

## ГЛАВА II. РЕЦЕПЦИЯ ГЕТЕ НАСЛЕДИЯ ДАНТЕ И ЕЕ СВОЕОБРАЗИЕ

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

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

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

“Монархии” (предполагаемое знакомство с ней Гете - политического мыслителя представляется нам фактом особой важности), “Rime” и несколько критических работ о Данте<sup>90</sup>. Всего же раздел об итальянской литературе гетевской библиотеки содержал, не считая многих десятков газет и журналов, свыше 60 наименований книг итальянских авторов от Данте, Боккаччо и Петрарки до Ортиса, Фосколо и Мандзони - обстоятельство, уже само по себе свидетельствующее о глубоком интересе Гете к литературе Италии.

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

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

Но это последнее было, что называется, наполнено дантовскими отзвуками, и едва ли можно назвать хоть одну область многосторонних штудий Гете итальянской культуры, которая так или иначе не приводила бы его к Данте<sup>92</sup>. Именно в эти годы начинает формироваться гетевская концепция Данте как художника, обладающего огромным потенциалом воздействия на развитие художественной культуры.

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

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

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

Упоминание имени Вико знаменательно в нескольких отношениях. Даже при "беглом знакомстве" с его сочинением Гете должен был заметить идейные переключки между ним и Гердером, испытывавшим влияние Вико в своем главном философском труде - "Идеях к философии истории человечества", к созданию которого был причастен и Гете и отрывки из которого Гердер посылал ему в Италию<sup>94</sup>. Гете испытал здесь влияние философов, исходящих из концепции исторического единства человечества. Должен был заметить Гете и тот широкий взгляд Вико на Данте как "Гомера Средневековья", который открыл новые перспективы в понимании "высочайшего поэта". Как бы то ни было, специфика восприятия поэтом Вико весьма показательна для характера его рецепции итальянской культуры и в этом смысле значима для понимания своеобразия его осмысления Данте.

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

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

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

Предлагаемое прочтение помогает, как нам кажется, уловить характер неоднозначной и двойственной, но отнюдь не тотально негативной гетевской оценки наследия Данте в этот период. Мы не говорим уже о том, что из нее однозначно следует факт знакомства Гете с “Комедией”, – тот факт, в котором склонны сомневаться иные из критиков<sup>96</sup>.

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

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

О масштабах трансформации, происходившей в 1800-х годах в эстетических воззрениях поэта, наглядно свидетельствует имеющая значение литературного манифеста работа Гете “Примечания к “Племяннику Рамо” Дидро” (1805), написанная не без полемических переключек с “Философским словарем” Вольтера. Рассматривая в ней историческое развитие литературных родов, Гете делает многозначительное заявление: “Вероятно, у греков, а также у некоторых римлян можно найти со вкусом выполненное разделение и очищение различных родов поэзии, но нас, жителей севера, нельзя ориентировать исключительно на эти образцы. Мы славны другими предками и перед глазами у нас иные примеры. Если бы – вследствие романтического обращения к невежественным векам – чудовищное не пришло бы в соприкосновение с безвкусным, то откуда у нас появились бы “Гамлет” “Лир” “Поклонение кресту” и “Стойкий принц”? И наш долгомужественно держаться на высоте этого варварского превосходства<sup>97</sup>

Поэт прокламирует свой отход от принципов “веймарского

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

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

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

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

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

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

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

Перевод С. Шервинского<sup>99</sup>

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

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

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

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

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

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

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

Протестантизм воспринимается Гете как исторически более продуктивный феномен, чем католицизм, в том числе и по отношению к развитию искусства. Здесь поэт особенно резко разошелся с немецкими романтиками<sup>103</sup>. И предпочтение, которое Гете отдает Шекспиру перед Кальдероном, есть, помимо всего иного, выражение осознания поэтом той дистанции в социально-историческом развитии, которая разделяла быстро двигавшуюся навстречу буржуазной революции протестантскую Англию эпохи Шекспира, с одной стороны, и феодально-католическую Испанию времен Кальдерона - с другой.

