

**А.А. Степанова**

**Зарубежная литература XIX века  
Романтизм**

Учебное пособие для студентов-филологов





**ДНЕПРОПЕТРОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ**

**А.А. СТЕПАНОВА**

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА  
РОМАНТИЗМ**

Учебное пособие для студентов-филологов

Днепропетровск  
2015

УДК 82.0  
ББК 83.3(3)  
С 79

Рекомендовано к публикации ученым советом  
Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля  
(протокол № 6 от 8 октября 2015 г.)

Рецензенты:

*В.Д. Наривская*, доктор филологических наук, профессор,  
Днепропетровский национальный университет имени Олеса Гончара  
*Т.В. Филат*, доктор филологических наук, профессор,  
Днепропетровская медицинская академия МОЗ Украины

**Степанова А.А.**

С 79 Зарубежная литература XIX века. Романтизм: учебное пособие  
для студентов-филологов / А.А. Степанова. – Днепропетровск:  
Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2015. – 160 с.  
ISBN 978-966-434-354-8

В настоящем пособии представлены материалы, необходимые при подготовке к практическим занятиям по истории зарубежной литературы XIX века (эпоха романтизма).

Издание адресовано студентам, аспирантам, преподавателям филологических факультетов высших учебных заведений, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей зарубежной литературы эпохи романтизма.

У запропонованому посібнику надані матеріали, що є необхідні в процесі підготовки до практичних занять з історії зарубіжної літератури XIX століття (доба романтизму).

Видання адресоване студентам, аспірантам, викладачам філологічних факультетів вищих навчальних закладів, а також широкому колу читачів, які цікавляться історією зарубіжної літератури доби романтизму.

В оформленні обложки використана репродукція картини И. Айвазовского “Военный корабль”

© А.А. Степанова, 2015

© Днепропетровский университет  
имени Альфреда Нобеля, оформление, 2015

ISBN 978-966-434-354-8

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>Занятие 1. ОБРАЗ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В РОМАНЕ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»</b> .....	8
Виктор Мари Гюго .....	8
«Собор Парижской Богоматери» (материалы к анализу художественного текста) .....	13
<b>Занятие 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ПОЭМ БАЙРОНА</b> .....	23
Джордж Ноэл Гордон Байрон.....	23
«Корсар» (пример анализа текста).....	27
<b>Занятие 3. ОСОБЕННОСТИ ДВОЕМИРИЯ Э.Т.А. ГОФМАНА В СКАЗКАХ «ЗОЛОТОЙ ГОРШОК» И «КРОШКА ЦАХЕС ПО ПРОЗВАНИЮ ЦИННОБЕР»</b> ....	36
Эрнст Теодор Амадей Гофман.....	36
«Золотой горшок», «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» (материалы к анализу художественного текста) ...	42
<b>Занятие 4. «РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ» ЭДГАРА ПО</b> .....	52
Эдгар Аллан По .....	52
Детективные рассказы Э. По (материалы к анализу художественного текста) .....	57
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b>	
Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель» .....	68
Байрон Дж. Английские барды и шотландские обозреватели.....	84
Гофман Э.Т.А. Мысли о высоком значении музыки.....	116
По Э. Философия творчества .....	131
По Э. Философия обстановки .....	145
По Э. Поэтический принцип .....	152

## ВВЕДЕНИЕ

Курс истории зарубежной литературы XIX века традиционно начинается с изучения романтизма – литературного направления, хронологические рамки которого охватывают конец XVIII – первую половину XIX вв. Целью курса является знакомство студентов с особенностями литературного процесса этого периода, с неповторимым своеобразием романтизма как литературной и культурной эпохи, что предполагает историко-культурный анализ основных этапов развития и эволюции литературы романтизма в связи с закономерностями общественно-исторического развития стран Европы и США. Основными задачами изучения литературы романтизма в рамках практических занятий является обучение приемам литературно-критического анализа художественного текста, освоение навыков литературно-критического мышления в рамках программных проблем и вопросов, реферирования научно-критической литературы, осознание общего и национально-специфического в становлении культурных традиций и литературных стилей.

Настоящее пособие отвечает общей концепции курса «История зарубежной литературы» и ставит своей задачей закрепление знаний лекционного материала в процессе осмысления творчества отдельных авторов и художественных произведений, практического применения методологии литературоведческого анализа, освоения сущности основных литературоведческих категорий (направление, творческий метод, тематика, художественная идея, композиция, сюжет, жанр и т. п.), особенностей периодизации романтических литератур

Англии, Франции, Германии, США, определения тенденций романтизма в текстах художественных произведений.

Лекционный материал курса выстроен по «национально-проблемному» принципу, когда каждая лекция посвящена обзору основных тенденций развития романтической литературы в определенной национальной среде (Англия, Франция, Германия, США) и анализу творчества отдельных ее авторов. Литературные явления рассматриваются в тесной связи и обусловленности общими культурно-историческими процессами, в сопоставлении с литературными процессами и явлениями предыдущих эпох, сохраняя тем самым живую связь столетий, времен и культур. Исторические закономерности литературного развития органично вписаны в панораму культурной жизни эпохи XIX века, и в тоже время в этих закономерностях акцентируется роль и место творческой личности в литературном процессе, ее вклад в развитие той или иной национальной литературы романтизма.

Целью практического занятия является осмысление особенностей творчества конкретного автора в рамках углубленного анализа конкретного произведения (или произведений), постижения его эстетической ценности и художественной целостности на уровне содержания и формы. Методический и исследовательский опыт показывает, что «поверхностное восприятие художественного произведения обедняет представление о литературе как области духовной культуры, лишает возможности обогащения глубиной мысли и радости соприкосновения с творением искусства. Ведь можно знать и об исторической эпохе, и о стране, в которой жил писатель, и об особенностях национальной культуры, к которой он принадлежит, даже о многих фактах его личной жизни, однако никак нельзя забывать, что все это лишь база, на основе которой можно двигаться дальше – к знакомству с самим произведением, им созданным. Однако мы часто ограничиваемся разговором о том, что *окружает* произведение, перечислением фактов и сведений. Ведем речь о теме, проблематике, персонажах. Этого недостаточно. Ведь нужно понять и уметь объяснить, почему возникла необходимость именно *такой* композиции, *такого* сюжета, таких характеров и

именно *такого* стиля, в котором написано произведение»<sup>1</sup>.

Структура настоящего пособия включает три содержательных части. Первая связана с характеристикой творчества отдельного автора в контексте национальных особенностей романтизма. Здесь акцентируется внимание не столько на общих закономерностях становления его литературной деятельности, сколько на той самобытности творческих исканий писателя, которая более всего отвечает канонам романтической эстетики и одновременно выделяет его творчество на фоне общих тенденций развития литературы романтизма. Этой установкой обусловлен выбор в качестве объекта изучения творчества знаковых фигур эпохи романтизма – В. Гюго, Дж. Байрона, Э.Т.А. Гофмана, Э.По.

Вторая смысловая часть представляет собой совокупность вспомогательных материалов для анализа художественного текста, содержащих информацию об истории написания произведения, выделение основных содержательно-формальных компонентов произведения, которые подлежат рассмотрению на практическом занятии, примерный план литературоведческого анализа. Подбор произведений для изучения в рамках практических занятий обусловлен необходимостью как можно больше осветить жанрово-стилевое многообразие романтической литературы. В пособии, таким образом, представлены произведения разных жанров – роман, лиро-эпическая поэма, драма-мистерия, литературная сказка, новелла.

Третья часть пособия является хрестоматийной и включает тексты теоретических изысканий (сочинений/трактатов/статей) изучаемых писателей, в которых сформулированы основные эстетические принципы создания романтических произведений. Необходимость включения такого раздела в пособие продиктована следующими соображениями: во-первых, изучение эстетических манифестов романтизма способствует системному осмыслению особенностей не только романтического направления, но и романтического мироощущения, открывая,

---

1 Михальская Н.П. Концепция курса «История зарубежной литературы» / Н.П. Михальская // Зарубежная литература XX века. Практикум. – М.: Флинта; Наука, 1999. – 416 с. С. 8.

---

тем самым, возможность более глубокого проникновения в художественный мир литературного произведения; во-вторых, эстетические концепции романтизма позволяют уяснить процесс становления и развития эстетического сознания этой сложной и многогранной эпохи.

Материалы, содержащиеся в настоящем пособии, призваны помочь в подготовке к практическим занятиям, а также в самостоятельном изучении студентами истории зарубежной литературы XIX века.

## Занятие 1

### ОБРАЗ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В РОМАНЕ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»



Начало творческой деятельности **Виктора Мари Гюго** (1802–1885) совпало с периодом крушения наполеоновской империи и восстановления монархии (Реставрация). Для Франции это был очередной этап социально-политических потрясений, для Гюго – начало пути в формировании собственных художественно-эстетических поисков, пришедшихся на более поздний этап развития романтизма во французской литературе. Несмотря на то,

что в творчестве предшественников писателя – Франсуа Рене де Шатобриана, Жермены де Сталь, Альфонса де Ламартина, Бенжамена Констана, Альфреда де Виньи – уже формировалась родившаяся в горниле Великой французской революции новая концепция мира и человека, эстетика романтизма как нового направления еще не была утверждена. Разработать и теоретически обосновать принципы нового искусства предстояло Виктору Гюго.

Раннее творчество писателя отмечено влиянием классицизма. Первый сборник «*Odes et poésies diverses*» («*Оды и другие стихотворения*», 1822) отразил увлеченность Гюго историей французской монархии и идеями роялизма<sup>2</sup>. Тому способствовали предпосылки как личного (влияние матери – убежденной роялистки), так и социокультурного характера. Исследователи справедливо отмечают, что «литературная

---

2 Роялизм (от фр. royal – королевский) – приверженность к монархической форме государственной власти.

жизнь Франции отчетливо демонстрировала свою зависимость от общественной борьбы... После 9 термидора, особенно в период Консульства и Империи традиции классицизма... превозносятся как искусство, поддерживающее неограниченную власть самодержцев в гармонических художественных формах»<sup>3</sup>. В то же время в приверженности молодого писателя традициям классицизма не усматривалось подражания. Уже в первом сборнике наряду с ученическим следованием образцам намечаются попытки отхода от устоявшихся канонов. Но отход от классицизма осуществляется постепенно – Гюго реформирует канонический для классицизма жанр оды, трансформирует его, в каждом новом своем сочинении упрощая язык (включение в стихотворение элементов разговорной речи), снижая патетику, расширяя тематический диапазон, акцентируя связь сюжета и композиции (в противовес характерной для оды описательности), добавляя элементы мистики и фантастики, сменяя античные мотивы современными. В период с 1822 по 1826 гг. Гюго было создано четыре сборника од: «*Odes et poésies diverses*» («Оды и другие стихотворения», 1822), «*Odes*» («Оды», 1823), «*Nouvelles Odes*» («Новые оды», 1824), «*Odes et Ballades*» («Оды и баллады», 1826). От сборника к сборнику совершалась эстетическая эволюция традиционного жанра, обусловленная тяготением к началам нового, свободного искусства.

В предисловии к сборнику «Оды и баллады» Гюго впервые заявил о себе как о поэте-романтике, заложив начала романтической эстетики. Вместе с трансформацией оды трансформации подвергается и традиционный «облик» французской баллады, которая творческими усилиями Гюго обретает новую образную систему, свободный размер и ритм, художественный язык, обогащенный вpletением разговорных интонаций, национальную самобытность. Но самое главное – в предисловии утверждаются новые принципы творчества, основанные не на следовании канонам и подражании классицистским образцам, а на отражении природы и свободе

---

3 Козлова Н.П. Французская литература. Ранний французский романтизм / Н.П. Козлова // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 311-321. – С. 312.

творческих интенций: «У поэта должен быть только один образец – природа, только один руководитель – правда. Он должен писать, опираясь не на то, что уже было написано, а на то, что подсказывает ему его сердце и его душа».

Эстетические принципы творчества Гюго в соответствии с тенденциями романтического направления складываются в сборнике «*Les Orientales*» («*Восточные мотивы*», 1829), знаменующем окончательный отход от классицизма и провозглашающем свободу творчества. В этом сборнике формируется новый романтический канон, реализующийся в осмыслении ориенталистской тематики (Восток как излюбленный романтиками образ экзотического пространства, куда писатели, перенося действие произведений, уводили читателей); контрастном изображении героев и событий (в будущем – характерный для творчества Гюго принцип антитезы); идее синтеза искусств («музыкальность» стихотворной техники поэм – ритма и рифмы, эффект словесной живописи в создании образов); наконец, в образе романтического героя-бунтаря (большинство стихотворений сборника посвящено освободительной борьбе Греции против турков).

Образ героя-бунтаря, впервые появившийся в поэтических произведениях, развивается в драматургии Гюго – в основе конфликта одних из первых его драм «*Cromwell*» («*Кромвель*»<sup>4</sup>, 1827) и «*Hernani*» («*Эрнани*», 1829) бунт героя против тирании короля. Как и у Байрона, мотив бунтарства у Гюго обусловлен социальной позицией. Но в отличие от английского поэта образ героя-бунтаря у Гюго носит более социальный характер, его бунт социально обусловлен – это чаще всего борец против тирана, как и у Байрона – изгнанник, но изгнанник по политическим мотивам, тоже отверженный, – но властью. Бунт индивидуалиста в драмах Гюго часто олицетворяет социальный

---

4 Кромвель Оливер (1599–1658) – английский государственный деятель и полководец, предводитель Английской буржуазной революции 1643–1650 гг., результатом которой стало свержение монархии в Англии. Во время революции и гражданской войны армия под предводительством Кромвеля разбила армию короля Карла I. После казни Карла I Кромвель стал фактическим правителем Англии, Шотландии и Ирландии. Считался народным политиком в силу своего низкого происхождения (сын небогатого пуританского помещика) и абсолютной неподкупностью. До самой смерти обладал огромной популярностью среди народа.

бунт – в творчестве писателя все чаще осмысливается проблема социальной несправедливости, эстетически оформляется образ отверженного в качестве главного героя произведения – либо дворянина, восставшего против короля («Эрнани»), либо представителя низших классов (лакей, рабочий), олицетворяющего народ – «*Ruy Blas*» («*Рюи Блаз*», 1838), «*Marie Tudor*» («*Мария Тюдор*», 1833).

Драма «Эрнани» обозначила важный разворот в социально-политической ориентации Гюго – писатель, впервые открыто заявив о своем «либерализме в литературе», становится в оппозицию к монархии. Так в деятельности Гюго развитие искусства и движение истории становятся неразрывно связанными и взаимообусловленными.

В предисловии к драме «Кромвель» Гюго впервые теоретически обосновывает эстетические принципы романтизма как художественного направления, которые уже окончательно сформировались в его собственном творчестве. Отдавая должное величию и нетленности античного искусства, писатель утверждает, что новая литература не может развиваться, основываясь на подражании ему: «Зачем прилепляться к учителю? Зачем прирастать к образцу? Лучше быть терновником или чертополохом, питаемым той же землей, что кедр или пальма, чем грибок или лишай этих больших деревьев. Терновник живет, грибок прозябает. Кроме того, как бы велики ни были этот кедр и эта пальма, при помощи сока, из них извлекаемого, нельзя стать самому великим». Гюго утверждал, что искусство должно развиваться вместе с жизнью и историей и отражать их. Выделив в истории человечества три эпохи, писатель считал, что каждой из них должно быть присуще свое искусство: первобытной эпохе – лирическая поэзия, образцом которой являются библейские легенды; античной – эпос, вершиной которого являются поэмы Гомера; новому времени – драма, образец которой явлен в творчестве Шекспира. Гюго считал устаревшим классицистский принцип деления героев на «благородных» и «неблагородных», а жанров на «высокие» и «низкие»; выступал за расширение тематики литературных произведений, сменяя приоритет античной тематики приоритетом современной. Добиваясь

исторического правдоподобия, утверждал необходимость взаимодействия в литературном произведении высокого и низкого, смешного и серьезного, трагического и комического, ибо такое смешение характерно для живой жизни.

