Н.А.  
“Журнал путешествия по ино-  
странным государствам” 307  
Деннис Дж. 124  
Де Санктас Ф. 259  
Дефо Д. 165  
Джеймс Г. 168, 200  
“Родерик Гудзон” 196  
“Уильям Стори и его друзья”  
196  
Джоберти В.  
“О прекрасном” 252  
Джонс Р. 125–131, 133  
Джонсон С. 142  
Джонстон К. 120  
Джулиани Р. 284, 289  
Джустини Дж. 262, 267  
Дивова Е.П. 316

Дидье Ш. 251  
Димитрий Ростовский  
“Духовное обучение внутрен-  
него человека” 295  
Доан К. 206–207  
Добротолюбие 296, 297–301, 302,  
303  
Долгорукая Н.Б.  
“Своеручные записки” 376–377  
Донателло 188, 194, 199  
Доре Г. 52  
Достоевский Ф.М. 184, 195  
Дубянский А.М. 34  
Дурылин С.Н. 277  
Дюма А. 79, 88, 93  
Дюма-сын, А. 269  
Дюлати Ш. 307  
“Письма об Италии” 307  
Дюрр В. 159, 160  
Дюрхаммер И. 159, 160  
Жаль О.  
“Сцены из морской жизни” 93  
Жанен Ж. 79, 80, 84, 258  
Жан-Поль 50  
Жерико Т.  
«Плот “Медузы”» 86–87  
Жирмунский В.М. 288, 373  
Жуковский В.А. 73, 278, 285–287  
“Странствующий Жид” 60–61,  
67  
Золотарев И.Ф. 282  
Зыкова Е.П. 34, 51–73  
Ибсен Г. 195  
Иван III 377  
Иванов В. 380  
Иисус Христос 10, 55, 176, 262, 287,  
366, 368, 375, 381  
Ингеманн Б.С. 324, 337  
Иннокентий Иркутский 297  
Иоанн Богослов 61  
Иоахим Й. 25  
Ирвинг В. 205, 211–212, 213  
Исаак Сирий 303  
Калидаса 15, 35  
Канкрин Е.Ф. 318  
Кант И. 37, 137–138  
Карамзин Н.М.  
“Письма русского путешест-  
венника” 308, 326

- Карельский А.В. 344  
 Каркано Л. 258, 262, 267, 268  
 Карл Альберт 250  
 Карлейль Т. 189–190, 258, 260–261  
 Карташова И.В. 4, 9, 275–289, 344, 372  
 Карус Г.Г. 339  
 Катков М.Н. 291  
 Катулл 265  
 Киплинг Р. 53  
 Киприан Керн 306  
 Кирилл и Мефодий 267  
 Китайская флейта (сборник древней поэзии Китая) 163  
 Китс Дж. 122, 125  
 Клейст Г. фон 158  
 Козлова Г.И. 156  
 Кокс У.  
 “Природные, гражданские и политические зарисовки Швейцарии” 124, 127, 129–130  
 Коленицкая А.И. (урожд. Лыкошина) 311, 315  
 Коллин Э. 341  
 Коллинс У. 124  
 Кольридж (Колридж) С.Т. [Coleridge] 57, 67, 124, 125, 128  
 “Сказание о Старом Мореходе” 17, 58–61, 64, 89  
 “Странствия Каина” 64–65  
 “Biographia Literaria” 139–140  
 Конрад Дж. 84, 92, 96  
 Копостинская И. 78  
 Корбьер О.  
 “Невольничье судно” 93  
 Корнеев Ю. 107, 109, 112, 119  
 Корнилова Е.Н. 344  
 Коровин А.В. 324–343  
 Корреар А.; Савиньи Ж.-Б.  
 «Кораблекрушение фрегата “Медуза”» 87  
 Корсаков Н.И. 307  
 Косяровский П.П. 276  
 Коул Т. 196  
 Крейслер И. 49  
 Кромвель О. 172  
 Кропотков А.Ф. 308  
 Крюденер А.И.  
 “Дневник путешествия в 1786 г. по Италии” 312  
 Крюденер В.-Ю. 312  
 Кузина Ю.В. 142–155  
 Кузмин М. 164  
 Купер Ф. 80, 82, 83, 87, 88, 168, 195  
 “Лоцман” 84, 85  
 Куракин Б.И.  
 “Дневник и путевые записки” 307  
 Куракина Н.И. (урожд. Головина) 316, 317  
 Курочкин В.С. 58  
 Кьеркегор (Киркегор; Киркегардт) С. 141  
 Кюхельбекер В. 381  
 Лагутина И.Н. 9, 36–50  
 Ламартин А.М. Луи де 79, 91, 317, 258, 350  
 Ламенне 254, 258, 261–262, 263  
 Лао-цзы 10, 345  
 Лафонтен 349  
 Леваян Ф. 307  
 Левик В.В. 59, 71, 73  
 Леви-Стросс К. 363  
 Лейтес Н.С. 363  
 Леклезно Ж.-М.-Г. [Le Clézio] 348–374  
 “Блуждающая звезда” 350–374  
 Ленау Николас  
 “Вечный Жид” 57  
 Ленин В.И. 240  
 Леопарди Дж. 252, 258, 268  
 Лермонтов М.Ю. 4, 17, 102, 379, 380  
 “Герой нашего времени” 318–319  
 Лист Ф. 86  
 Лихачев Д.С. 139  
 Лонгфелло Генри В. [Longfellow] 166, 167, 175, 195, 203–238  
 “Восход солнца на холмах” 209  
 “Евангелина” 218  
 “Золотая легенда” 204, 218  
 “Золотая мяля” 226–227  
 “Испанский студент” 218  
 “Итальянский пейзаж” 210, 217  
 “Керамос” 230–234  
 “Колокольня Брюгге” 219–221  
 “Крайняя Туле” 234  
 “Леса зимой” 208  
 “Май будет не всегда” 218  
 “Моя потерянная юность” 226  
 “На морском берегу и у очага” 204, 224  
 “Нюрнберг” 222–223  
 “Огонь, зажженный из собранных на берегу обломков дерева” 224–225