Критической была позиция Гете по отношению к тем течениям в современном ему искусстве, которые проповедовали лозунг слияния искусства и религии. Показательна негативная оценка, даваемая Гете художникам-назарейцам, руководствовавшимся в своей творческой практике религиозно-мифологическими идеями братьев Шлегелей и Вакенродера<sup>104</sup>. Критика назарейцев носит у Гете принципиальный характер: поэт выявляет преемственные связи, соединяющие романтическую концепцию искусства как религии с эстетикой назарейцев, возведших в абсолют ее мистические элементы, в первую очередь - романтическое представление о творческом вдохновении как “божественном наитии”

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

См. Данте, “Ад”, песнь XI, стих 98

(примечание Гете - В. А.)<sup>115</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Растущее в 1820-х годах внимание Гете к Данте<sup>120</sup>, имевшее, к слову сказать, поддержку в том интересе, который был проявлен к “высочайшему поэту” в связи с “дантовским” 1821 годом, отмечено и в “Разговорах с Гете” И. П. Эккермана. Под датой 3 декабря 1824 года последний сообщает: “Он (т.е. Гете - В. А.) сидел при спущенных жалюзи за большим обеденным столом, две свечи горели на нем, освещая лицо Гете и стоящий перед ним колоссальный бюст, в созерцание которого он был погружен...”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сопоставляя в различных аспектах Данте с феноменом природы, Гете

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

И сегодня мало что можно добавить к этим прозорливым суждениям Гете. Понятно, что при подходе к Данте как художнику, который во многих отношениях был вынужден “бороться” с эпохой и который сумел стать ее “грозным судьей”, - при таком подходе мощь и величие “высочайшего поэта” должны были произвести на Гете особенно глубокое впечатление<sup>131</sup>.

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

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

телесность... Такие параллели знакомят нас лучше всего с характерными особенностями творчества Данте.”<sup>133</sup>.

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

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

Восприятие Гете наследия “высочайшего поэта” в таком ракурсе, равно как и отмеченные выше случаи частого соотнесения его с тем или иным художником, - отнюдь не случайность. За этим стояла одна из магистральных (и рецепцией Данте поддержанных) тенденций эволюции и гетевской эстетики, и его художественного творчества: идея синтеза поэзии и живописи. Здесь показательны как теоретические работы Гете, названия которых говорят сами за себя: “Рюисдаль как поэт” “Рембрандт - мыслитель”, - так и его поздняя ландшафтная лирика, в частности, два цикла “ориентальных” стихотворений, созданных весной и летом 1827 года<sup>135</sup>.

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

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

Как уже отмечалось в начале работы, в студиях проблемы “Гете - Данте” фактически не уделялось внимания одному существенному обстоятельству: речь идет о том, что резкое усиление внимания Гете к Данте в указанный период совпадает с формированием в его эстетике концепции мировой литературы. Наши дальнейшие рассуждения о характере гетевской рецепции “высочайшего поэта” целесообразно предварить кратким изложением этой концепции<sup>137</sup>.

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

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

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

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

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

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

Гете был первым, кто сумел связать проблему интернациональных литературных контактов с проблемой мировой литературы (точнее, проблемой ее единства) и показать их взаимозависимость. Принцип единства мирового литературного процесса опосредуется в гетевской эстетике как динамическая система, говоря языком современной науки, синхронных и диахронных межлитературных связей различных типов, пронизывающих все доступное взору поэта историческое бытие мировой литературы<sup>139</sup>. В трактовке этого феномена как важной закономерности мирового литературного развития и состояла суть поистине эпохального открытия, сделанного Гете.