Таким образом, Гюго продолжил традицию романтических «теоретических предисловий», начатую У. Вордсвортом и С.Т. Колриджем. Эта тенденция – закреплять на теоретическом уровне те эстетические новации, которые уже были опробованы и утверждены в художественном творчестве на уровне литературного произведения, явили мощный методологический прорыв романтиков: литература навсегда ушла от классицистской установки создания произведения по заданным ранее канонам, вырабатывая эти каноны в процессе творения каждого конкретного произведения.

Эстетика контраста, заявленная в поэтических «Восточных мотивах», развивается в эпических произведениях Гюго, приобретая социальный характер и реализуясь в приеме антитезы. Социальное кредо писателя, выраженное однажды в поэтическом послые «Я всем поверженным и угнетенным друг!», находит свое воплощение в проблематике романов, направленной против «социального проклятия». Особенно ярко она выражена в произведениях «*Notre-Dame de Paris*» («Собор Парижской Богоматери», 1831), «*Les Misérables*» («Отверженные», 1862) и «*Les Travailleurs de la Mer*» («Труженики моря», 1866). Рассматривая мир через диалектику борьбы добра и зла, писатель верил в торжество добра и справедливости. В этой вере заключена этическая доминанта его произведений. Тяготая в прозе к объемным эпическим формам, Гюго в предисловии к «Труженикам моря» указал, что этот роман стоит рассматривать как заключительную часть трилогии, первыми книгами которой являются «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные». Идеей, объединяющей эту трилогию, по замыслу писателя, является борьба человека против злого рока (или судьбы) в его трех ипостасях – религиозных предрассудков («Собор...»), социальной несправедливости («Отверженные») и природной стихии («Труженики моря»).

Однако в задачу писателя входило не только обличение мирового зла, но и размышления о путях его преодоления.

При этом единственным средством, позволяющим одержать победу в этой борьбе, Гюго считал совершенствование человеческой природы. В одном из вариантов предисловия к «Отверженным» он указал: «Изобразить вознесение души и, пользуясь случаем, показать во всей трагической реальности социальное дно, с которого она поднимается, чтобы общество отдало себе отчет в том, какой ад служит ему основанием, и чтоб оно поняло, наконец, что пора возжечь зарю над этим мраком, предупредить, что является самой скромной формой ответа, – цель этой книги». Эта мысль свидетельствует о том, что во главе угла всех произведений Гюго находится человек, его внутренний мир и перипетии судьбы. Страстность, контрастность, романтическая приподнятость в создании человеческих характеров, помноженная на реалистическое, строгое следование социальной и исторической правде, составляет сущность творческого метода писателя.

### **СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ (материалы к анализу художественного текста)**

Роман «Собор Парижской Богоматери», начатый писателем в июле 1830 г., был опубликован в 1831 г. Работа над романом шла под грохот канонады Июльской революции. Эпоха реставрации Бурбонов подошла к концу, конституционная монархия и власть короля Карла X была свергнута в ходе вооруженных уличных боев в Париже и заменена Июльской монархией с приоритетом принципа народного суверенитета над принципом божественной власти короля. Французский престол был занят королем Луи-Филиппом, герцогом Орлеанским, с ним к власти пришла финансовая буржуазия. Ожидания народа в очередной раз были обмануты, и волнения в Париже продолжались вплоть до весны 1831 г. В период этих волнений, сопровождавшихся холерным бунтом и народным штурмом архиепископского дворца в Париже, и вышел в свет первый исторический роман Гюго. Писатель горячо поддержал революцию, его симпатии, как всегда, были на стороне бедствующих народных масс. Именно в жаркие июльские дни 1830 г. окончательно складывается общественно-политическое

кредо писателя, утверждается его приверженность идеалам демократии и враждебность по отношению к монархии. «Короли царствуют сегодня, народу принадлежит завтра» – напишет Гюго в эти дни в своем «Дневнике революционера 1830 года». Безусловно, июльские события оказали значительное влияние на концепцию романа.

Созданию «Собора Парижской Богоматери» предшествовало несколько лет подготовительной работы. Исследователи творчества Виктора Гюго сходятся в мысли о том, что идея написать исторический роман могла возникнуть у Гюго еще в 1823 г., когда молодой писатель прочитал только что вышедший в свет роман Вальтера Скотта «Квентин Дорвард», в котором ярко была изображена средневековая Франция. Произведение известного английского романиста произвело на Гюго огромное впечатление. По итогам прочтения была издана статья, посвященная «Квентину Дорварду», в которой был изложен детальный анализ произведения и собственные рассуждения Гюго по поводу исторического романа как жанра. «После живописного, но прозаического романа Вальтера Скотта, – писал Гюго, – остается еще создать роман в ином жанре, по нашему мнению, более изящный и более законченный. Это должен быть в одно и то же время роман, драма и эпопея, конечно, живописный, но в то же время поэтический, действительный, но в то же время идеальный, правдивый, но в то же время величественный, который заключит Вальтера Скотта в оправу Гомера». Признавая безусловный авторитет В. Скотта, Гюго, тем не менее вступает с ним в полемику. В отличие от Скотта – прекрасного аналитика истории, размышлявшего над движущими силами исторических процессов, Гюго, как и во всех других своих произведениях, в осмыслении истории руководствуется диалектикой борьбы добра и зла и общечеловеческими ценностями даже на уровне социальной проблематики, оставляя за скобками исторические коллизии и делая акцент на воображении и фантазии. «У книги нет никаких притязаний на историю, – писал Гюго, – разве что на описание с известным знанием и известным тщанием, но лишь обзорно и урывками, состояния нравов, верований, законов, искусств, наконец, цивилизации в пятнадцатом веке. Впрочем, это в книге

не главное. Если у нее и есть одно достоинство, то оно в том, что она – произведение, созданное воображением, причудой и фантазией». Апеллируя прежде всего к чувственному восприятию читателя, Гюго ставит приоритетом накал страстей частной жизни, по сравнению с которым историческая эпоха, даже тщательно выписанная, предстает лишь фоном. Отвергает Гюго и характерный для романов Скотта счастливый конец, утверждая, что в драматическую современную эпоху и роман должен быть драматичным: «Первобытный период лиричен, древний период эпичен, новое время драматично». Отсюда – современный исторический роман должен быть «романом драматическим», представляющим одновременно и драму, и эпопею.

Начало работы над «Собором Парижской Богоматери» было положено в 1828 г. Обращение писателя к столь далекому историческому прошлому было обусловлено несколькими причинами, отражавшими специфику литературного и культурного процессов во Франции первой трети XIX века: во-первых, характерной для романтизма тенденцией поэтизации средневековья и широким распространением исторической тематики в литературе; во-вторых, XV век во Франции являлся переходной эпохой от средневековья к Новому времени, т. е. переломным моментом истории и представлял для писателя интерес в смысле аналогий со столь же переломными моментами и коллизиями века XIX (ведь и для Франции каждая революция, начиная с Великой французской, сулила переход к новому времени) как форм исторической преемственности; в-третьих, не могла оставить писателя равнодушным и идея властей снести либо модернизировать Собор Парижской Богоматери (роман дал Собору новую жизнь, после его выхода в свет во Франции, а вскоре и во всей Европе развернулась борьба за сохранение и реставрацию архитектурных памятников, в 1841 г. началась реставрация и Собора).

Эпоха, изображенная в романе, охватывает период правления короля Людовика XI, как и в романе «Квентин Дорвард». Но идея сделать центральным образом романа, концентрирующим вокруг себя все действие, Собор Парижской Богоматери, была новацией Гюго. В 1828 г. писатель часто

посещает Собор, знакомится с его первым викарием – аббатом Эгже (черты которого впоследствии промелькнут в образе Клода Фролло). Аббат знакомит писателя с архитектурной символикой Собора и собственными мистическими сочинениями, идущими вразрез с католическими догматами официальной церкви и впоследствии объявленными ересью.

В этом же году Гюго усиленно изучает научные труды по истории средневековья, больше увлекаясь исследованиями XVII в., среди которых «Обозрение древностей Парижа» Дю Брея (1612), «История и исследование древностей города Парижа» Соваля (1654), ряд средневековых «Хроник» и др. Внимательный и скупулесный подход писателя к истории был вызван характерным для Гюго стремлением к историческому правдоподобию. В результате, как свидетельствуют специалисты, «ни одно из имен второстепенных действующих лиц, в том числе Пьер Гренгуар, не придумано Гюго, все они взяты из старинных источников»<sup>5</sup>.

Ключевым способом воссоздания образа средневековья в романе является *местный колорит*, представляющий собой стилистический прием, с помощью которого в литературный текст вводятся описания быта, обычаев, нравов, одежды, местности, природы и т. п. В романе «Собор Парижской Богоматери» местный колорит как прием реализуется на двух уровнях – документально-публицистическом и художественном.

Документально-публицистический уровень отражения местного колорита способствует воспроизведению исторической обстановки, созданию эффекта правдоподобия описываемых в романе событий и включает в себя ссылки на средневековых авторов и документальные источники («Толкование Послания апостола Павла» Ангонии Кобургер, 1474; Отчеты по управлению государственным имуществом 1383 г.; сборник грамот монастыря Сен-Мертен-де-Тур и др.), цитаты из которых вплетаются в художественный текст:

Как далеко то время, когда Робер Сеналис, сравнивая Собор Парижской Богоматери с знаменитым храмом Дианы в Эфесе, «столь прославленным язычниками» и бессмертившим Герострата, находил

5 Петраш Е.Г. Виктор Гюго / Е.Г. Петраш // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 355–383. – С. 367.

галльский собор «великолепней по длине, ширине, высоте и устройству!» («История галликанской церкви», кн. 2, стр 130);

цитаты из латыни, экскурсы в историческое прошлое, упоминания о политических и общественных событиях (штурм пикардийцев, процессия с мощами, бунт школяров и др.); историческое описание административно-правового устройства города с подробной его топографией:

В XV столетии Париж был разделен на три города, резко отличавшихся друг от друга, независимых, обладавших каждый своей физиономией, своим специальным назначением, своими нравами, обычаями, привилегиями, своей историей: Сите, Университет и Город <...> Каждая из этих трех больших частей Парижа сама по себе являлась городом, но городом слишком узкого назначения, чтобы быть вполне законченным и обходиться без двух других. Поэтому и облик каждого из этих трех городов был совершенно своеобразен. В Сите преобладали церкви, в Городе – дворцы, в Университете – учебные заведения. Не касаясь второстепенных особенностей древнего Парижа и прихотливых законов дорожного ведомства, отметим в общих чертах, основываясь лишь на примерах согласованности и однородности в этом хаосе городских судебных ведомств, что юридическая власть на острове принадлежала епископу, на правом берегу – торговому старшине, на левом – ректору. Верховная же власть над всеми принадлежала парижскому прево, то есть чиновнику королевскому, а не муниципальному. В Сите находился Собор Парижской Богоматери, в Городе – Лувр и Ратуша, в Университете – Сорбонна. В Городе помещался Центральный рынок, в Сите – госпиталь Отель-Дье, в Университете Пре-о-Клер. Проступки, совершаемые школярами на левом берегу, разбирались на острове во Дворце правосудия и карались на правом берегу, в Монфоконе, если только в дело не вмешивался ректор, знавший, что Университет – сила, а король слаб: школяры обладали привилегией быть повешенными у себя. (Заметим мимоходом, что большая часть этих привилегий – среди них встречались и более важные была отторгнута у королевской власти путем бунтов и мятежей. Таков, впрочем, стародавний обычай: король тогда лишь уступает, когда народ вырывает. Есть старинная грамота, где очень наивно сказано по поводу верности подданных: *Cluibui iidelitas in reges, quae lamn aliquoties seditiombus inierrupla, multa peperit privilegia.* – Верность граждан правителям, прерываемая, однако изредка восстаниями, породила увеличение их привилегии (лат.).

Художественный уровень местного колорита включает поэтические описания города, Собора, образ жизни Двора

чудес<sup>6</sup>, празднеств, одежды персонажей, предметов быта и т. д. В описании Собора, которому посвящена отдельная глава, обращает на себя внимание форма ретроспективного взгляда в прошлое, которую избрал писатель. С высот XIX века Гюго создает образ-воспоминание, неустанно сожалея о том, какую разрушительную роль сыграла рука времени в судьбе этого памятника архитектуры. Описание Собора в романе, таким образом, выполняет двоякую функцию – это и яркий художественный образ, и одновременно – послание современникам и потомкам, заключающее призыв к сохранению памятников зодчества:

Прежде всего – чтобы ограничиться наиболее яркими примерами – следует указать, что вряд ли в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какою является фасад этого собора, где последовательно и в совокупности предстают перед нами три стрельчатых портала; над ними – зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восемью королевскими нишами, громадное центральное окно-розетка с двумя другими окнами, расположенными по бокам, подобно священнику, стоящему между дяконом и иподьяконом; высокая изящная аркада галереи с легкими украшениями в форме трилистника, поддерживающая на своих тонких колоннах тяжелую площадку, и, наконец, две мрачные массивные башни с шиферными навесами. Все эти гармонические части великолепного целого, воздвигнутые одни над другими и образующие пять гигантских ярусов, спокойно развертывают перед нашими глазами бесконечное разнообразие своих бесчисленных скульптурных, резных и чеканных деталей, в едином мощном порыве сливающихся с безмятежным величием целого. Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека и народа, единое и сложное, подобно Илиаде и Романсеро, которым оно родственно; чудесный итог соединения всех сил целой эпохи, где из каждого камня брызжет принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемая гением художника; словом, это творение рук

---

6 Двор чудес (фр. *La Cour des Miracles*) – в Средневековье название некоторых кварталов Парижа, заселенных нищими, попрошайками, бродягами, публичными женщинами, лишенных духовного сана монахами, бедными поэтами и пр. Основной деятельностью жителей Дворов чудес являлось попрошайничество. Как правило, здоровые физически попрошайки в поисках подаяния изображали больных и увечных. По возвращении на ночлег в свой квартал их увечья и недуги исцелялись чудесным образом (т. е. исчезали). От этих чудес – и название кварталов. Дворы чудес заселялись беднотой, стекавшейся в Париж из провинций в поисках заработка, и считались для прохожих опасными. Власти неоднократно предпринимали попытки расселения таких кварталов, однако их жители оказывали нешуточное вооруженное сопротивление, убивая королевских стражников, а позже парижских полицейских. Окончательно Дворы чудес удалось ликвидировать только в XVIII в.

человеческих могуче и преизобильно, подобно творению бога, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность...

Время, медленно и неудержимо поднимая уровень почвы Сите, заставило исчезнуть лестницу. Но, дав поглотить все растущему приливу парижской мостовой одну за другой эти одиннадцать ступеней, усиливавших впечатление величавой высоты здания, оно вернуло собору, быть может, больше, нежели отняло: оно придало его фасаду темный колорит веков, который претворяет преклонный возраст памятника в эпоху наивысшего расцвета его красоты.

Но кто низвергнул оба ряда статуй? Кто опустошил ниши? Кто вырубил посреди центрального портала новую незаконную стрельчатую арку? Кто отважился поместить туда безвкусную, тяжелую резную дверь в стиле Людовика XV рядом с арабесками Бискорнета?.. Люди, архитекторы, художники наших дней.