- "Осень" 207  
 "Паломничество за море" 218, 235–236  
 "Перезвон колоколов" 219, 221–222  
 "Перелетные птицы" 204, 226  
 "Песнь о Гайавате" 218  
 "Песня" 235  
 "Песок пустыни в песочных часах" 225  
 "Посвящение" 234  
 "Путешествия у очага" 229, 230  
 "Рассказы придорожной харчевни" 204, 218  
 "Стихотворения о примечательных местах" 229  
 "Эдипион" 219  
 Лонгфелло Стефен (Стивен) 204  
 Лонгфелло Элизабет 211  
 Лоррен К. 121–122  
 Лосев А.Ф. 370, 374  
 Лосенко А. 206  
 Лотман Ю.М. 306, 323, 349–350, 373  
 Лоуренс Г.Д. 184  
 Лоуэлл Р. 176  
 Луи-Филипп 88  
 Лукаш А.М. 318  
 Лэтроп Дж. 167–168  
 Людовик XIV (Король-Солнце) 87–89  
 Мадзини (Маццини) Дж. [Mazzini] 244, 248–263, 267, 272  
 "Гений и тенденция Томмазо Карлейля" 260–261  
 "К поэтам XIX в." 256  
 "Литературное движение в Италии" 259  
 "Об исторической драме" 257  
 "О единой европейской литературе" 248–250, 257  
 Макаров П.И. 308  
 Малер Г. [Mahler] 160–164  
 "Голубые глазки" 161  
 "Кинжал как пламя жгуций" 161  
 "Когда играют свадьбу моей милой" 160  
 "Песнь о земле" 161, 163–164  
 "Песнь странствующего подмастерья" 160  
 "Шел я нынче утром" 161  
 "Я потерял для мира" 161–163  
 Мамардашвили М. 349  
 Мандельбро Б. 372  
 Мандзони А. (Мандони) [Manzoni] 250, 252, 255, 258, 259, 262, 267, 270  
 Мани Томас 4, 36, 49, 164  
 Мани Ю.В. 277, 280, 288  
 Марини Дж.А.  
 "Верный Калоандро" 76  
 Марино 76  
 Марк Аврелий 195  
 Маркс К. 254  
 Марстран В. 337  
 Мартин Р.К. 179  
 Матвеев А.А.  
 "Дневник неофициальной миссии к французскому двору" 307  
 Медвин Ч. 61, 73  
 Мейсон У. 122  
 Мелвилл Г. [Melville] 92, 184  
 "Моби Дик" 85, 91, 171  
 "Пьер, или двусмысленности" 193  
 Мелетинский Е.М. 364, 374  
 Мель Г. 41, 50  
 Мериме П.  
 "Таманго" 83  
 Меркантини Л. 247  
 Микельанджело (Микеланджело) Б. 194  
 Мильтон (Милтон) Дж. 120  
 "Потерянный Рай" 134  
 Милютинович С. 267  
 Минаев Дм. 57  
 Мироненко Л.А. 344  
 Михаил (Козлов), архим. 290  
 Михайлов А.В. 50, 158, 159, 164, 240, 344  
 Мицкевич А. 90, 264, 368  
 Мишле Ж. 97  
 "Народ" 178, 254  
 Моисеев Н.Н. 346–347  
 Моллер Ф.А. 195  
 Мольер 218  
 Монтень М. де 307  
 Монтескье Ш.Л.  
 "Персидские письма" 315  
 Монти 258  
 Монье Д. 245  
 Моравиа А.  
 "Ченчи" 193  
 Мур Т. 94, 258  
 "Над бездной морской" 78  
 Муравьев А.Н.  
 "Римские письма" 317