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

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

его гуманистического потенциала, с той тенденцией в художественном развитии человечества, которая заключает в себе опыт античности и Ренессанса, с тенденцией, значительный вклад в которую внесло и творчество самого Гете<sup>140</sup>. Как мы отмечали, в контекст этого преемственного развития все более настойчиво входило для позднего Гете и творчество Данте.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таким образом, выясняется, что формирование понятия мировой литературы происходит у Гете, так сказать, в “дантовском” контексте, под сенью “*il gran padre Alighieri*”. Следует отметить и то, что значительная часть гетевских заметок о всемирной литературе создается на протяжении 1826, то есть “дантовского”, года поэта<sup>146</sup>. В свете вышеизложенного вполне раскрывается и специфика значения штрекфусовского перевода “Комедии” для Гете как создателя концепции мировой литературы<sup>147</sup>.

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

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



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

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

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

И в качестве “дружеского приложения” Гете посылает издателям небольшое стихотворение, озаглавленное “Уподобление”, где в символической форме выражено гетевское понимание принципов художественного перевода<sup>151</sup>. Переведенное на итальянский, “Уподобление” было в июне 1828 года напечатано в “Эко”. Не осталось фразой и заверение Гете в “искренней поддержке”: в “Искусстве и древности” (том VI, выпуск 2-й, 1828) поэт опубликовал рецензию, в которой высокс оценил миссию интернационального культурного посредничества, выполняемую итальянским журналом.

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

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

В соотношении с теорией мировой литературы Гете необходимо рассматривать и рецепцию Данте в позднем творчестве поэта, прежде всего - во второй части “Фауста” (далее обозначаемой как “Фауст II”)<sup>152</sup>. Но подобная постановка вопроса будет иметь смысл только в том случае, если посмотреть на “Фауста II” как на своеобразный продукт гетевской концепции, как на произведение, в котором художественно опосредованы те или иные ее категории<sup>153</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дантовское влияние видится нам и в композиции монолога, написанного по принципу повышения “освещенности” изображаемого в нем пейзажа: вначале “темный”, он все более “светлеет” к финалу, в котором запечатлен восход солнца, символизирующий вступление Фауста в “новую жизнь”. Именно это словосочетание (ein neues Leben) употребляет Гете, толкуя Эккерману об эпизоде, - факт, позволяющий предположить синтезирующую рецепцию поэтом не только “элементов” “Божественной комедии”, но и генетически связанной с ней “Новой жизни” Данте<sup>159</sup>.

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

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

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

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

Туда, где свет, свобода и движенье.  
Того из всех счастливым назову я,  
Пред кем природа - бог разоблачает,  
Как плава пра х и в дух преобразуя,  
Она создание духа сохраняет<sup>160</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Была, наконец, еще одна специфическая причина, которая обусловила обращение Гете - автора “Реликвий Шиллера” именно к терцине. Речь идет о своеобразии ее системы рифмовки. Великий диалектик, Гете остается таковым и в своем художественном творчестве, и здесь его внимание не могло не привлечь трехчленное строение терцины, тождественное диалектической триаде: тезис, антитезис, синтез<sup>166</sup>.

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

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

щей из античности темой “memento mori”, воспоминания о Шиллере становятся раздумьями о предназначении человека и о судьбах человечества<sup>167</sup>.

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

Гете, разумеется, помнил о холодном отношении Шиллера к Данте, но посвященное его памяти стихотворение он пишет дантовским размером. Помимо всего иного, Гете, быть может, хотел “примирить” Шиллера с Данте?! Бывший на протяжении последних лет своей жизни свидетелем непрерывно растущей славы Шиллера и Данте, очевидцем того, как широко и многообразно входило их творчество в европейскую литературу, Гете, созидающий в это время теорию мировой литературы с ее лозунгами “всеобщей терпимости” и равноправного интернационального духовного сотрудничества<sup>168</sup>, должен был сознавать, что в историю художественной культуры оба поэта войдут - и уже вошли - как союзники и гуманисты.

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

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

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



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