А внутри храма кто низверг исполинскую статую святого Христофора, столь же прославленную среди статуй, как большая зала Дворца правосудия среди других зал, как шпиль Страсбургского собора среди колоколен? Кто грубо изгнал из храма множество статуй, которые населяли промежутки между колоннами нефа и хоров, – статуи коленапреклоненные, стоявшие во весь рост, конные, статуи мужчин, женщин, детей, королей, епископов, воинов, каменные, мраморные, золотые, серебряные, медные, даже восковые?.. Уж никак не время.

А кто подменил древний готический алтарь, пышно уставленный раками и ковчегцами, тяжелым каменным саркофагом, украшенным головами херувимов и облаками, похожим на попавший сюда архитектурный образчик церкви Валь-де-Грас или Дома инвалидов? Кто так нелепо вделал в плиты карловингского пола, работы Эркандуса, этот тяжелый каменный анахронизм? Не Людовик ли XIV, исполнивший желание Людовика XIII?

Кто заменил холодным белым стеклом цветные витражи, притягивавшие восхищенный взор наших предков то к розетке главного портала, то к стрельчатым окнам алтаря? И что сказал бы какой-нибудь причетник XIV века, увидев эту чудовищную желтую замазку, которой наши вандалы-архиепископы запачкали собор? Он вспомнил бы, что именно этой краской палач отмечал дома осужденных законом, он вспомнил бы отель Пти-Бурбон, в ознаменование измены коннетабля также вымазанной той самой желтой краской, которая, по словам Совалья, была «столь крепкой и доброкачественной, что еще более ста лет сохраняла свою свежесть». Причетник решил бы, что святой храм осквернен, и в ужасе бежал бы.

А если мы, минуя неисчислимое множество мелких проявлений варварства, поднимемся на самый верх собора, то спросим себя: что случилось с очаровательной колоколенкой, опиравшейся на точку пересечения свода, столь же хрупкой и столь же смелой, как и ее сосед, шпиль Сент-

Шапель (тоже снесенный)? Стройная, остроконечная, звонкая, ажурная, она, далеко опережая башни, так легко вонзалась в ясное небо! Один архитектор (1787), обладавший непогрешимым вкусом, ампутировал ее, а чтобы скрыть рану, счел вполне достаточным наложить на нее свинцовый пластирь, напоминающий крышку котла.

Таково было отношение к дивным произведениям искусства средневековья почти всюду, особенно во Франции. На его руинах можно различить три вида более или менее глубоких повреждений: прежде всего бросаются в глаза те из них, что нанесла рука времени, там и сям неприметно выщербив и покрыв ржавчиной поверхность зданий; затем на них беспорядочно ринулись полчища политических и религиозных смут, – слепых и яростных по своей природе, которые растерзали роскошный скульптурный и резной наряд соборов, выбили розетки, разорвали ожерелья из арабесок и статуэток, уничтожили изваяния – одни за то, что те были в митрах, другие за то, что их головы венчали короны; довершили разрушения моды, все более вычурные и нелепые, сменявшие одна другую при неизбежном упадке зодчества, после анархических, но великолепных отклонений эпохи Возрождения.

Моды нанесли больше вреда, чем революции. Они врезались в самую плоть средневекового искусства, они посягнули на самый его остов, они обкорнали, искромсали, разрушили, убили в здании его форму и символ, его смысл и красоту.

Особая роль в воссоздании местного колорита в романе принадлежит художественной лексике, которая включает терминологию из области живописи и архитектуры, цитаты на латыни, архаизмы, характерные для разговорной речи XV в., жаргон обитателей Двора чудес, поэтическую лексику и т. д. Тщательная проработанность художественного языка романа позволяет читателю погрузиться в эпоху далекого прошлого, позволяет передать не только внешний антураж Средневековья, но и воссоздать образ человека этой эпохи с его желаниями, образом мыслей, страстями, поведением и т. д.

Основным художественным принципом, организующим стиль и композицию романа, является антитеза. Система персонажей выстраивается по принципу контраста: красавица Эсмеральда, неотразимый Феб и безобразный Квазимодо; невежественный звонарь и ученый монах Фролло; аскетизм Фролло и распутство Феба; бедная цыганка Эсмеральда и богатая представительница высшего общества Флер-де-Лис. По принципу контраста выстраиваются и сцены романа – мистерия во Дворце правосудия и народное веселье на площади, патетика

торжественного заседания суда и грубое просторечие толпы. Внешний контраст дополняется внутренним, реализующимся в двух видах – с одной стороны как противопоставление чувств и поведения персонажей (искренняя любовь Эсмеральды и мимолетная похоть Феба, трусость Феба и благородство Квазимодо, жестокость Фролло и доброта Эсмеральды и т. д.). С другой – как противопоставление внутри одного и того же образа (внешнее уродство и красота души Квазимодо, и наоборот, внешняя красота и внутренняя пустота Феба, страсть к познанию и мракобесие Фролло), или как контраст символических смыслов образа Собора (символ духовной жизни народа, искусства средневековых зодчих – и символ религиозных предрассудков, церковного гнета).

Антитеза в романе Гюго – нечто большее, нежели просто стилистический прием. Она является отражением мироощущения писателя, его гуманистических принципов. Именно в ней находит свое воплощение диалектика борьбы добра и зла, движение истории как движение от зла к добру, от тьмы – к просвещению, от косности и мракобесия – к духовной гармонии. Романтический прием соединения полярных начал в романе реализуется с помощью приемов яркой экспрессии (яркие краски, контрастные тона, эмоционально насыщенные описания, приемы гротеска и гиперболы).

### Вопросы к занятию

1. Творческий путь Виктора Гюго.
2. Художественные принципы романтизма в творчестве писателя.
3. Особенности осмысления исторической тематики в произведениях Гюго.
4. Роль антитезы в организации сюжета романа.
5. Функции средств художественной изобразительности и выразительности в романе.
6. Местный колорит как ключевой художественный принцип в создании образа Средневековья.
7. Своеобразие художественной идеи романа.

## Литература

### Тексты

Гюго В. Собор Парижской Богоматери / В. Гюго // Собрание сочинений: в 15 т. – М.: Художественная литература, 1953–1956. – Т. 2. – 543 с.

### Учебная литература

1. Владимирова А.И. Виктор Гюго / А.И. Владимирова // История западноевропейской литературы. XIX век: Франция, Италия, Испания, Бельгия / под ред. Т.В. Соколовой. – М.: Академия, 2003. – С. 68–84.

2. Евнина Е.М. Виктор Гюго / Н.М. Евнина. – М.: Наука, 1986. – 216 с.

3. Наливайко Д.С. Віктор Гюго. Життя і творчість / Д.С. Наливайко. – К.: Дніпро, 1976. – 147 с.

4. Петраш Е.Г. Виктор Гюго / Е.Г. Петраш // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 355–383.

5. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б.Г. Реизов. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 569 с.

6. Шрейдер Н.С. Французская литература периода Консульства и Империи / Н.С. Шрейдер // Из историко-литературного наследия. – Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2011. – С. 108–134.

### Темы для рефератов и курсовых работ

1. Образ романтического героя в «Восточных мотивах» В. Гюго.

2. Художественная функция антитезы в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери».

3. Своеобразие проблематики в романе В. Гюго «Отверженные»

4. «Предисловие к драме “Кромвель”» как манифест французского романтизма.

## Занятие 2

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ПОЭМ БАЙРОНА



Творчество Джорджа Ноэла Гордона Байрона (1788–1824) отразило полную бурь, потрясений и противоречий эпоху в истории Европы, связанную с чередой революций – социальных и промышленных. Великая французская революция (1789–1794), явившая реализацию грандиозного проекта по переустройству мира, последовавшая за ней эпоха наполеоновских завоеваний и крушение наполеоновской империи изменили лик и сознание

Европы, большая часть которой претерпела социально-политические и экономические трансформации. Устремления и противоречия революционного сознания нашли свое отражение и в литературе, преобразование которой было тесно связано с событиями эпохи и взаимообусловлено культурно-историческими изменениями. В литературе наступила эра романтизма – нового художественного метода, основанного на разрыве с классицистской традицией и ориентированного на новые запросы времени.

Байрон был единственным из английских поэтов-романтиков, кто снискал славу и признание далеко за пределами Англии. Его творчество, испытавшее воздействие европейского Просвещения и революционных преобразований и перешагнувшее границы английского национального романтизма, оказало значительное влияние на развитие европейских литератур первой трети XIX века.

Байрон принадлежал к младшему поколению английских

поэтов-романтиков. К моменту выхода в свет первых его произведений основные принципы романтизма в английской литературе уже были сформированы и озвучены поэтами-лейкистами – У. Вордсвортом, С.Т. Колриджем и Р. Саути – в предисловии к сборнику «Лирические баллады» (1800). Определился и основной круг тем английского романтизма, отчасти обусловленных последствием промышленной революции Англии (обнищание деревни и рост городов) и национальной религиозной спецификой (христианская образность и тематика). Отринув традиции классицизма, лейкисты отказались от изображения в литературе выдающихся исторических событий и личностей, выдвинув на первый план повседневный быт простых тружеников (развивая, тем самым, традиции сентиментализма и одновременно освещая проблемы крестьянства в эпоху промышленной революции); акцентировали важность национальной самобытности в английской литературе (воскрешая традиции английского Возрождения и творчество Шекспира); упростили язык поэзии, введя в нее элементы разговорной речи. Они верили в «торжество интуиции над разумом» и в эстетическую силу воображения. Творчество поэтов Озерной школы было важным этапом в развитии английской литературы, но оно носило созерцательный характер, и выведенные ими романтические постулаты не способствовали формированию в литературе нового типа героя, отвечавшего настроениям бурного времени.

Новый герой в английской романтической литературе появляется в творчестве Байрона, чьи ранние произведения (сборник «*Hours of Idleness*» («*Часы досуга*»), 1807) уже содержат адресованный эстетике Озерной школы полемический посыл – поэт бережно относится к наследию классицизма, усваивая его традиции в увлеченности античными мотивами, следовании строгой классицистской формы в композиции стихотворений. Резкая критика стихотворений из сборника, опубликованная в журнале «Эдинбургское обозрение», побудила Байрона к написанию сатирической поэмы «*English Bards and Scotch Reviewers*» («*Английские барды и шотландские обозреватели*», 1809), представлявшей собой ответ критикам в довольно резкой форме, который, по сути, превратился в новый эстетический манифест

английского романтизма. Ключевой мыслью поэмы является акцент на тесной взаимосвязи эстетико-художественных и общественно-политических проблем Англии, являющий Байрона как романтического поэта с активной общественной позицией, которую он – пэр Англии и член палаты лордов – отстаивал в парламенте.

Активная позиция Байрона как действенная форма протеста против социальных притеснений и ханжества английского общества соответствовала внутреннему миру личности поэта, наделенного душой, остро восприимчивой ко всякого рода лжи, лицемерия, несправедливости. Патетика общественного (выступления в палате лордов в защиту ноттингемских ткачей и против политических гонений в отношении ирландских католиков) и личностного протеста нашла свое воплощение в художественном творчестве – в создании романтического героя-бунтаря, становление которого проходило в два этапа. В начальном своем виде такой образ героя появляется в поэме «*Childe Harold's Pilgrimage*» («Паломничество Чайльд-Гарольда», 1818), написанной по впечатлениям от путешествия поэта по Португалии, Испании, Греции, Албании, Турции, Малой Азии (1809–1811), изложенным в поэтическом дневнике. Так, в английскую романтическую литературу Байрон вводит тему путешествия. Герой его произведения – еще созерцатель, находящийся в поисках себя, но чутко переживающий, пропускающий через собственное сердце трагические коллизии и судьбы европейских народов в эпоху наполеоновских войн, открывающий для себя их обычаи и нравы. Вместе с тем в образе Чайльд-Гарольда уже вырисовываются черты героя, названного впоследствии «байроническим»: загадочность, мрачность, пресыщенность, жажда приключений и странствий, одиночество и душевная тоска. Довольно четко суть байроновского романтического героя передал А.С. Пушкин в образе Евгения Онегина

С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно...

В завершенном своем виде образ романтического героя-бунтаря, воплощавшего тоску поэта по идеалу, формируется в «восточных» поэмах Байрона (1813–1816) – «*The Giaour*» («Гяур»,

1813), «*The Corsair*» («Корсар», 1814), «*Lara*» («Лара», 1814), «*The Bride of Abydos*» («Абидосская невеста», 1813), «*Parisina*» («Паризина», 1816), «*The Siege of Corinth*» («Осада Коринфа», 1816). Здесь герой Байрона обретает бунтарские черты, он – незауряден, загадочен и харизматичен, отвергнут обществом, циничен, он – вне общества и вне закона, он – в противоречии с миром и с самим собой.

Со временем бунтарство перерастает в богоборчество. В философской мистерии «*Cain*» («Каин», 1821) звучит прометеевский мотив в образе героя, ополчившегося на тирана. Свет огня, который хотел подарить миру Прометей, осмыслен Байроном как свет разума, который скрывает от человека Иегова. Сквозь призму бунта Каина в поэме осмыслены проблемы добра и зла, вечного познания, свободы и несвободы. Христианская образность и тематика как одна из граней английского романтизма под пером Байрона обретает совершенно иной смысл – поэт использует библейский миф для обличения библии же. И в этом осмыслении Каин – не единственный в мистерии герой-бунтарь, такой же характер имеет образ Люцифера – падшего ангела.

В творчестве Байрона, с одной стороны, трансформируются постулаты немецкой романтической философии – единение человека и универсума в образе героя-созерцателя (Чайльд-Гарольд). С другой – созерцанию противопоставляется действенное начало в образе героя-бунтаря (Конрад, Каин). Философски переосмысливается опыт классицизма и Просвещения в размышлениях об идее познания, диалектике добра и зла, двойственности в восприятии образа дьявола. Но более всего отличает Байрона от других писателей-романтиков интеграция личного опыта в опыт эстетический. Байрон не только создал своего героя, но и сам стремился ему соответствовать и внешне, и поведенчески. Свобода как идеал романтиков была идеалом и для него, и мечту о ней поэт стремился воплотить не только на бумаге – будь то свобода странствий, или борьба за свободу на просторах Италии и Греции, которой он отдал последние годы жизни. В этом смысле безусловно прав В. Жирмунский, говоря о том, что «при жизни Байрона создается “легенда о Байроне”, которая поддерживалась

полупризнаниями его собственных произведений, перенося на эту жизнь те идеальные стремления, которые творчество поэта сообщало его героям; его произведения, в свою очередь, читаются в свете его жизни как поэтическое осмысление его внутреннего развития, как ответ на ту моральную проблему, которую личность Байрона, казалось, ставила своему веку»<sup>7</sup>.

### КОРСАР (пример анализа текста)

Работу над поэмой Байрон начинает зимой 1813 г. Первое издание выходит в свет 1 февраля 1814 г. и вызывает настоящий ажиотаж среди читателей – историки указывают, что в первый же день продается 10 000 экземпляров поэмы.

Обсуждение поэмы следует начать с заголовочного комплекса, который включает непосредственно заглавие «Корсар»; эпиграф ко всему произведению – строку из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» («Его тревоги в нем уснуть не могут»); посвящение Томасу Муру и эпиграфы, предпосланные каждой из трех частей произведения, в качестве которых выбраны строки из части «Ад» «Божественной комедии» Данте Алигьери: 1) «...нет большей скорби, / Чем вспоминать о времени счастливом / Среди несчастий...»; 2) «Вам двойственные ведомы желанья?»; 3) «Как видишь – он еще меня не предал».