- Муравьева С.А. 310, 320  
 Муратори Л.А. 192  
 Мэтьюрин Ч.Р. [Maturin]  
 "Мельмот-скиталец" 4, 65–67,  
 73, 168  
 Мюллер В.  
 "Зимний путь" 159, 160  
 "Прекрасная мельничиха" 159,  
 160  
 Мюллер Ф.А. 195  
 Мюссе А. де 108, 258, 263, 269, 372
- Найт Р. 12**  
 Наполеон 71, 100, 144, 241, 242, 244,  
 266, 317  
 Нарышкин Л.А. 307, 314  
 Невзоров М.И. 308  
 Неккер Ж.  
 "О важности религиозных  
 принципов" 315  
 Некрасов Н.А. 306  
 Ненарокова М.Р. 203–238, 290–306  
 Нибур 264  
 Никколини Дж.Б. 258, 259  
 Николай I 316  
 Нил Сорский, св. 297  
 Нирала 12  
 Новалис [Novalis] 276, 283, 285, 361  
 "Геирик фон Офтердинген"  
 36–50, 157, 275  
 "Фрагменты" 39, 44  
 "Христианский мир, или Евро-  
 па" 38  
 Нодье Ш. [Nodier] 79, 85, 87, 91  
 Нострадамус 38  
 Ньюво И. 247, 262, 267  
 Нюстрем Э. 118
- Остен (Остин) Дж. [Austen] 142**  
 "Нортенгерское аббатство"  
 124–125  
 Ошеров С. 46, 164
- Паисий Величковский 297, 303**  
 Паит Сумитранандан 12  
 Паскаль Б. 311  
 Пастернак Б.Л. 368  
 Пеллико С. 258, 267  
 Пескье 258  
 Петр I 292, 325  
 Петрарка 5, 243  
 Петровский М. 288  
 Пибоди Софи 168, 198
- Пий IX 250  
 Пирс Ф. 166  
 Пичугин З. 378  
 По Э. [Рое] 16, 81, 92, 166, 179, 180,  
 191  
 Погодин М.П. 276, 281, 286  
 Полевой Н. 280  
 Полонская Е. 94–95  
 Поляков В.А. 4, 102  
 Поттер П. 189  
 Прайс Ю. 120  
 Пракситель  
 "Фавн" 186–188, 191–192  
 Прасад Джайшанкар [Prasad]  
 "Камаyani" 10–35  
 Прати 62  
 Прево, аббат  
 "Общая история путешествий"  
 307  
 Пригожин И. 346–347  
 Прокопович Н.Я. 282  
 Прудон 254  
 Пруст М. 33  
 Псевдо-Лонгин 120  
 Пучкова А.Н. 316–317  
 Пушкин А.С. 279, 282, 317–318, 375,  
 377, 379–380
- Рабек К.Л. 325**  
 Рагхава Р. Менон 34  
 Радищев А.Н.  
 "Дневник одной недели" 309  
 "Путешествие из Петербурга в  
 Москву" 308  
 Радклиф Э. (Рэдклифф А.) 80, 168  
 "Удольфские тайны" 125  
 Радхакришнан С. 10, 33  
 Раньери А. 267  
 Рафаэль Санги 199, 331  
 Редсток Г.В. 291  
 Рембо А.  
 "Песня из самой высокой баш-  
 ни" 111  
 Рембрант, Х. ван Рейн 189  
 Рени Г.  
 "Архангел Михаил, попираю-  
 щий змия" 191–193  
 "Портрет Беатриче Ченчи"  
 191–193  
 Ридер В.А. 157  
 Риттер П. 35  
 Ричардсон С. 142, 325  
 Робеспьер М. 144, 148

- Робинсон Г. 53  
 Русанов М.А. 34  
 Руссо Ж.-Ж. 72, 78, 127  
 Рычков Н.  
     "Журнал, или дневные записки путешествия по родным провинциям Российского Государства" 308  
 Рюккерт Ф.  
     "Я потерял для мира" 161–163  
  
