

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

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

Данте. “Божественная комедия”

*Существует критика разрушающая
и критика созидаящая.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6590559

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отметим здесь красноречивое признание Шлегелем того факта, что

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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