Заголовочный комплекс дает нам представление о фактических данных и позволяет определить направленность проблематики произведения. Так, заглавие поэмы подготавливает читателя к тому, что речь в произведении пойдет о судьбе героя, указывается также род его деятельности – корсар, т. е. частное лицо, которое с разрешения государства, ведущего военные действия, использует вооруженное судно для захвата исключительно вражеских купеческих кораблей неприятеля. Разрешение это закрепляется выданной королем лицензией. Чаще всего, в узком смысле, корсарами называли французских

---

7 Жирмунский В.М. Байрон / В.М. Жирмунский // Из истории западноевропейских литератур. – Л.: «Наука», Ленинградское отделение, 1981. – С. 188–244. – С. 188.

или османских капитанов кораблей. Во время военных действий они наносили значительный урон неприятелю и со стороны стран, чьи корабли подвергались нападению, назывались пиратами. Часто слово «корсар» трактуется как морской разбойник, грабящий торговые корабли, пират. Уже заглавие дает представление о том, что жизнь героя полна опасностей и приключений, а главное – предполагает, что подобный род занятий по плечу лишь людям, обладающим особыми личностными качествами – умом, смелостью, отвагой, твердой волей, мужеством, лидерским началом и т. п. В то же время, если брать во внимание широкое представление о корсаре как о пирате, читатель может уловить намек и на то, что деятельность корсара балансирует на грани закона и преступления и что речь в произведении пойдет о герое, чей образ далек от возвращенного английскими традициями идеала благопристойности.

Эпиграф ко всей поэме дает возможность предположить, что герой поэмы – человек с мятущейся душой, полной тревог и тайн, который не может найти себе покоя. Уже в этой строке из поэмы Тассо можно увидеть посыл к тому, что душевное состояние героя, глубокий психологизм являются одним из ключевых слагаемых произведения.

«Посвящение Томасу Муру, эсквайру» содержит ряд фактических данных о поэме. Во-первых, мы узнаем о том, что действие происходит на Востоке, следовательно, герой произведения, скорее всего, османский, а не французский капитан корабля. Во-вторых, Байрон в своем послании предполагает, что «Корсар» – последнее его произведение (чем, возможно, и был вызван читательский ажиотаж в первый день продажи издания). В-третьих, указывается на то, что поэма написана греческим двустишием – спенсеровой строфой, что является новацией как в творчестве самого Байрона, так и в литературе романтизма. Поэт подчеркивает свою приверженность к свободе в выборе поэтической формы. Наконец, автор акцентирует внимание на том, что его герой не представляет совершенства и задумывался как привлекательный образ.

Эпиграфы, предпосланные частям поэмы, имеют «содержательный» характер в том смысле, что представляют смысловую доминанту каждой части.

*Вопрос: В чем, согласно особенностям заголовочного комплекса, состоит предполагаемая тематика произведения?*

В сюжете поэмы переплетаются темы любви и верности, свободы и несвободы (плен), войны и приключений. В сюжете важно выделить экспозицию (знакомство с героем), завязку (получение Конрадом некоего известия, прощание героя с Медорой и отправление в путь), развитие действия (битва во дворце Сеид-паши, пожар, спасение Гюльнар), кульминация (пленение Конрада и ожидание казни, побег из плена), развязка (смерть Медоры и исчезновение Конрада).

*Вопрос: В какой последовательности развивается действие в поэме?*

Особое внимание следует уделить образу главного героя. Первое знакомство читателя с Конрадом происходит в начале первой песни поэмы. Уже пространственное расположение героя (вершина скалы) указывает на некую вознесенность образа – он выше всех остальных, что подчеркивает исключительность Конрада как типичную черту романтического героя и одновременно одиночество и индивидуализм – в мирные часы Конрад отделен от команды, погружен в собственные думы. Для создания образа героя Байрон использует множество разнообразных способов, важнейшим из которых является портрет. Обращает на себя внимание то, что автор дает в начале психологический (внутренний) портрет героя, указывая тем самым, что именно он является главным и что дальнейшее действие поэмы во многом будет обусловлено именно психологией – характером и поведением героя:

Но что гадать? Все – дело вожака,  
Все им укажет властная рука.  
Но кто вожак? прославленный пират, –  
О нем везде со страхом говорят.  
Он чужд им, он повелевать привык;  
Речь коротка, но грозен взор и лик;  
И на пирах его не слышен смех,  
Но все ему прощают за успех;  
Вином он кубок не наполнит свой  
И не разделит чаши круговой;  
Его еда – кто всех грубей, и тот  
Ее с негодованьем оттолкнет:  
Лишь черный хлеб, да горстка овощей,  
Да изредка – дар солнечных лучей –

Плоды, вот весь его убогий стол,  
 Что и монах бы за беду почел.  
 Но, от услад животных далека,  
 Суровостью душа его крепка:  
 «Правь к берегу». – Готово. – «Сделай так». –  
 Есть. – «Все за мной». – И разом сломлен враг.  
 Вот быстрота и слов его и дел;  
 Покорны все, а кто спросить посмел –  
 Два слова и презренья полный взгляд  
 Отважного надолго усмирят <...>  
 Загадочен и вечно одинок,  
 Казалось, улыбаться он не мог;  
 При имени его у храбреца  
 Бледнели краски смуглого лица;  
 Он знал искусство власти, что толпой  
 Всегда владеет, робкой и слепой.  
 Постиг он приказаний волшебство,  
 И, с завистью, все слушают его.

Лишь в девятой строфе поэмы автор представляет описание внешнего облика героя, особенностью которого является переплетение внешних черт и характерологических качеств – каждая внешняя деталь портрета указывает на определенное качество личности Конрада:

Несхож с героем древности, кто мог  
 Быть зол, как демон, но красив, как бог, –  
 Нас Конрад бы собой не поразил,  
 Хоть огненный в ресницах взор таил.  
 Не Геркулес, но на диво сложен,  
 Не выделялся крупным ростом он;  
 Но глаз того, кто лица изучил,  
 Его в толпе мгновенно б отличил:  
 Глядящего он удивлял, – но что  
 Таилось в нем, сказать не мог никто.  
 Он загорел, но тем бледней чело,  
 Что в черноту густых кудрей ушло;  
 Порой, непроизвольно дрогнув, рот  
 Изобличал таимых дум полет,  
 Но ровный голос и бесстрастный вид  
 Скрывают все, что он в себе хранит.  
 Кто б мог без страха на него смотреть?  
 Его лицо морщин покрыла сеть,  
 Как будто он таил в душе своей  
 Горение неведомых страстей.  
 Да, это так! Единой вспышкой глаз

Он любопытство пресекал тотчас:  
Едва ли кто, коль глянет он в упор,  
Мог вынести его пытливый взор.  
Заметив, что за ним следят, стремясь  
Понять лица и тайн душевных связь,  
Он так на любопытного глядел,  
Что тот бледнел и глаз поднять не смел.  
И что бы выведать в нем удалось?  
Он взором сам умел пронзять насквозь  
С усмешкой дьявольскою на устах,  
Чья ярость скрытая рождает страх <...>  
Злых дум извне не ловит взор и слух:  
Внутри, внутри змеится злобный дух!  
Любовь – ясна, а Злобу, Зависть, Мечь  
Порой в усмешке можно лишь прочесть,  
Дрожанье губ да бледности налет  
На строгом лбу – вот все, что выдает  
Глубины страсти. Но подметит их  
Лишь тот, кто сам невидим для других.  
Тогда – хруст пальцев, торопливый шаг,  
Полуопущенные веки; знак  
Безмолвного терзанья – робкий вздох,  
Оглядка: не подкрался ль кто врасплох.  
Тогда – душа в любой черте видна,  
Кипенье чувств, поднявшихся со дна,  
Чтоб не исчезнуть, – мука, жар, озноб,  
Лицо в огне, в поту холодном лоб;  
И каждый может увидеть, какой  
Ужасный дан его душе покой!

Особенностью портрета Конрада является то, что он представляет собой одновременно набор внешних черт и психологических и поведенческих характеристик, создавая, тем самым целостный завершенный образ уже в описании персонажа.

*Вопрос: Какие внешние черты и внутренние качества в портрете главного героя являются доминирующими? Какие именно качества соответствуют образу романтического героя? Какие детали портрета ярче всего указывают на психологическое состояние персонажа и его поведенческие установки?*

Важным художественным способом создания образа главного героя является пейзаж. В отличие от портрета, который представляет внешний и душевный облик как

таковой, т. е. обычный вид и внутреннее состояние героя, пейзаж дополняет этот портрет динамически, подчеркивая внешние и внутренние изменения в настроении и поведении героя в данный, определенный момент времени, соотнося их с состояниями природы:

Ползут пираты по уступам скал,  
На мыс, где стан дозорной башни встал;  
Там заросли, там дикие цветы,  
Там свежий клок, спадая с высоты  
Серебряной струею на гранит,  
Встречает жизнь и путников поит.  
Они ползут... Кто близ пещеры той  
Стоит, один, глядя в простор пустой,  
Склонясь на меч, задумчив и далек?

В последний раз лучом задев маяк,  
Закат померк, и вот – полночный мрак  
В душе...

Янтарный луч слетает на залив,  
Отливы волн зеленых озлатив,  
И озаряет древний мыс Эгин  
Прощальной улыбкой властелин; <...>  
Но смертной мукой затемненный взор  
Не видит блеска и волшебных гор...

*Вопрос: Какую роль в создании портрета героя и пейзажных зарисовок играют средства художественной образительности и выразительности – метафоры, эпитеты, сравнения?*

Наиболее эффективным способом раскрытия характера героя в поэмах Байрона чаще всего является действие. «Корсар» – не исключение. Конрад чрезвычайно активен, действие поэмы динамично – перед читателем мелькает множество событий-сцен – пир во дворце Сеид-паши, пожар, жестокий бой, пленение Конрада, бегство из плена и т. д.

*Вопрос: Как описанные действия Конрада соотносятся с личностными характеристиками, акцентированными автором в портрете героя?*

В качестве способа создания образа героя может выступать отношение к нему окружающих. В данном случае команды Конрада и Медоры. Для пиратов Конрад – вождь, чья воля исполняется беспрекословно, его уважают и боятся. Так

выглядит отношение команды к капитану в начале поэмы. И складывается впечатление, что отношений между ними нет никаких вовсе. Слишком далек Конрад от команды, слишком чужд ее интересам. И только в миг опасности становится ясно, что капитан и команда – «вожак» и «пираты» – единое целое: «Чтоб ни случилось – с ним все души в лад: / Жив он – спасут, погиб он – отомстят».

Не менее важно отношение к герою его возлюбленной Медоры, с образом которой связана тема любви, верности и самопожертвования. Для нее Конрад – это весь мир, и вся ее жизнь. Также и Конрад смысл жизни обретает только через любовь как высшую жизненную ценность, характерную для романтического мироощущения. В любовных отношениях образ героя раскрывается с иной стороны, обретает большую человечность:

Да, то была любовь, всегда нежна,  
Тверда в соблазнах, в горестях верна,  
Все та ж в разлуке и под вихрем бед  
И – о, венец! – нетленна в смене лет.  
Что крах надежд ему, что боль обид,  
Когда она с улыбкою глядит?  
Стихал мгновенно ярый гнев при ней,  
И стон смолкал, – пусть раны жгли сильней.  
Ждал жадно встреч он, твердо ждал разлук,  
Стараясь лишь не уделить ей мук.  
Та страсть была все та ж, всегда и вновь,  
И если есть любовь – то вот любовь.

Важное значение для раскрытия характера романтического героя имеет в поэме его «история». Автор не рассказывает о его прошлом, не раскрывает тайну. Суть события, заставившего героя разочароваться во всем мире и жаждать мести ему, остается «за кадром». Автор лишь намекает на несправедливую клевету и незащитность Конрада перед ложью, зависть по отношению к герою, чьего благородства не смог вынести свет. Важным является в данном случае не само событие, приведшее к разладу с миром и изгнанию, а то, что это событие лежит в основе проблематики произведения, которую составляют конфликт героя с обществом и непримиримые противоречия, заставляющие его восстать против мира: «Безумно ненавидел он людей. / Священный гнев звучал в нем как призыв /

Отмстить немногим, миру отомстив». В этом конфликте и выкристаллизовывается образ романтического героя-бунтаря.

Не представляет автор и сведений о будущем Конрада – он бесследно исчезает после смерти Медоры, «Уйдя без дум, без счастья, без надежд», утратив смысл жизни. Отсутствие сведения о прошлом и будущем героя представляет изображенные в поэме события как эпизод из жизни Конрада, представляющий кульминационный момент всей его жизни. Как справедливо отмечают исследователи, «герой взят в момент высшего напряжения жизненных сил, в исключительных даже для его разбойничьей жизни обстоятельствах. В такие моменты характер человека раскрывается до конца»<sup>8</sup>. В этом смысле можно говорить о фрагментарности поэмы – одном из основных структурообразующих принципов романтического произведения.

*Вопрос: Как еще явлена фрагментарность в поэме?*

Помимо наличия образа романтического героя-бунтаря, фрагментарности структуры поэмы, характеризующих романтический метод повествования, еще одним признаком романтической эстетики является ориенталистская тематика, т. е. образ Востока как экзотической местности, в которую переносится действие произведения. В творчестве Байрона образ Востока имеет свою, отличную от других писателей-романтиков специфику, обусловленную тем, что Байрон имел возможность познакомиться с историей, обычаями, этническими особенностями восточных народов во время путешествий. Иными словами, Восток в его творчестве, в отличие от многих представителей романтизма, обретал конкретные очертания. Так, поэма «Корсар» имеет свою топографию – острова греческого архипелага и береговая Греция: порт Корони на юге полуострова Пелопоннес, остров Хиос, порт Скалановы, Эгейское море, мыс Эгин и т. д. Время в поэме не указывается, однако ясно, что это период, когда Греция находилась под властью Османской империи (образ Сеид-паши).

### **Вопросы к занятию**

#### **1. Творческий путь Байрона.**

---

8 Кабанова И.В. Романтический герой в поэме Дж. Байрона «Корсар» / И.В. Кабанова // Зарубежная литература. – Саратов: Лицей, 2002. – 248 с. – С. 124.

2. Специфика романтизма в английской литературе.
3. Особенности романтического метода у Байрона.
4. Место поэмы «Корсар» в творчестве поэта.
5. «Корсар» как романтическая лиро-эпическая поэма.
6. Художественные способы создания образа романтического героя.
7. Образ Востока в поэме.

## Литература

### Тексты

Байрон Дж. Корсар / Дж. Байрон // Собрание сочинений: в 4-х т. – М.: Правда, 1982. – Т. 3. – 367с.

### Учебная литература

1. Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма / Н.Я. Дьяконова. – Л.: Изд. ЛГУ, 1970. – 232 с.
2. Дьяконова Н.Я. Байрон в годы изгнания / Н.Я. Дьяконова. – Изд. 2-е. – Москва: URSS, 2007. – 189 с.
3. Дьяконова Н.Я. Лирическая поэзия Байрона / Н.Я. Дьяконова; отв. ред. М. П. Алексеев. – Изд. 2-е. – Москва: URSS, 2007. – 166 с.
4. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
5. Павличко С.Д. Джордж Байрон. Нарис життя і творчості / С.Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1989. – 198 с.
6. Соловьева Н.А. Байрон / Н.А. Соловьева // Зарубежная литература XIX века: Учебник для вузов. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. – С. 72–114.

### Темы для рефератов и курсовых работ

1. Образ романтического героя в поэме Дж. Байрона «Корсар».
2. Художественная функция метафоры в поэме Дж. Байрона «Корсар».
3. Своеобразие портретных характеристик в восточных поэмах Байрона.
4. Творчество Байрона в контексте английского романтизма.

### Занятие 3

## ОСОБЕННОСТИ ДВОЕМИРИЯ Э.Т.А. ГОФМАНА В СКАЗКАХ «ЗОЛОТОЙ ГОРШОК» И «КРОШКА ЦАХЕС ПО ПРОЗВАНИЮ ЦИННОБЕР»



**Эрнст Теодор Амадей Гофман** (1776–1822) – выдающийся немецкий писатель, критик, композитор, дирижер, живописец, график, режиссер – явил миру воплощение личности универсального художника, о которой на заре становления нового художественного направления в литературе Германии грезил романтики, считавшие искусство единой, цельной субстанцией, неделимой на отдельные виды.