 Савиньи Ж.-Б. См. Коррээр А.  
 Салтыкова Е.П. 309  
 Самойлов Д. 382  
 Санд Ж. 263, 269  
     "Ускок" 92–93  
 Санктис Фр. де 259  
 Сапрыкина Е.Ю. 4, 7–9, 239–274, 289  
 Сегре Ж. 76  
 Селькирк А. 165  
 Семенов Л.Е. 344  
 Семенцов В.С. 33  
 Сент-Бёв Ш. 94, 269  
     "Августовские мысли" 110  
 Сервантес С.М. де 216  
 Сергей Радонежский 376  
 Сергей Сидоров, свящ. 290, 306  
 Скоропанова И.С. 372  
 Скотт В. [Scott] 79, 80, 168, 205, 211, 258, 337  
     "Квентин Дорвард" 215  
 Скюдери Жорж 76  
 Скюдери Мадлена  
     "Артамен, или Великий Кир" 74–76, 92–93  
 Словацкий Ю. 74  
     "Ламбро" 82  
 Смирнова А.О. 285  
 Снеedorф Ф. 325  
 Снит Е.Х. 134  
 Соймонова Е.А. 315–316  
 Соколова Т.В. 98–119  
 Сократ 55  
 Соловьёв В.С. 32, 35  
 Сорель Ш. 75  
 Соссюр Г.Б. де 127  
 Спенсер Э. 168  
     "Королева фей" 181  
 Сталь Ж. де [Staël] 195, 257–258, 275  
 Стендаль 271  
     "Прогулки по Риму" 317  
 Степняк-Кравчинский С.М. 246  
  
 Стерн (Стёрн) Л. [Sterne] 205, 211, 326  
     "Сентиментальное путешествие" 308, 324  
 Стефанович В. 267  
 Стеценко Е.А. 237  
 Стивенсон Р.Л. 92  
     "Остров сокровищ" 90  
 Стори У. 191, 196, 197  
 Строганова Н.М. (урожд. Белосельская) 307, 312, 314, 316  
 Строщи Ф. 250  
 Суза, г-жа де  
     "Эжен де Ротлен" 315  
 Сумароков П.И. 308  
 Сухотина В.С. (урожд. Домашнева) 314–315, 322  
 Сю Э. [Sue] 74–97, 258  
     "Агасфер" 67–68  
     "Атар-Гюль" 78, 81, 83–84, 93, 95  
     "Вечный жид" 91  
     "Жан Барт" 88–89  
     "Жан Кавалье" 79  
     "Истинный отчет о путешествиях Клода Белиссана, прокурорского клерка" 89–90  
     "История французского флота в XVII веке" 81, 88  
     "Кернок-пират" 81, 82  
     "Командор Мальтийского ордена" 81  
     "Корсар" 90, 96  
     "Латреомон" 79, 88, 91  
     "Парижские тайны" 81, 88, 90, 91  
     "Предзнаменование" 79, 90, 94  
     "Путешествия и морские приключения Нарсиса Желена, парижанина" 89–91  
     "Саламандра" 81, 84–88, 91  
     "Сторожевая башня в Коат-Вене" 81, 84  
     "Физиология одной квартиры" 81  
     "Цыган" 81, 84  
     "Чертов холм" 79, 83  
     "Шапка боцмана Ульрика" 90, 95  
  
 Тагор Рабиндранат 8  
 Такер-Манчетта Б.Р. 235  
 Тассо Т. 265  
 Твен М. 165  
     "Приключения Гекльберри Финна" 166, 171