По их мнению, именно такая личность могла бы заключать в себе истинный смысл искусства и быть востребованной временем. В определенном смысле эти мечты сбылись – Гофман стал первым немецким писателем-романтиком, snискавшим огушительный успех у читателя. Однако, как ни странно, именно его официальные критики и сами же писатели-романтики воспринимали, скорее, за чужака, отзываясь пренебрежительно о его творчестве. При этом Гофман был тем, кто последовательнее и глубже многих других писателей развивал эстетические принципы нового направления, утвержденные ранними романтиками. Многие исследователи творчества писателя сходятся во мнении, что гораздо большим успехом Гофман пользовался за рубежом – во Франции, Англии, России, где его творчество оказало значительное влияние и было высоко оценено Бальзаком, Диккенсом, Гоголем, Достоевским. Причины такого пренебрежения творчеством писателя в немецких официальных

литературных верхах Н. Берковский усматривал в том, что «в Германии порою Гофману не желали простить его достоинств: его артистического блеска, его остроумия и юмора, его великой грации, его способности широких контактов с читателями, живости его и жизненности. Все это было малодоступно немецким филологам и критикам, воспитанным на литературе, полной отвлеченности и книжности»<sup>9</sup>.

Гофман принадлежал к поколению поздних немецких романтиков. Уже в 1790-е годы представители Иенской, а позднее и Гейдельбергской школ немецкого романтизма сформулировали основные постулаты немецкой романтической эстетики. Оставшаяся в стороне от социально-политических и промышленных революций Франции и Англии, экономически отсталая и раздробленная Германия подверглась потрясению иного порядка, испытав на себе не вихрь социально-освободительной борьбы, не пафос обновления общества, а тяготы наполеоновской оккупации. И хотя многие немецкие писатели конца XVIII в. были изначально увлечены идеями Великой французской революции, последующие за ней события кровавого террора вызвали у них разочарование и неприятие. Эстетические поиски немецких романтиков осуществлялись в иной сфере, далекой от накала общественно-политических страстей, и были неразрывно связаны с философскими идеями современников. Ориентация на философию обусловила самобытность немецкого взгляда на искусство, отличного от эстетических воззрений, характерных для литературной среды Англии и Франции. Отсюда – иные и задачи литературы, и образ романтического героя, и мотивы обращения к далекому прошлому. Отталкиваясь от идеалистической философии Фихте и Шеллинга, немецкие романтики отстаивали идею активности человеческого сознания, призывая к свободе индивидуальной творческой личности, представленной неотъемлемой органичной частью природы и отражающей понимание универсума (Вселенной) как единого живого организма. В осмыслении философских проблем бытия вызревала концепция романтической универсалистской

---

9 Берковский Н.Я. Э.-Т.-А. Гофман / Н.Я. Берковский // Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 419-488. – С. 426.

личности – героя-художника – единственного, кто способен постичь тайны Вселенной.

Наполеоновская оккупация 1806–1813 гг. заставила романтиков обратить взгляд на проблемы современного мира и стала более практичной причиной обращения немцев к далекому прошлому, нежели устремления английских и французских романтиков к идеализации средневековья. Угроза потери национальной идентичности обусловила обращение писателей к национальной истории, поэзии, фольклору, его обработке и сохранению для потомков, актуализируя в литературе жанр сказки.

Гофман отчасти впитал идеи предшественников, развивая их в своем творчестве образ художника-творца, придавая новое дыхание жанру сказки. Но первым основным отличием его от ранних романтиков стало довольно равнодушное отношение к философии<sup>10</sup>. Уже в ранних произведениях писателя оформляется эстетическая канва его творческого метода, в основе которой – разработки представителей Иенской школы (Ф. Шлегеля, Л. Тика). Это и тяготение к синтезу искусств, и восприятие искусства как единственной силы, способной к обновлению и преобразованию мира, и художественное осмысление романтической иронии. Но уже ранние произведения Гофмана демонстрируют самобытность таланта писателя, его способность расширить рамки немецкой романтической концепции. Развивая эстетику Иенской школы, Гофман одновременно отходит от умозрительных философских постулатов немецкого романтизма, обращая пристальное внимание к живой жизни.

Центральной фигурой художественного мироздания

---

10 Известно, что во время учебы в Кенигсбергском университете, осваивая курс юридических наук, Гофман не проявил никакого интереса к лекциям Иммануила Канта, предпочитая им занятия по фортепиано. Более того, в кругу друзей часто пародировал жесты и повадки Канта, а позднее в своих произведениях иронически изобразил его в образе чудака-ученого, идеалиста, оторванного от реальной жизни. Эстетические воззрения Канта, оказавшего значительное влияние на творчество немецких романтиков, не затронули Гофмана, несмотря на страстное увлечение искусством музыки, литературы, живописи и восприятие учебы на факультете права как тяжелой повинности. При этом современники и биографы Гофмана отмечают его прилежность в учебе и строгое следование программе курса юридических наук университета.

Гофмана является универсалистская личность – герой-художник, герой-творец, наделенный тонкой душевной организацией и даром предвидения, интуитивно постигающий и силой искусства преобразующий мир. Он – не бунтарь, как романтические герои английской и французской литератур, он – воплощение идеи универсальности искусства, плоть от плоти, дух от духа универсума. Он – тот, кому только и доступно постичь тайну и бесконечное разнообразие мира. Бунтарем в определенном смысле был сам Гофман, поставивший во главу угла своих произведений конфликт духовной личности художника с миром филистеров<sup>11</sup>, протестующий таким образом против стандартизации и обезличивания человеческой личности в стремительно поддающемся цивилизации обществе. Таковыми являются герои его новелл «*Jaques Callot*» («Жак Калло», 1814), «*Ritter Glück*» («Кавалер Глюк», 1814), «*Kreislariana*» («Крейслериана», 1814). В образе героя-художника воплотилась и мысль писателя о предназначении искусства как ответственной духовной деятельности, направленной на совершенствование и автора, и читателя. В этой мысли – протест Гофмана против восприятия искусства немецким бюргерством как развлечения и потехи. Герой-художник у Гофмана – чаще всего музыкант, композитор, что естественно, учитывая приверженность музыке самого писателя. Однако, как отмечают исследователи, ко времени постановки соевой оперы «Ундина», Гофман уже «навсегда упрочился не как композитор, но как писатель. Он не столько сам сочиняет музыку, сколько описывает ее и музыкантов в своих новеллах, повестях, в своем романе. Свое музыкальное призвание он как бы передает с рук на руки любимому своему персонажу Иоганнесу Крейслеру»<sup>12</sup>.

В конфликте художника и мира реализуется важнейший принцип романтической эстетики – принцип двоемирия, воплотивший противостояние двух миров: духовного и материального, возвышенного и обывательски-низменного, мира романтического идеала и мира реальности. В творчестве

11 Филистер – в XIX в. уничижительное название невежественного обывателя, мещанина, лишённого духовных потребностей и отличающегося ханжеством и лицемерием.

12 Берковский Н.Я. Э.-Т.-А. Гофман / Н.Я. Берковский // Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 419-488. – С. 423.

ранних немецких романтиков это противостояние отчасти находило свое разрешение – герой-художник погружался в свой идеально-поэтический мир, созданный его собственной творческой фантазией. Гофман разрушает канон, обостряя это противоречие до предела тем, что его герой-художник помещен в реальный мир с его бытовыми тяготами и обывательщиной. Именно в реальном мире существуют герои новелл «Кавалер Глюк», «*Der goldene Topf*» («Золотой горшок», 1814), «*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*» («Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца», 1814), «*Meister Floh*» («Повелитель блох», 1822) и др. Таким образом, конфликт художника и мира у Гофмана приобретает трагическую окраску. Разрыв идеала и реальности – непреодолим.

Другой особенностью образа двоемирия у Гофмана, отличавшей его от предшественников, является зыбкость границы между двумя мирами и возможность постоянного перехода персонажей из одного мира в другой, что проявляется в тесной взаимосвязи в произведениях элементов фантастики и реальности. Более того, фантастические образы часто воспринимаются как оборотная сторона реальных. Фантастика у Гофмана – это, по сути, реальность, доведенная до гротеска и потому приобретающая фантастический эффект. Отсюда – ощущение двойственности персонажей в произведениях «Золотой горшок», «*Klein Zaches, genannt Zinnober*» («Крошка Цахес по прозванию Циннобер», 1819), «*Nußknacker und Mausekönig*» («Щелкунчик и мышинный король», 1820) и др. Своеобразие двоемирия, сочетание реалистических и фантастических образов, элементы гротеска и сатиры и иронии, широко применяемые в произведениях Гофмана, оказали значительное влияние на развитие жанра литературной сказки, постепенно наполнив ее социальной проблематикой.

Развивая традиции иенской школы, Гофман в то же время обогащает эстетический смысл романтической иронии. Согласно убеждениям ранних романтиков, ирония должна быть отражением философского взгляда на жизнь и лежать в основе отношения человека к жизни и к реальности. Поскольку сознание художника должно быть свободным от несовершенной действительности, все предметы и явления

реальности должны были быть подвергнуты сомнению, равно как и суждения человека о них. Ирония, в которой истинный смысл противопоставлялся смыслу явному, создававшая эффект некоей подмены реальности, позволяла романтикам выходить за границы принятых правил, установленных канонов, распространенных мнений, предоставляя возможность эстетически свободно преобразовывать мир. Продолжая эту традицию, Гофман наделяет иронию сатирическим смыслом, насыщает трагической тональностью, сочетая в ней одновременно трагический и комический эффект. Если ирония ранних романтиков содержала в себе скептицизм по отношению к реальному миру как таковому, то у Гофмана она получает социальную направленность, откликаясь на насущные проблемы времени.

В поздних произведениях писателя ирония постепенно уступает место социальной сатире – «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер», «*Lebensansichten des Katers Murr*» («*Житейские воззрения кота Мурра*», 1819–1821). Изначальное внимание писателя к реальному миру становится более пристальным. Стремление ранних романтиков пренебречь реальным миром у Гофмана становится невозможным – его герой-художник этому миру подчинен и вынужден принимать его законы. Мечты ранних романтиков о гармонии универсума у Гофмана разрушаются утверждением устойчивой дисгармонии повседневной жизни, рождающей уже не состояние поэтического полета и энтузиазма, но состояние страха, неуверенности в себе, одиночества и тревоги. Двоемирие Гофмана содержит неразрешимое противоречие, основанное на совершенной несовместимости идеала и реальности.

Гофман не оставил теоретических произведений, которые можно было бы рассматривать как эстетически программные. Эстетические воззрения писателя, в том числе и непосредственно теоретической направленности, содержатся в его художественных произведениях. Свои принципы романтической эстетики Гофман провозглашает устами своих героев. И рассуждения их об искусстве – это те немногие сюжетные ситуации, когда герой отражает позицию автора (в большинстве случаев писатель дистанцируется от своих

персонажей – как положительных, так и отрицательных). Одним из таких рассуждений являются «Мысли о высоком значении музыки», помещенные в цикл «Крейслериана». Именно музыку Гофман считает высшим и наиболее романтическим видом искусства, поскольку «она имеет своим предметом только бесконечное; таинственным, выражаемым в звуках праязыком природы, наполняющим душу человека бесконечным томлением; только благодаря ей постигает человек песнь песней деревьев, цветов, животных, камней и вод». Музыка, по мысли Гофмана, наиболее романтична, поскольку менее всего связана с реальным миром, это искусство, которое только и «позволяет человеку почувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Изида, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но тем не менее понятными звуками». Именно в этом, согласно убеждению писателя, и состоит подлинное предназначение искусства.

### ЗОЛОТОЙ ГОРШОК КРОШКА ЦАХЕС ПО ПРОЗВАНИЮ ЦИННОБЕР (материалы к анализу художественного текста)

*Сказка* представляет собой один из жанров устного (иногда письменного) народного творчества (фольклора) или литературы, характерными чертами которого являются повествование о сверхъестественных (волшебных) событиях и персонажах и благополучный, счастливый конец. Соответственно выделяются две ее разновидности: сказка фольклорная и литературная. *Сказка фольклорная* – эпическое произведение чаще всего прозаического характера, представляющее собой устный рассказ о вымышленных событиях и героях. Вымысел, лежащий в основе сказки, отличает ее от так называемого «достоверного фольклорного повествования», от которого происходят иные фольклорные жанры – легенда, былина, предание, миф. Под *литературной сказкой* понимается тесно связанное с народной сказкой прозаическое или поэтическое, также ориентированное на вымысел художественное произведение, рассказывающее о волшебных, фантастических событиях,

но в отличие от фольклорной сказки имеющее конкретного автора, не существовавшее ранее в устных пересказах и не имеющее вариантов. Еще одно отличие литературной сказки от фольклорной состоит в том, что в ней могут действовать как реальные, так и вымышленные персонажи как в реальной, так и в вымышленно-фантастической действительности. Литературная сказка чаще всего ориентирована на социальную, морально-этическую, философскую проблематику.

Особенностью литературной сказки является наличие специфического ирреально-фантастического, волшебного времени и пространства, сюжета, для которого характерен переход героя из реального пространства в волшебное, иногда сопровождающееся обретением фантастических качеств (облик животного, необычайно маленький или необычайно большой рост, владение необыкновенными талантами, включающее понимание языка растений и животных и т. п.). Для сюжета литературной сказки часто бывает характерным противоречие между персонажами, для которых волшебный мир доступен, и теми, для которых он закрыт в силу определенных причин (неверия, ориентированного на материальные блага мировосприятия, отрицательные качества характера и т. д.). Счастливый или благополучный конец литературной сказки предполагает духовное преображение героя, предполагающее формирование нового мировоззрения и возможность гармоничного сосуществования с реальным миром. Схематические персонажи-символы народной сказки уступают место литературным человеческим образам, в создании которых немаловажную роль играет психологизм.

В жанре литературной сказки выделяются две разновидности: 1). Произведение, представляющее собой литературную обработку фольклорных сказочных сюжетов. Первый образец таких сказок был создан французским писателем Шарлем Перро в сборнике «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697), включающие такие известные произведения, как «Золушка», «Кот в сапогах», «Красная шапочка», «Спящая красавица» и др. Позднее эта традиция была продолжена в романтической литературе Германии представителями

Гейдельбергской школы Клеменсом Марией Brentано и Ахимом фон Арнимом, издавшими в 1808 г. сборник сказок «Волшебный рог мальчика» и братьями Якобом и Вильгельмом Гримм в сборнике «Детские и домашние сказки» (1812–1815). В 1820–1830-е гг. в русской литературе оформляется жанр поэтической сказки А.С. Пушкина («Жених», «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане» и др.), также имеющей фольклорную основу. Во второй половине XIX в. эта разновидность жанра развивалась в творчестве Ганса Кристиана Андерсена («Гадкий утенок», «Стойкий оловянный солдатик», «Снежная королева» и др.).

2). Непосредственно литературное произведение, основанное на оригинальном авторском вымысле, в котором на основе осмысления волшебных-фантастических событий поднимаются проблемы общечеловеческого характера (дидактические, социальные, морально-этические и т. д.). Несмотря на то, что данная разновидность жанра литературной сказки не связана с фольклорными сюжетами, все же она заимствует некоторые структурные элементы народной сказки – испытание героя, эффект волшебства и чуда, мотив приключений, победы добра над злом, вознаграждение героя и т. д.

Будучи авторским произведением, литературная сказка часто отражает особенности мировоззрения и историко-культурной ситуации своего времени и в связи с этим всегда имеет ярко выраженную авторскую оценку героев и ситуаций.

Таким образом, отличительными чертами литературной сказки являются: наличие автора; использование образов, сюжетов, языка и поэтики народной сказки; сочетание элементов реальности и волшебства / фантастики; использование гротеска и приема игры; наличие психологических характеристик персонажей; выражение позиции автора и социальной оценки изображаемого.

Э.Т.А. Гофман внес существенный вклад в развитие жанра литературной сказки. Заимствовав из сказки фольклорной наличие волшебных персонажей, действий, ситуаций, мотив испытания героя, восприятие волшебного как естественно-реального, упрощенную психологию образов некоторых персонажей, писатель привносит в собственные сказочные

произведения ряд оригинальных авторских особенностей – ярко выраженную иронию, гротеск, а позднее и сатиру как авторскую оценку персонажей и ситуаций; специфику реализации фантастических образов, заключающуюся в «обытовлении» волшебного-фантастического мира, его овеществлении с помощью предметной детализации и материализации метафоры; диалог с читателем; двойственность в изображении и оценке идеала как воплощения добра.

При этом в процессе обсуждения и анализа указанных произведений Гофмана следует акцентировать внимание на том, что особенности его сказок обусловлены романтической эстетикой. Композиция произведений выстраивается по принципу двоемрия. Характерная для народной сказки борьба добра со злом, непременно персонифицированная (когда воплощением добра или зла являются образы конкретных персонажей), у Гофмана трансформируется в конфликт двух миров – реального и волшебного-фантастического. В сказке «Золотой горшок» наличие двух миров и конфликт между ними четко обозначены филистерскому миру Дрездена, в котором «фантазмы», охватывающие Ансельма, равносильны «телесной болезни», которую принято лечить пиявками, противостоит сказочный мир Атлантиды как духовная основа человечества, который смотрит на обывательский человеческий мир как на «бедное, жалкое время внутреннего огрубения и слепоты», когда люди разучились понимать язык природы и призывы стихийных духов. Этот мир должен быть возвращен в свое исходное духовное состояние, преобразован силами Атлантиды. В сказке «Крошка Цахес» сказочная страна Джиннистан – обитель фей и эльфов, олицетворение свободы, счастья и довольства – противопоставлена городу Керепес в княжестве Барсануфа, представленному как чиновничьи-бюрократический мир, в котором происходит действие сказки. Способы создания образов двух миров в сказках весьма разнообразны. Мир реальный как пространство обывателей представлен топографией Дрездена XIX в. (Линковский сад, Черные ворота, Линковы купальни, Козельский и Антонский сады, Озерные ворота, гостиницы «Золотой ангел» и «Шлем») и красочными природными пейзажами Керепеса, а также описаниями предметов быта

и повседневных привычек горожан (кофе с ромом по утрам, сервировка обеденного стола, вечерняя кружка пива в таверне и др.). В описаниях Атлантиды и Джиннистана преобладают фантастические пейзажи (говорящие растения, повествующие о чудесах, выглядывающие из земли алмазы, сверкающие в кустах молнии, чудесные рощи). Специфика создания фантастической составляющей у Гофмана заключается в обытовлении сказочного, что достигается с помощью приема материализации метафоры – когда образное переносное значение предмета или явления получает более детальную характеристику, чем исходное прямое. Так, например, в сказке «Крошка Цахес» изображается чудесное поместье Проспера Альпануса, которое он подарил Бальтазару:

За прекрасными деревьями сада произрастает все, что необходимо для домашнего обихода. Помимо чудеснейших плодов - еще и отменная капуста, да и всякие добротные вкусные овощи, каких по всей округе не найти. У твоей жены всегда будет первый салат, первая спаржа. Кухня так устроена, что горшки никогда не перекипают и ни одно блюдо не подгорает, даже если ты на целый час опоздаешь к столу. Ковры, чехлы на стульях и диване такого свойства, что даже при самой большой неловкости слугам не удастся посадить на них пятно, точно так же там не бьется ни фарфор, ни стекло, какие бы великие усилия ни прилагала к тому прислуга, даже если начнет бросать посуду на каменный пол. Наконец, всякий раз когда жена устроит стирку, то на большом лугу позади дома будет стоять прекрасная ясная погода, хотя бы повсюду шел дождь, гремел гром и сверкала молния.

Повествование о фантастических событиях как об обыденных создает эффект проницаемости двух миров, их взаимопереходности. Примером может послужить сцена в кофейне, где архивариус Линдгорст рассказывает о своей семье («Золотой горшок»):

– Как, у вас есть брат, господин архивариус? Где же он? Где он живет? Также на королевской службе, или он, может быть, приватный ученый? – раздавались со всех сторон вопросы.

– Нет, – отвечал архивариус, холодно и спокойно нюхая табак, – он стал на дурную дорогу и пошел в драконы.

– Как вы изволили сказать, почтеннейший архивариус, – подхватил регистратор Геербранд, – в драконы?

«В драконы», – раздалось отовсюду, точно эхо.

– Да, в драконы, – продолжал архивариус Линдгорст, – это он сделал, собственно, с отчаяния. Вы знаете, господа, что мой отец умер очень недавно – всего триста восемьдесят пять лет тому назад, так что я еще ношу

траур; он завещал мне, как своему любимцу, роскошный оникс, который очень хотелось иметь моему брату. Мы и поспорили об этом у гроба отца самым непристойным образом, так что наконец покойник, потеряв всякое терпение, вскочил из гроба и спустил злого брата с лестницы, на что тот весьма обозлился и тотчас же пошел в драконы. Теперь он живет в кипарисовом лесу около Туниса, где он стережет знаменитый мистический карбункул от одного некроманта, живущего на даче в Лапландии, и ему можно отлучаться разве только на какие-нибудь четверть часа, когда некромант занимается в саду грядками, саламандрами, и тут-то он спешит рассказать мне, что нового у истоков Нила.

Наоборот, в создании образа реального мира, обыденность доводится до уровня фантастики. В сказке «Крошка Цахес» персонаж-уродец в его детальном портрете символизирует материю общественной жизни, он является порождением самой низшей – бездуховной сферы общества. Именно эта социальная реальность – княжество Керепес, где поощряется бюргерство и правят бал деньги (золото) – доведена до фантастического уродства в образе основного персонажа. В сказке «Золотой горшок» Гофман окружает героя миром вещей, которые, как герою представляется, осуществляют против него заговор и среди которых он задыхается. Так фантастически выглядит описание невезений Ансельма в мире вещей:

Случалось ли мне надевать новый сюртук без того, чтобы сейчас же не сделать на нем скверного жирного пятна или не разорвать его о какой-нибудь проклятый, не к месту вбитый гвоздь? Кланялся ли я хоть раз какой-нибудь даме или какому-нибудь господину советнику без того, чтобы моя шляпа не летела черт знает куда или я сам не спотыкался на гладком полу и постыдно не шлепался? Не приходилось ли мне уже и в Галле каждый базарный день уплачивать на рынке определенную подать от трех до четырех грошей за разбитые горшки, потому что черт несет меня прямо на них, словно я полевая мышь? Приходил ли я хоть раз вовремя в университет или в какое-нибудь другое место? Напрасно выхожу я на полчаса раньше; только что стану я около дверей и соберусь взяться за звонок, как какой-нибудь дьявол выльет мне на голову умывальный таз, или я толкну изо всей силы какого-нибудь выходящего господина и вследствие этого не только опоздаю, но и ввяжусь в толпу неприятностей. Боже мой! Боже мой! Где вы, блаженные грезы о будущем счастье, когда я гордо мечтал достигнуть до звания коллежского секретаря. Ах, моя несчастная звезда возбудила против меня моих лучших покровителей. Я знаю, что тайный советник, которому меня рекомендовали, терпеть не может подстриженных волос; с великим трудом прикрепляет парикмахер косицу к моему затылку, но при первом поклоне несчастный снурок лопается, и веселый мопс, который меня обнохивал, с торжеством подносит тайному советнику мою

косичку. Я в ужасе устремляюсь за нею и падаю на стол, за которым он завтракал за работою; чашки, тарелки, чернильница, песочница летят со звоном, и поток шоколада и чернил изливается на только что оконченное донесение. «Вы, сударь, взбесились!» – рычит разгневанный тайный советник и выгналкивает меня за дверь.

На значительную роль вещей в произведении указывают «вещественное заглавие» («Золотой горшок») и упоминание о вещах в разделах сказки наряду с необычными событиями и явлениями («Злоключения студента Ансельма. Пользительный табак конректора Паульмана и золотисто-зеленые змейки», «Как студент Ансельм был принят за пьяного и умоисступленного. Поездка по Эльбе. Бравурная ария капельмейстера Грауна. Желудочный ликер Конради и бронзовая старуха с яблоками», «...Признание Вероники. Помолвка при дымящейся суповой миске»). Так развивается тема активности, нашествия вещей на человека в обывательском мире. В романтическое повествование вторгается современность – еще одно новаторство Гофмана: действие его сказки происходит не в незапамятные времена, а в XIX веке, на что указывает подзаголовок «Сказка из новых времен».

Одним из способов реализации принципа двоемирия в сказке «Золотой горшок» являются образы зеркала как символа двойничества – действительности и зазеркалья (это и изумрудное зеркало на перстне Линдгорста, и зеркало Вероники, с помощью которого она заколдовала Ансельма, и металлическое зеркало старухи гадалки). Зеркала у Гофмана не только и не столько отражают, сколько создают видение сверхъестественного мира (серый человечек, выходящий из-за зеркала, зеленые змейки в изумрудном зеркале Линдгорста, смесь фигур и образов в полированном зеркале гадалки, образ зеркального золота и т. д.).

Однако главным образом принцип двоемирия реализуется в образах персонажей сказок, которые представлены двумя группами, каждая из которых соответствует «своему» миру: «энтузиасты», наделенные поэтической душой, и филистеры – по определению Гофмана, хорошие люди, но напрочь лишённые какого-либо поэтического чувства. В сказке «Золотой горшок» к первым относятся архивариус Линдгорст, его дочь Серпентина и студент Ансельм, открывший для себя сказочный

мир архивариуса. Им противопоставлены конректор Паульман, его дочь Вероника и регистратор Геербрандт. В сказке «Крошка Цахес» – фея Розабельверде, маг Проспер Альпанус и студент Бальтазар и обыватели Мош Терпин, его дочь Кандида, Фабиан и другие жители княжества Керепес. Воплощением социального зла и несправедливого распределения благ предстает уродец Цахес – министр Циннобер. Вне зависимости от того, кто какой мир представляет, объединяет всех персонажей то, что живут они в реальном мире. Персонажи-«энтузиасты» в свою очередь представлены двумя типами. Это персонажи, существующие в двух ипостасях – сказочно-волшебной и повседневно-бытовой, совмещая оба плана реальности в произведениях и «социальный» род занятий с волшебным. Так, могущественный царь Саламандр в быту архивариус Линдгорст, фея Розабельверде – фрейлен фон Розеншен, управительница приюта для благородных девиц, маг Проспер Альпанус – «обыкновеннейший лекарь». Они вынуждены «несмотря на свою высшую природу, подчиниться всем мелким условиям обыкновенной жизни». К другому типу относятся студенты Ансельм и Бальтазар, чья поэтическая душа делает для них доступным волшебный сказочный мир, в который они время от времени переходят. Их переход из одного мира в другой, равно как и двойственное, «двоемиренное» существование Линдгорста, Проспера Альпануса и фрейлен фон Розеншен свидетельствуют о том, что границы обоих миров довольно размыты, и миры взаимопроницаемы – мир вещей вторгается в волшебный мир, а мир природы, символом которого выступает Атлантида и сказочно-фантастические персонажи, вторгается обывательское бытие, возмущая его спокойствие, внося в устоявшуюся упорядоченность романтический хаос и бунтуя против всепоглощающего мира вещей. Так, в сказке «Золотой горшок» из чернильницы выскакивают черные коты с огненными глазами, шнур звонка в доме Линдгорста оборачивается «белой, прозрачно исполинской змеею», крепко обвившею Ансельма, из кляксы на манускрипте выскакивают синие молнии и слышен гром. Мир Атлантиды как универсум в своем первоизданном виде повсеместно напоминает о себе как о грядущем торжестве духовно-природного над материальным.

Двойственность персонажей проявляется и в том, что, как указывают исследователи, некоторые действующие лица сказки «Крошка Цахес» имеют своих прототипов в сказке «Золотой горшок»: студент Бальтазар – студента Ансельма, Проспер Альпанус – Линдгорста, Кандида – Веронику.

В создании образов двоемирия и действующих лиц обоих произведений огромную роль играют гротеск и ирония, постепенно трансформирующаяся в сатиру. Гротескным является уродство Цахеса, отмеченное уже в первом портрете, гротескны неудачи Ансельма, гротескно сверхъестественное поведение вещей в доме архивариуса, описанное выше. Ирония в сказках имеет разную направленность. В сказке «Золотой горшок» она содержит морально-этический смысл и направлена на высмеивание филистерского мировоззрения, в «Крошке Цахесе» приобретает социальный характер, по сути, представляя собой сатиру на государственное устройство Германии и чиновничий аппарат. Однако это с ее частные проявления. В сказке «Крошка Цахес» гофмановская ирония достигает наиболее острого звучания, ибо это ирония, направленная на святая святых романтического мира – на романтический идеал, достижение которого, согласно романтикам, было невозможным. Гофман разрушает этот канон, акцентируя внимание на достижимости идеала в обеих сказках. Но если в «Золотом горшке» Атлантида являет сказочный мир природы, то в «Крошке Цахесе» это – всего лишь поместье, где не пригорают сковородки. Достижение романтического идеала оборачивается возвращением в тот же мещанско-обывательский быт, только обустроенный волшебным образом. В этой заявке позднего романтика Гофмана – исчерпанность далекого от реальности романтического мироощущения, призыв более глубоко вникать в проблемы повседневности.

### Вопросы к занятию

1. Творческий путь Эрнста Теодора Амадея Гофмана
2. Традиции и новаторство немецкого романтизма в творчестве писателя.
3. Жанр литературной сказки в творчестве Гофмана.
4. Особенности проблематики сказок «Золотой горшок» и

- «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер».
5. Функции иронии и гротеска в сказках.
  6. Способы создания образов персонажей в сказках.
  7. Художественная функция пейзажа в сказках.

## Литература

### Тексты

1. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок / Э.Т.А. Гофман // Собрание сочинений: в 3-х т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – Т. 1. – С. 81–160.
2. Гофман Э.Т.А. Крошка Цахес по прозвищу Циннобер / Э.Т.А. Гофман // Собрание сочинений: в 3-х т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – Т. 1. – С. 345–445.

### Учебная литература

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
2. Эстетика немецкого романтизма / сост. А.В. Михайлов. – М.: Искусство, 1987. – 736 с.
3. Шамрай А.П. Ернст Теодор Амадей Гофман / А.П. Шамрай. – К.: Дніпро, 1969. – 300 с.
4. Художественный мир Гофмана: сборник научных статей. – М.: Наука, 1982. – 296 с.
5. Дмитриев А.С. Э.Т.А. Гофман / А.С. Дмитриев // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 272–285.
6. Сафрански Р. Гофман / Р. Сафрански. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 383 с.

### Темы для рефератов и курсовых работ

1. Образ героя-художника в произведениях Гофмана.
2. Художественная функция гротеска в новеллах Гофмана.
3. Жанр сказки в творчестве Гофмана.
4. Романтическая эстетика Гофмана.