- Тейлор Э.  
 “Предопределение Господне относительно избранных” 197
- Тёрнер У. 121
- Тик Л. [Tieck] 39–41, 44–45, 47, 49, 50, 157–159  
 “Странствия Франца Штерн-бальда” 39, 158, 189–190, 275, 282, 287
- Тикерман Г. 183
- Тихон Задонский 314
- Тихон, игумен 290
- Тициан  
 “Прекрасная дама” 189
- Толмачев В.М. 344
- Толстая А.И. (урожд. Бярятинская) 308, 312
- Толстой Л.Н. 377
- Толстой П.А. 307
- Томмазо Н. [Tommaso] 258, 262–271, 274  
 “Вера и красота” 269  
 “Искры” 264  
 “Народные, тосканские, корсиканские, иллирийские, греческие песни” 264
- Томсон Дж. 124  
 “Замок Праздности” 139, 168
- Топоров В.Н. 9, 93, 345, 356, 359–360, 368–370
- Торо Г.Д. 201
- Тургенев И.С. 240, 368
- Тютчев Ф.И. 368, 375
- Уитмен У. 166
- Уланд Л.  
 “Вальтер фон дер Фогельвайде, древнегерманский поэт” 157
- Уолпол Г. 124, 179
- Уолстонкрафт М. 145
- Усов Д. 158
- Фабр Ф.-К. 243
- Фёдоров Ф.П. 288
- Феникс Э. 132
- Федосенок И.В. 9, 165–202
- Фенелон  
 “Путешествие Телемака” 77
- Феофан Затворник (Говоров) 290, 291, 293
- Фихте 37, 47
- Флоренский П.А. 10, 33, 349, 373
- Флоровский Г. 306
- Фогельвайде В. фон 156
- Фокстальбот Х.  
 “Карандаш природы” 185
- Фолкнер У. 176  
 “Шум и ярость” 171
- Форель К. 263, 264
- Фосколо У. [Foscolo] 242–244, 257, 259, 273  
 “Грации” 242  
 “Последние письма Якопо Ор-тиса” 242
- Фрай Н. 355, 356
- Франк С. 47, 50
- Фредерика-Шарлотта-Мария (принцесса Вюртембергская), вел. кн. Елена Павловна 317
- Фридрих К.Д. [Friedrich] 4, 37, 43, 48, 99, 143, 158
- Фругони Ф.Ф. 76
- Фурье 263
- Хаген Ф. фон 157
- Хагенау Р. фон 156
- Халтрин-Халтурина Е.В. 120–141
- Хансен К. 333
- Харитон 74
- Хартман Дж. 134
- Хаузен Ф. фон 156
- Хейберг П.А.  
 “Приключение банкноты в один ригсдаллер” 325
- Хлодовский Р.И. 281, 287
- Хогарт У. 120
- Хольберг Л.  
 “Подземное путешествие Нильса Климма” 324–425
- Хорват К. 93
- Хоуэллс У.Д. 188
- Христос См. Иисус Христос
- Цветаева, М.И. 5, 321, 353
- Цебрикова М. 341, 343
- Чернышев З. 312
- Черулли Э. 251
- Чекалов К.А. 74–97
- Чехов А.П. 368
- Шаликов П.И. 308
- Шатобриан Ф.Р. 85, 275, 372
- Шаховская К.М. 319–320
- Шаховская Н.В. 317–318, 319–320
- Шаховской В.М. 317



- Шевырев С. 279, 286  
Шевякова Э.Н. 344–374  
Шекспир У. 79, 168–169, 259  
    “Макбет” 80  
Шелли П.Б. [Shelley] 123, 125, 286,  
    344  
    “Аластор” 138  
    “Защита поэзии” 347  
    “Монблан” 138  
    “Странствующий Жид” 61–62  
    “Ченчи” 193  
Шеллинг Ф. 345–346  
    “О мировой душе” 49, 50  
Шенрок В.И. 278  
Шенья А. 318  
Шереметьева А.С. 316  
Шереметева В.П. (урожд. Алмазова)  
    314, 322  
Шиллер Ф. [Schiller] 79, 138, 258, 259  
    “Вильгельм Телль” 315  
    “Дон Карлос” 257  
Шлегель А. 345  
Шлегель Ф. [Schlegel] 44, 47, 48–49,  
    50, 158, 275–276, 282, 345–346  
Шлейермахер 47  
Шпренгель К.  
    “Опыт прагматической исто-  
    рии врачебного искусства” 41  
Шуазель-Гуффье М.-Г. 307  
Шубарт Х.Ф.Д.  
    “Вечный Жид” 54, 60, 73  
Шуберт Ф. [Schubert] 157–159  
    “Лесной царь” 159  
    “Охотник” 159, 161  
    “Прекрасная мельничиха” 158  
    “Скиталец” 159, 160  
    “Шарманщик” 161  
Шувалов А.П. 314  
Шербатской Ф.И. 34  
Эвальд Й.  
    “Жизнь и мнения Йоханнеса  
    Эвальда” 325–326  
    “История господина Пантакак-  
    са” 325  
Эггебрехт Г. 163  
Эйхендорф И. фон  
    “Из жизни одного бездельни-  
    ка” 158, 275  
Эмерсон Р.  
    “Природа” 181, 229  
Эндрюс Ф. 170  
Эребо Р. 325  
Эшенбах В. фон  
    “Парцифаль” 36  
Юнг К.Г. 39–40  
Юрфе О. д’  
    “Астрея” 74  
Якоб Ворагинский  
    “Золотая легенда” 77  
Ярхо В.Н. 363, 374