## Занятие 4

### «РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ» ЭДГАРА ПО



Эдгар Аллан По (1809–1849) – один из великих мастеров американской романтической литературы, кого исследователи часто называют «наследником» Гофмана. И не случайно. Писатель, поэт эссеист, литературный критик и редактор, музыкант, живописец, философ, знаток математики, астрономии, химии и медицины, Эдгар По был таким же, как и Гофман, воплощением универсальной личности, но уже превосходшей своего

немецкого предшественника, поскольку расширил свой творческий кругозор, включив в него не только искусства, но и науки. Страсть к науке и одновременно страсть к мистике определили особенность творческого метода писателя. В одной из своих поздних заметок, написанных незадолго до смерти, По вывел формулу универсального романтического гения, акцентируя его способность равно как к художественному, так и к научному творчеству, намного расширив тем самым эстетические горизонты и жанровый диапазон романтизма – именно Эдгара По считают создателем жанров детектива и научной фантастики.

Увлечение наукой как сферой рационального, анализа, логики позволило американскому писателю пойти дальше Гофмана и в осмыслении традиционного противоречия между романтическим идеалом и реальной действительностью. Если Гофман эстетически осмыслил конфликт между наделенным тонкой душевной организацией художником и грубой

действительностью, акцентируя трагизм мироощущения как результат разрыва романтического идеала и реальной действительностью, то По психологически исследовал это трагическое ощущение как травматический опыт, анализируя любое «противоречие как первичную человеческую потребность»<sup>13</sup>.

Имя Э. По связано со вторым этапом американского романтизма (1840–1850-е гг.), когда вызванный победой в Войне за независимость оптимизм и уверенность в завтрашнем дне идут на спад, обнажая изнанку новой демократической реальности. Стремительный разрыв идеала и действительности, породивший настроения разочарования, пессимизма и тоски, обусловил преобладание в литературе трагических тонов. Творчество писателей этого периода носит преимущественно философский характер, опираясь на современную идеалистическую философию Европы (Кант, Шеллинг, Фихте) и своеобразно преломляя ее в собственном учении трансцендентализма. С литературой американского трансцендентализма связаны проблемы сущности человеческой природы, предназначения человека в мире, взаимоотношений человека и природы, поиска путей нравственного совершенствования. Обращение к проблемам человеческой нравственности, духовного развития, взаимоотношений с природой отражало протест трансценденталистов против прагматического духа Америки, стяжательства и утилитарного отношения к окружающему миру.

Творчество Э. По, с одной стороны, отразило общие тенденции американского романтизма, с другой, – было настолько самобытным, что в определенной мере стояло особняком. «Как поэт, – писал Ш. Бодлер, – Эдгар По – совершенно особая статья. Он чуть ли не единственный представитель романтического движения по ту сторону океана»<sup>14</sup>. Это своеобразие, отмеченное великим французским поэтом и критиком, заключает в себе два важных момента, отличающих Э. По от своих собратьев по перу

13 Чередников В.И. Модель мира Эдгара По / В.И. Чередников // Вестник Российского государственного университета имени И. Канта. – 2009. – Вып. 6. – С. 45–53.

14 Бодлер Ш. Эдгар Аллан По, его жизнь и творчество / Шарль Бодлер // Проза. – Харьков: Фолио, 2001. – С. 196–237. – С. 222.

– глубоко трагическое мироощущение и эстетика творчества.

«Какая душераздирающая трагедия – жизнь Эдгара По! – восклицал Шарль Бодлер. – Соединенные Штаты были для По лишь огромной тюрьмой, в которой он метался, одержимый лихорадочным возбуждением, свойственным тому, кто создан жить и дышать в мире благоуханий, а не в этом великом царстве варваров, в свете газовых рожков, – и его глубинная жизнь, духовная жизнь поэта – была лишь неустанным усилием вырваться из невыносимой для него атмосферы»<sup>15</sup>. Под невыносимой атмосферой подразумевался дух деячества, купли-продажи, сфокусированность общества на материальных благах, являвшихся мериллом успешной жизни в «счетной конторе» (как назвал Бодлер США) и осуществления американской мечты. Однако более трагичным было то, что сам Э. По, как это ни странно, был плоть от плоти прагматической Америки, только прагматизм этот был иного толка и связан со стремлением заключить эстетические принципы искусства в стройную, упорядоченную систему.

Теоретические положения эстетики Э. По содержатся в его статьях «Философия обстановки» (1840), «Философия творчества» (1846), «Поэтический принцип» (1850) и др. В своем основополагающем принципе По остается верен романтизму, традиционно ставя во главу угла разрыв между романтическим идеалом Красоты и пошлой, грубой действительностью. В то же время писатель отвергает присущую романтикам идею стихийности творческого процесса как озарения, интуиции, отстаивая мысль о том, что создание образа Красоты и произведения в целом является результатом кропотливой работы – мыслительного процесса и точного расчета. Описывая процесс работы над своим известным стихотворением «Ворон», По отметил: «Я выбираю “Ворона” как вещь, наиболее известную. Цель моя – непременно доказать, что ни один из моментов в его создании не может быть отнесен на счет случайности или интуиции», что работа ступень за ступенью шла к завершению с точностью и жесткой последовательностью,

---

15 Бодлер Ш. Эдгар Аллан По, его жизнь и произведения / Шарль Бодлер // Проза. – Харьков: Фолио, 2001. – С. 160-185. – С. 162.

с какими решают математические задачи»<sup>16</sup>. Не отвергая роли воображения, По акцентирует рационалистический аспект творчества, необходимый, по мнению писателя, для того, чтобы упорядочить современную романтическую литературу, которая представляется ему дезорганизованной и хаотичной. Подобная установка позволила исследователям обозначить эстетическую систему Э. По как «"рационалистический романтизм", соединяющий смелый полет воображения и богатство фантазии с математическим расчетом и железной логикой»<sup>17</sup>. Целью создания этой системы является осуществление идеи гармонии всех компонентов литературного произведения. При этом под гармонией По понимает прежде всего пропорциональность, соразмерность и симметрия данных компонентов. Гармоничная соразмерность элементов произведения является в свою очередь основным принципом композиции, который заключается в достижении «нужного эффекта», т. е. задуманного воздействия на читателя. Произведение, по убеждению Э. По, должно также производить «эффект целого» («totality effect»), и все в произведении, вплоть до буквы, должно быть подчинено созданию этого эффекта. Уже первая фраза, таким образом, должна быть связана с идеей произведения, и если этой связи не чувствуется, замысел художника обречен на неудачу.

В принципе «эффекта целого» заключено также важное требование писателя к литературному произведению, связанное с ограничением объема. Согласно По, объем произведения должен быть таким, чтобы его «можно было бы прочитать за один присест», т. е. к при длительном многодневном чтении «эффект целого» будет недостижим.

«Научный подход» Э. По к созданию художественного произведения проявляется также в детальном, скрупулезном, иногда терминологическом описании фантастических и мистических явлений вплоть до эффекта реальности, достоверности (в этом По «зеркален» по отношению к Гофману,

---

16 По Э.А. Философия творчества / Эдгар Аллан По // Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2000; Издательство «Аст», 2003. – С. 707–719. – С. 710.

17 Прозоров В.Г. Э. По / В.Г. Прозоров // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 499–511. – С. 503.

которому удавалось довести реальное в своих описаниях до уровня фантастического) («Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» («*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*»), 1835 г., «Три воскресения на одной неделе» («*Three Sundays in a Week*»), 1841 г., «История с воздушным шаром» («*The Balloon-Noax*»), 1844 г.); в логическом или научном объяснении мистического («Лигейя» («*Ligeia*»), 1838 г., «Золотой жук» («*The Gold-Bug*»), 1843 г.); а также в подробном психологическом исследовании-анализе душевных трансформаций своих персонажей, помещая их в экстремальные или пограничные ситуации, для того, чтобы выявить реакцию на них персонажей и изучить истоки и причины такой реакции, прикасаясь, тем самым, к тайным областям человеческой психики, доступным лишь медицине («Береника» («*Berenice*»), 1835 г., «Падение дома Ашеров» («*The Fall of the House of Usher*»), 1840 г., «Черный кот» («*The Black Cat*»), 1843 г.).

«Вот этой “материальной фантастичностью”, – отмечал А. Зверев, – и определяется не только художественный строй произведений По, а в известном смысле – сам характер выраженного им мироощущения. Действительность у него нередко оказывается где-то на грани ирреального, и все же она опознаваема. Это современная ему американская действительность, какой постигало ее сознание романтика, так целостно воплотившееся в Эдгаре По. Острый глаз художника улавливал в будничности, на вид благополучной и спокойной, потаенные драмы и безысходные душевные муки, которые запечатлены в его “гротесках и арабесках” – причудливо, сложно, фантастично, однако почти всегда с неукоснительной художественной точностью»<sup>18</sup>.

Подобной «материальностью» отличаются и «логические» рассказы По, заложившие, по мнению исследователей основу для развития детективного жанра – «Убийства на улице Морг» («*The Murders in the Rue Morgue*»), 1841 г., «Тайна Мари Роже» («*The Mystery of Marie Rogêt*»), 1842 г. и «Похищенное письмо» («*The Purloined Letter*»), 1844 г. В этих рассказах возникает первый

---

18 Зверев А.М. Вдохновенная математика Эдгара По / А.М. Зверев // Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2000; Издательство «Аст», 2003. – С. 5–24. – С. 23.

в мировой литературе тип героя-сыщика (или героя-детектива), воплощенный в образе Огюста Дюпена, наделенного блестящими аналитическими способностями, математической логикой, с помощью которых он раскрывает преступления. В то же время Дюпен представляет собой образ романтического героя, он окутан тайной, предпочитает одиночество и ночное время суток. Его отличает «соединение романтической меланхолии с рационалистическим, исследовательским складом ума»<sup>19</sup>.

В этом же ряду – научно-фантастические рассказы По – предшественники жанра научной фантастики: «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», «Три воскресения на одной неделе», «История с воздушным шаром» и др., которым присущ синтез «фантастического характера темы с научным подходом, рационального анализа с принципиально непознаваемым... В рассказах этой группы отчетливо видна тяга По к тому, что лежит за пределами повседневного существования и обычного человеческого опыта»<sup>20</sup>. Его героев привлекают иные эмоционально-психологические измерения, экстремальные по своей сути. В этом – особенность романтических персонажей Э. По, образы которых – неотъемлемый компонент его эстетической системы «рационалистического романтизма».

### ДЕТЕКТИВНЫЕ РАССКАЗЫ Э. ПО (материалы к анализу художественного текста)

Слово «детектив» (от лат. «*detego*» – раскрываю, разоблачаю) было впервые введено в обиход американской писательницей Анной Кэтрин Грин и очень скоро приобрело статус термина. Анна Кэтрин Грин употребила слово «детектив» для обозначения жанра своего первого романа «Дело Ливенуортов», вышедшего в 1878 г., спустя почти 30 лет после смерти Эдгара По. Однако,

19 Прозоров В.Г. Э. По / В.Г. Прозоров // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 499–511. – С. 510.

20 Прозоров В.Г. Э. По / В.Г. Прозоров // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 499–511. – С. 511.

несмотря на то, что к началу 1840-х гг., когда По создавал свои первые рассказы в этом жанре, слова «детектив» еще не было, и писатель обозначил их как «логические рассказы», именно Э. По считают основоположником этого жанра.

В современном литературоведении под детективом подразумевается произведение, в котором описывается процесс расследования какого-либо загадочного происшествия или преступления с целью его раскрытия, разоблачения и наказания преступника. При этом читателю до завершения расследования не сообщаются во всей полноте действительные обстоятельства преступления. Информацию, способствующую раскрытию тайны, читатель получает постепенно, обретая возможность выстраивать собственные версии. В структуре детективного жанра исследователи традиционно выделяют три этапа: «загадка (обычно это преступление), ход расследования и разоблачение (то есть раскрытие преступления). Эти элементы соответствуют свойственным любому художественному произведению завязке, кульминации и развязке. Цель любой детективной истории – решение загадки, раскрытие преступления. В повествовании разворачивается логический процесс, посредством которого главный герой по цепочке фактов приходит к истине. Раскрытие преступления является обязательной единой развязкой детектива. Но ведущее место в нем все же отводится расследованию, поэтому описание характеров и чувств персонажей отходят на второй план»<sup>21</sup>. В центре повествования в детективном произведении – фигура сыщика, идущего по следу преступника. Наиболее распространенными чертами героя такого типа являются «непревзойденный ум, эрудиция, развитая интуиция, своеобразное чувство юмора, чудаковатость, граничащая с эпатажностью, решительность и самоуверенность»<sup>22</sup>. В начале XX в. С.С. Ван Дайном разработан

---

21 Булычева В.П. Структурно-композиционные особенности детективного жанра / В.П. Булычева // Актуальные вопросы филологических наук: материалы II международной научной конференции (г. Чита, июль 2013 г.). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – С. 32-38. – С. 35..

22 Булычева В.П. Структурно-композиционные особенности детективного жанра / В.П. Булычева // Актуальные вопросы филологических наук: материалы II международной научной конференции (г. Чита, июль 2013 г.). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – С. 32-38. – С. 34.

целый ряд канонов детективных произведений:

1. Читатель должен иметь равные с сыщиком возможности для разгадки тайны преступления (ключи к разгадке ясно обозначены).

2. Читателя нельзя умышленно вводить в заблуждение (кроме как в тех случаях, когда его вместе с сыщиком обманывает преступник).

3. В романе не должно быть любовной линии (только отдать преступника в руки правосудия).

4. Ни сам сыщик, ни кто-либо из официальных расследователей не должен оказаться преступником.

5. Преступник должен быть обнаружен с помощью логических умозаключений.

6. Детектив строит цепь своих умозаключений на основе анализа собранных улик.

7. Без трупа в детективном романе просто не обойтись.

8. Тайна преступления должна быть раскрыта сугубо материалистическим путем. Совершенно недопустимы такие способы установления истины, как ворожба, спиритические сеансы, чтение чужих мыслей, гадание с помощью «магического кристалла» и т. д. и т. п.

9. Должен быть только один главный герой дедукции.

10. Преступником должен оказаться персонаж, игравший в романе более или менее заметную роль, то есть такой персонаж, который знаком и интересен читателю.

11. Преступник должен быть человеком с определенным достоинством – таким, который обычно не навлекает на себя подозрений.

12. Сколько бы ни совершалось в романе убийств, преступник должен быть только один. Конечно, преступник может иметь помощника или соучастника, оказывающего ему кое-какие услуги, но все бремя вины должно лежать на плечах одного человека.

13. В детективном романе неуместны тайные бандитские общества, всякие там каморры и мафии.

14. Способ убийства и средства раскрытия преступления должны отвечать критериям рациональности и научности.

15. В любой момент разгадка должна быть очевидной – при

условии, что читателю хватит проникательности разгадать ее.

16. В детективном романе неуместны длинные описания, литературные отступления на побочные темы, изощренно тонкий анализ характеров и воссоздание «атмосферы».

17. Вина за совершение преступления никогда не должна взваливаться в детективном романе на преступника-профессионала.

18. Преступление в детективном романе не должно оказаться на поверку несчастным случаем или самоубийством.

19. Все преступления в детективных романах должны совершаться по личным мотивам. Международные заговоры и военная политика являются достоянием совершенно другого литературного жанра – скажем, романов о секретных разведывательных службах.

20. Перечень некоторых приемов, которыми теперь не воспользуется ни один уважающий себя автор детективных романов. Они использовались слишком часто и хорошо известны всем истинным любителям литературных преступлений. Прибегнуть к ним – значит расписаться в своей писательской несостоятельности и в отсутствии оригинальности<sup>23</sup>.