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ\*

Э. Делакруа. Ладыя Данте. 1822 г. Лувр. Париж .....	6
Махадеви Варма. Приношение. Рисунок тушью из книги "Пламя свечи". 1930 .....	27
К.Д. Фридрих. Вершина горного хребта. 1824–1825. Берлинский государственный музей .....	37
К.Д. Фридрих. Над пропастью у горы Рюген. 1818. Винтертур, Собрание живописи Оскара Рейнхарта .....	43
К.Д. Фридрих. Двое, любующиеся луной. 1819. Дрезденская картинная галерея.....	48
Гюстав Доре. Агасфер.....	52
Грегори Робинсон. Корабль встречается с "Летучим голландцем". Иллюстрация к "Семи морям" Р. Киплинга.....	53
И.К. Айвазовский. Шторм. 1854. СПб., Русский музей .....	75
Теодор Жерико. Плот "Медузы". Париж, Лувр.....	86
К.Д. Фридрих. На яхте. 1818–1819. СПб., Эрмитаж.....	99
В.А. Поляков. Демон. Иллюстрация из собрания сочинений М.Ю. Лермонтова.....	102
Клод Лоррен. Аполлон и музы на горе Геликон. 1680. Бостон, США, Музей искусств.....	121
Карл Брюллов. Храм Аполлона Эпикурейского в Фигалии. 1835. Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина .....	122
Томас Гейнсборо. Дверь хижины. 1780. Сан Марино, Калифорния, США, Галерея Генри Е. Хантингтона .....	123
Неизвестный художник. "Чертов мост". Французская гравюра XVIII в. ....	126
К.Д. Фридрих. Женщина у окна. 1822. Берлинский государственный музей	143
В.А. Ридер. Портрет Франца Шуберта. 1825.....	157

\* Иллюстративный материал подготовлен членами авторского коллектива.

“Дом о семи фронтонах”. Современная фотография .....	180
Пракситель. Отдыхающий фавн. Мрамор. Ок. 350 г. до н.э. Рим, Капитолийский музей .....	187
Гвидо Рени. Беатриче Ченчи. Фрагмент. Рим, Национальная галерея.....	192
Антон Лосенко. Путешествующие. Рисунок. Втор. пол. 1760-х годов СПб., Русский музей.....	206
Ф.-К. Фабр. Портрет Уго Фосколо. Флоренция, Собрание А. Парронки....	243
Делла Монье. Портрет Джузеппе Гарибальди. 1864. Турин, Музей Рисорджименто.....	245
Джузеппе Мадзини. Фотография. Рим, Музей Рима .....	249
Мемориальная доска на доме № 126 по Виа Систина, где в 1838–1842 гг. жил Н.В. Гоголь .....	284
“Кафе Греко” в Риме – место встреч русских художников и писателей, где часто бывал и Гоголь. Рисунок XIX в.....	286
Фото из кн. С. Барабаш, Е. Кассин, М. Редькин. “Я более всего весну люблю” (С. Есенин) // Памятные места СССР, М., 1971 .....	304
Карл Брюллов. Портрет Е.П. Салтыковой на балконе в Риме. 1833–1835. СПб., Русский музей.....	309
Страницы дневника С.А. Муравьевой. Рим. 1842. ОР РГБ. Ф. 336/П. К. 78. № 3. Л. 22 .....	310
Х.К. Андерсен. Церковь капуцинов в Риме. 1834. Оденсе, Музей Х.К. Андерсена.....	329
Х.К. Андерсен. Арка Dei Rantani в Риме. 1834. Оденсе, Музей Х.К. Андерсена.....	331
Дитлев Блунк. Датские художники в остерии La Gensola. 1839. Копенгаген, Музей Торвальдсена.....	332
Констатин Хансен. Группа датских художников в Риме. 1837. Копенгаген, Государственный музей изобразительных искусств.....	333
Поль Гоген. Зов. Кливлендский музей искусств.....	352
З. Пичугин. Бесы. Иллюстрация к стихотворению А.С. Пушкина.....	378

На переплете:

*К.Д. Фридрих. Крест на вершине горы. 1808.  
Дрезденская картинная галерея*

*В.А. Поляков. Пророк. Иллюстрация к стихотворению М.Ю. Лермонтова*

## SUMMARY

This book is the third volume in the series "The Culture of Romanticism" started in 2001 at the Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow. The eighteen essays in this collection are a joint undertaking by scholars from Moscow, St. Petersburg, and Tver. The study arises directly from concerns voiced in the first volume of the series (entitled *Prison and Freedom in the Artistic World of Romanticism*), which saw print in 2002. Having brought into play the "prison/freedom" dichotomy, we put centre-stage the figures of the recluse, the fugitive, the outcast, the pilgrim, and the wanderer. Ultimately, we found ourselves dealing with the metaphor of journey-as-choice-making.

The suggestive theme of the Journey, as it appears in the sacred and secular literature of old, struck a deeply responsive note with the Romantics of different cultures and was readjusted by them. "The Path" or "the Way" (which in pre-Romantic cultures used to stand for a set of behavior-regulating rules for obtaining the Truth within a certain system or teaching), in Romantic writings, represents a seemingly unmethodical individualistic quest for the Self. Frequently, the story of the real voyage undertaken by a romantic traveler runs parallel to an "alternative" story of the broadening of his or her mind. In order to achieve a keener sense of self-awareness, the Romantics try to break out of the "prison" of literality (be it an unimaginative account of a stormy sea, an eventless ride from town to town, the dead letter of a historic document or a guidebook). The Romantics try to find their own happy medium between literality and fantasy, thereby freeing the mind. Such freedom of the mind can lead either to dejection and perpetual wanderings or to reconciliation with God. While in the West the spirited, tradition-testing figure dominates much of travel literature, in the East (say in India) the protagonist usually returns to the ancient traditions by way of the heart rather than departs from those traditions.

Since comparative literature has broad dimensions both in space and time, these studies are wide-ranging in approach and subject. Aesthetic theory, travel writing, folklore, literary history and music are under consideration here. The goal toward which this collection of articles is striving is to trace the workings of the Romantic Everlasting-Journey metaphor across cultures.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вишневецкая Н.А., Сапрыкина Е.Ю.</i> Еще одна вечная метафора в романтическом контексте .....	7
<i>Вишневецкая Н.А.</i> Тяжелый путь познания .....	10
<i>Лагутина И.Н.</i> "...Пространством и временем полный...": раннеромантический художник в поисках идентичности (По роману Новалиса "Генрих фон Офтердинген") .....	36
<i>Зыкова Е.П.</i> Романтическое странствие как проклятие: путь в никуда ....	51
<i>Чекалов К.А.</i> Мореплавание и шторм: от прозы барокко к ранним романам Э. Сю .....	74
<i>Соколова Т.В.</i> Вариации концепта пути в поэзии Альфреда де Виньи .....	98
<i>Халтрин-Халтурина Е.В.</i> Эпохальный для английского романтизма переход Уильяма Вордсворта через Альпы: от фантазии к воображению .....	120
<i>Кузина Ю.В.</i> Мотив странствий в романе Френсис Берни "Странница" ....	142
<i>Барсова И.А.</i> Тема странничества в песнях Шуберта и Малера .....	156
<i>Федосёнок И.В.</i> Грани романтического сознания: путешествие в мир альтернативной реальности (Художественный мир Натаниэля Готорна) .....	165
<i>Ненарокова М.Р.</i> Роль Странника в Театре Жизни (Тема странствия в творчестве Генри Водсворта Лонгфелло) .....	203
<i>Сапрыкина Е.Ю.</i> Отступить, чтобы приблизиться .....	239
<i>Карташова И.В.</i> Путешествие Гоголя в Италию в контексте романтических странствий .....	275
<i>Ненарокова М.Р.</i> "Откровенные рассказы странника духовному своему отцу": стилизация в духе романтизма .....	290
<i>Гречаная Е.П.</i> Путевой дневник как форма самосознания .....	307
<i>Коровин А.В.</i> Трансформация жанра путевого очерка в творчестве Х.К. Андерсена .....	324
<i>Шевякова Э.Н.</i> Долгое эхо романтических идей .....	344
<i>Данилова И.Е.</i> О пути-дороге .....	375
Указатель имен и произведений .....	383
Список иллюстраций .....	393
Summary .....	395

## CONTENTS

Preface: Another Enduring Metaphor in the Romantic Context. By <i>N.A. Vishnevskaya, E.Yu. Saprykina</i> .....	7
A Hard Way of Learning (On Prasad's Epic <i>Kamayani</i> ). By <i>N.A. Vishnevskaya</i> ..	10
"Full of Space and Time:" An Early Romantic Artist in search for an Identity (On Novalis' Heinrich Von Ofterdingen). By <i>I.N. Lagoutina</i> .....	36
Romantic Wandering as a Curse: A Road to Nowhere (On the Images of the Wandering Jew and the Flying Dutchman in the works of the English Romantics). By <i>E.P. Zykova</i> .....	51
Sea Voyaging and Storms: From Prose Writings of the Baroque Age to the Novels of Eugene Sue. By <i>K.A. Tchekalov</i> .....	74
Various Conceptions of the "Path" in the Poetry of Alfred De Vigny. By <i>T.V. Sokolova</i> .....	98
W. Wordsworth's Crossing of the Alps and the English Romanticism: From Fancy Towards Imagination. By <i>E.V. Haltrin Khalturina</i> .....	120
The Motif of Travel in Fanny Burney's <i>The Wanderer</i> . By <i>Yu.V. Kuzina</i> .....	142
The Theme of Travel in the Songs of Franz Schubert and Gustav Mahler. By <i>I.A. Barsova</i> .....	156
Sides to the Romantic Consciousness: Exploring An Alternative Reality ( <i>On Nathaniel Hawthorne's Fiction</i> ). By <i>I.V. Fedosyonok</i> .....	165
The Role of the Wanderer in the Theater of Life (Henry Wadsworth Longfellow and Travel Writing). By <i>M.R. Nenarokova</i> .....	203
Stepping Back in Order to Get Close (Italian Emigrants and the Italian National Literature: Garibaldi, Mazzini, Foscolo). By <i>E.Yu. Saprykina</i> .....	239
N.V. Gogol's Trip to Italy in the Context of the Romantic Tours. By <i>I.V. Kartashova</i> .....	275
<i>The Way of a Pilgrim</i> : A Stylization in the spirit of Romanticism. By <i>M.R. Nenarokova</i> .....	290
Travel Journal as a Mode Of Self-Awareness (On the evolution of the travel journal in Russia at the end of the 18 <sup>th</sup> – first half of the 19 <sup>th</sup> Cent.). By <i>E.P. Grechanaya</i> .....	307
The Genre of the Travel Essay and Its Transformations in Hans Christian Andersen. By <i>A.V. Korovin</i> .....	324

The Ringing Echo of Romantic Ideas (On the romanticism of J.M.G. Le Clézio). By <i>Ae.N. Shevyakova</i> .....	344
The "Way-Road" (On the Russian Road Icons). By <i>I.E. Danilova</i> .....	375
Index .....	383
List of illustrations .....	393
Summary in English .....	395

Научное издание

РОМАНТИЗМ:  
*вечное странствие*

*Утверждено к печати  
Ученым советом  
Института мировой литературы  
им. А.М. Горького*

Зав. редакцией *Е.Ю. Жолудь*  
Редактор *О.В. Гусакова*  
Художник *В.Ю. Яковлев*  
Художественный редактор *Г.В. Болотина*  
Технический редактор *В.В. Лебедева*  
Корректоры  
*З.Д. Алексеева, Г.В. Дубовицкая, Т.А. Печко*



Подписано к печати 18.02.2005  
Формат 60 × 90<sup>1</sup>/16. Гарнитура Таймс  
Печать офсетная  
Усл.печ.л. 25,0. Усл.кр.-отт. 25,5. Уч.-изд.л. 26,8  
Тираж 430 экз. Тип. зак. 3989

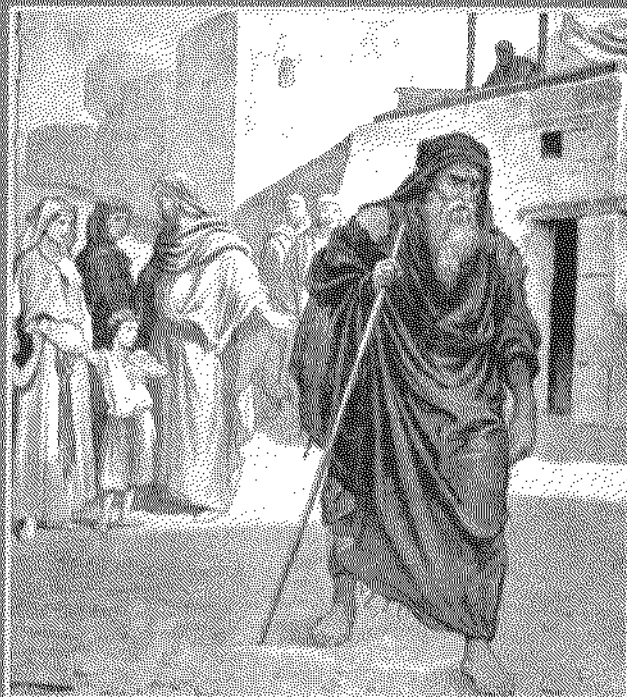
Издательство "Наука"  
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90  
E-mail: [secret@naukaran.ru](mailto:secret@naukaran.ru)  
Internet: [www.naukaran.ru](http://www.naukaran.ru)

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ГУП "Типография "Наука"  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

# КУЛЬТУРА РОМАНТИЗМА

«Страсти мое дело и путь мой долог.  
Я сел в колесницу рассвета и стремил свой  
путь по пустынным мирам, оставляя следы  
на планетах и звездах».

*Кабридан Тару*

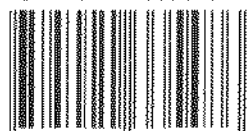


С незапамятных времен люди страстно  
по миру, ищущая свободы, любви и счастья.  
Пути их разнородны и многообразны, реальные  
и воображаемые. Выбор пути свершает  
каждый сам.



Наука

ISBN 5-02-033548-7



9 785020 335486