Структура «логических» рассказов Э. По далеко не всегда соответствует всем этим критериям. Его произведения полны пространных описаний, в них не всегда имеет место убийство, да и сам метод дедукции, как отмечают исследователи, далеко не является изобретением американского писателя. В своей книге «Эдгар Аллан По. Новелист и поэт» Ю. Ковалев отмечает: «Странно, в самом деле, предполагать, что метод, базирующийся на чисто рационалистической логике, был “открыт” бескомпромиссным романтиком, неоднократно высказывавшим пренебрежительный взгляд на “все эти индукции и дедукции” и уподоблявшим их “интеллектуальному ползанию”». Логичнее было бы искать истоки применения дедуктивно-индуктивного аналитического метода в просветительной литературе, у великих рационалистов XVIII века. Некоторые исследователи

---

23 Ван Дайн С.С. Двадцать правил для написания детективных романов / С.С. Ван Дайн. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://scriptmaking.ru/библиотека/189/42308/ван-дайн-сс-двадцать-правил-для-написания-детективных-романов.html>

поняли это и без труда нашли искомое. Оно лежало на поверхности, Приведем один только пример: «"Молодой человек (...) не видели ли вы кобеля царицы?" Задиг скромно отвечал: "Это сука, а не кобель". - "Вы правы", - отвечал первый внук. "Это маленькая болонка, - прибавил Задиг, - она недавно оценилась, хромает на левую переднюю лапу, и у нее очень длинные уши". - "Вы видели ее?" - спросил запыхавшийся первый внук. "Нет, - отвечал Задиг, - я никогда не видел ее и даже не знал, что у царицы есть собака (...) Я увидел на песке следы животного и легко распознал, что это следы маленькой собачки. Легкие и длинные борозды, отпечатавшиеся на небольших возвышениях песка между следами лап, показали мне, что это была сука, у которой соски свисали до земли, из чего следовало, что она недавно оценилась. Другие следы, бороздившие поверхность песка в ином направлении по бокам передних лап, дали мне понять, что у нее очень длинные уши; а так как я заметил, что под одной лапой песок везде был менее взрыт, чем под остальными тремя, то догадался, что собака (...) немного хромает"». Процитированные строки, как уже понял читатель, принадлежат Вольтеру. Но их вполне могли бы написать Конан Дойль, Агата Кристи и даже сам Эдгар По. Таким образом, честь применения "дедукции" и "индукции" как метода раскрытия тайны или установления истины не принадлежит основоположнику детективного жанра, что, впрочем, ничуть не умаляет его заслуг»<sup>24</sup>.

И в то же время известный писатель и исследователь детективного жанра Богомил Райнов утверждал: «Вся детективная литература, по крайней мере в начальной стадии своего развития, очень многим обязана наследству, оставленному Эдгаром По: начиная от дедуктивного метода, сочетающегося со строгим анализом и наблюдением, от создания моделей ситуаций типа "загадки запертой комнаты" и до характера и особенностей героя, чудака и своеобразного философа, опережающего и ставящего в комичное положение официальную полицию, чудака, который вот уже многие десятилетия шествует по страницам детективной литературы то

---

24 Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография / Ю.В. Ковалев. - Л.: Художественная литература, 1984. - 296 с. - С. 206-207.

под именем Шерлока Холмса, то Эркюля Пуаро, но всегда несет в себе что-то от старого Дюпена»<sup>25</sup>. Исследователи считают, что Б. Райнов выразил общепринятую точку зрения. Заслуга Э. По заключается в том, что он впервые сделал криминальное происшествие (или преступление) и его расследование центральным сюжетобразующим компонентом произведения; впервые ввел в литературу тип героя-сыщика, причем сыщика частного, чей интеллектуальный уровень резко контрастирует с неповоротливостью ума представителей официальной полиции; впервые подчинил расследование происшествия логике дедуктивного метода. Именно этим американский писатель снискал славу первооткрывателя и основоположника детективного жанра.

Различные оговорки по поводу того, к какому типу отнести рассказы Э. По «Убийства на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо», – логическому или детективному, возможно объясняются тем, что детектив с его последовательным логическим описанием расследования не вписывается в парадигму романтических жанров. Э. По, обогащая палитру романтизма рационализмом и логикой, в то же время не отходит от канонов романтической эстетики. Образ Ш. Огюста Дюпена в полной мере соответствует романтическому типу героя (что вряд ли приемлемо для детективного жанра более поздних времен). В первом же описании героя («Убийства на улице Морг») обращают на себя внимание традиционные для романтизма характеристики – некая таинственность, знатное происхождение, столкновение с превратностями судьбы, равнодушие к роскоши и материальным благам, состояние «романтической меланхолии», склонность к уединению, влюбленность в ночь и т. п.:

Весну и часть лета 18... года я прожил в Париже, где свел знакомство с неким мосье Ш. Огюстом Дюпеном. Еще молодой человек, потомок знатного и даже прославленного рода, он испытал превратности судьбы и оказался в обстоятельствах столь плачевных, что утратил всю свою природную энергию, ничего не добивался в жизни и меньше всего помышлял о возвращении прежнего богатства. Любезность кредиторов сохранила Дюпену небольшую часть отцовского наследства, и, живя на

---

25 Райнов Б. Черный роман / Богомил Райнов. – М.: Прогресс, 1974. – 306 с. – С. 32.

ренту и придерживаясь строжайшей экономии, он кое-как сводил концы с концами, равнодушный к приманкам жизни. Единственная роскошь, какую он себе позволял, – книги, – вполне доступна в Париже.

Впервые мы встретились в плохонькой библиотеке на улице Монмартр, и так как оба случайно искали одну и ту же книгу, чрезвычайно редкое и примечательное издание, то, естественно, разговорились. Потом мы не раз встречались. Я заинтересовался семейной историей Дюпена, и он поведал ее мне с обычной чистосердечностью француза, рассказывающего вам о себе. Поразила меня и обширная начитанность Дюпена, а главное – я не мог не восхищаться неудержимым жаром и свежестью его воображения...

Вскоре у нас возникло решение на время моего пребывания в Париже поселиться вместе; а поскольку обстоятельства мои были чуть получше, чем у Дюпена, то я снял с его согласия и обставил в духе столь милой нам обоим романтической меланхолии сильно пострадавший от времени дом причудливой архитектуры в уединенном уголке Сен-Жерменского предместья; давно покинутый хозяевами из-за каких-то суеверных преданий, в суть которых мы не стали вдаваться, он клонился к упадку...

Одной из фантастических причуд моего друга – ибо как еще это назвать? – была влюбленность в ночь, в ее особое очарование; и я покорно принял эту *bizarrierie*<sup>26</sup> как принимал и все другие, самозабвенно отдаваясь прихотям друга. Темноликая богиня то и дело покидала нас, и, чтобы не лишаться ее милостей, мы прибегали к бутафории: при первом проблеске зари захлопывали тяжелые ставни старого дома и зажигали два-три светильника, которые, курясь благовониями, изливали тусклое, призрачное сияние. В их бледном свете мы предавались грезам, читали, писали, беседовали, пока звон часов не возвещал нам приход истинной Тьмы. И тогда мы рука об руку выходили на улицу, продолжая дневной разговор или бесцельно бродили до поздней ночи, находя в мелькающих огнях и тенях большого города ту неисчерпаемую пищу для умственных восторгов, какую дарит тихое созерцание.

Следует обратить внимание на изысканно-романтический стиль описания ночи в последнем абзаце, насыщенный сравнениями (*темноликая богиня – ночь*), метафорами и эпитетами (*светильники, курясь благовониями, изливали тусклое, призрачное сияние*). Пространное романтическое описание ночи, однако, органично переходит в рассказ об аналитических способностях Дюпена на следующих страницах повествования, где сыщик демонстрирует талант владения дедуктивным методом, выступая одновременно в своей романтической ипостаси – исключительного героя-индивидуалиста в исключительных

обстоятельствах. Индивидуализм Дюпена подчеркивается и тем, что в своих поисках преступника он совершенно равнодушен к процессу восстановления справедливости (что является еще одной важной чертой классического детектива: противостояние закона и беззакония должно разрешиться восстановлением справедливости и наказанием преступника). Преступление для Дюпена – прежде всего логическая задача, которую необходимо разрешить, простор для игры ума.

В определенной мере такая специфика образа сыщика у Э. По обусловила своеобразие композиции его логических историй. Ю. Ковалев характеризует структуру детективных рассказов писателя следующим образом: «Сюда входят: информация о преступлении, сообщаемая читателю; описание бесплодных усилий полиции; обращение к герою за помощью; «непостижимое» раскрытие тайны и, наконец, разъяснение, знакомящее читателя с ходом мысли героя, с подробностями и деталями индуктивно-дедуктивного процесса, ведущего к истине. Все элементы структуры, кроме последнего, могут соединяться в различных комбинациях. Последний же (разъяснение) неизменно увенчивает повествование»<sup>27</sup>. В рассказе «Убийства на улице Морг» большую часть повествования занимает рассказ Дюпена о подробностях раскрытия преступления, о деталях, логическое выстраивание которых способствовало вычислению преступника. Композиции такого типа соответствует и схема расстановки персонажей, в которой центральное место отводится сыщику и отчасти его другу-рассказчику. Исследователи совершенно справедливо акцентируют внимание на том, что детективные новеллы Э. По относятся к типу романтической прозы, в которой «главным предметом, на котором сосредоточено внимание автора, оказывается не расследование, а человек, ведущий его. В центре повествования поставлен характер. Все остальное более или менее подчинено задаче его раскрытия»<sup>28</sup>. Пара «сыщик/ рассказчик» – еще одно художественное открытие американского мастера. Друг-рассказчик-помощник в классических

27 Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография / Ю.В. Ковалев. – Л.: Художественная литература, 1984. – С. 209-210.

28 Там же, с. 211.

детективных произведениях станет обязательным персонажем-спутником сыщика, чья художественно-эстетическая функция чрезвычайно важна: от лица помощника, как правило, ведется повествование, он передает ход событий, свидетелем которых являлся; он далеко не так умен и эрудирован, как сыщик, его догадки и предположения часто ошибочны, что оттеняет талант детектива, оттачивающего на версиях помощника свой дедуктивный метод; именно помощнику сыщик раскрывает ход своих размышлений, во-первых, возвращая его в памяти на несколько шагов назад, акцентируя те детали, которые попадали в поле зрения и помощника (отметим сразу – и читателя), но на которые тот не обратил должного внимания, а во-вторых, создавая тем самым эффект правдоподобия произошедших событий. Второстепенным у Эдгара По, но не менее важным предстает образ префекта полиции (в более поздних версиях классического детектива А. Конан Дойла и А. Кристи инспектор полиции станет одним из главных действующих лиц, неизменным спутником пары сыщик / помощник), демонстрирующий, как правило, бессилие официального расследования и обращающийся за помощью к частному сыщику. Ко второстепенным персонажам относятся потерпевшие, свидетели и, как это ни странно, сам преступник – для Э. По не важно, достигнет ли его справедливое возмездие, важен лишь факт решения задачи.

Существенную особенность детективных рассказов По составляет сведение к минимуму любого внешнего действия. О преступлении Дюпен узнает либо из газет, либо от префекта полиции, со свидетельскими показаниями знакомится также либо из газет, либо из материалов полиции, весьма кратковременно осматривает место преступления. Дюпен практически не совершает никаких поступков. Однако отсутствие внешнего действия компенсируется детальным описанием работы мысли сыщика. «Эдгар По, – отмечает Ю. Ковалев, – называл свои детективные рассказы ратицинациями (*ratiocinations*). Слово это редкое, малоупотребительное. Означает оно, согласно толковому словарю Уэбстера, “процесс точного мышления”, “использование дедукции, индукции и комбинации обеих в попытке найти решение”, “логическое или систематическое

мышление". Какое бы из этих значений не имел в виду По, несомненно одно: предметом его "рационаций" является деятельность интеллекта.

Существенно, что Эдгар По не просто говорит об интеллектуальной деятельности героя, но показывает ее в подробностях и деталях, раскрывая процесс мышления, его принципы и логику. Именно здесь и сосредоточено главное действие рационаций, их глубинная динамика. Говоря о пафосе детективных рассказов По, следует признать, что он не только в раскрытии тайны. Блистательное решение загадки демонстрирует красоту и огромные возможности разума, торжествующего над анархическим миром «необъяснимого». Детективные рассказы По – это гимн интеллекту»<sup>29</sup>.

### Вопросы к занятию

1. Творческий путь Эдгара По.
2. Специфика детективного жанра в истории литературы.
3. Эстетика рационалистического романтизма в творчестве писателя.
4. Художественная функция детали в рассказах «Убийства на улице Морг», «Похищенное письмо», «Золотой жук».
5. Мистика и рационализм в рассказе «Лигейя».
6. Образ романтического героя в рассказе «Лигейя».
7. Функция комического в рассказе «Очки».

### Литература

#### Тексты

1. По Э.А. Убийства на улице Морг / Эдгар Аллан По // Полное собрание рассказов. – СПб.: ООО «Издательство "Кристалл"», 1999. – С. 382–415.

2. По Э.А. Похищенное письмо / Эдгар Аллан По // Полное собрание рассказов. – СПб.: ООО «Издательство "Кристалл"», 1999. – С. 467–485.

3. По Э.А. Золотой жук / Эдгар Аллан По // Полное собрание рассказов. – СПб.: ООО «Издательство "Кристалл"»,

---

29 Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография / Ю.В. Ковалев. – Л.: Художественная литература, 1984. – С. 220–221.

1999. – С. 604–638.

4. По Э.А. Лигейя / Эдгар Аллан По // Полное собрание рассказов. – СПб.: ООО «Издательство “Кристалл”», 1999. – С. 192–207.

5. По Э.А. Очки / Эдгар Аллан По // Полное собрание рассказов. – СПб.: ООО «Издательство “Кристалл”», 1999. – С. 661–683.

### Учебная литература

1. Прозоров В.Г. Э. По / В.Г. Прозоров // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 499–511.

2. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография / Ю.В. Ковалев. – Л.: Художественная литература, 1984. – 296 с.

3. Райнов Б. Черный роман / Богомил Райнов. – М.: Прогресс, 1974. – 306 с.

4. Зверев А.М. Вдохновенная математика Эдгара По / А.М. Зверев // Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2000; Издательство «Аст», 2003. – С. 5–24.

5. Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии / Э.Ф. Осипова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 169 с.

6. Чередников В.И. Модель мира Эдгара По / В.И. Чередников // Вестник Российского государственного университета имени И. Канта. – 2009. – Вып. 6. – С. 45–53.

### Темы для рефератов и курсовых работ

1. Образ героя-сыщика в детективных рассказах Э. По.
2. Художественная функция детали в рассказе Э. По «Золотой жук».
3. Специфика психологических новелл Э. По.
4. Художественное своеобразие научно-фантастических новелл Э. По.

---

## ПРИЛОЖЕНИЕ

**Виктор Гюго**

### **ПРЕДИСЛОВИЕ К ДРАМЕ «КРОМВЕЛЬ»**

<...> Не всегда на земле существовала одна и та же цивилизация или, употребляя выражение более точное, хотя и более широкое, одно и то же общество. Человеческий род в его совокупности рос, развивался, созревал, как каждый из нас. Он был ребенком, он был мужем; теперь мы наблюдаем его почтенную старость. До той эпохи, которую современное общество называет античной, существовала другая эра, которую древние называли ЛЕГЕНДАРНОЙ, хотя точнее было бы назвать ее ПЕРВОБЫТНОЙ. Вот три великих последовательных формы цивилизации с самого ее зарождения вплоть до нашего времени. А так как поэзия всегда являет точное подобие общества, то мы постараемся определить на основании природы последнего, каковы были особенности первой в эти три великие эпохи природы – в первобытную, античную и новую эпоху.

В первобытную эпоху, когда человек пробуждается в только что родившемся мире, вместе с ним пробуждается и поэзия. Чудеса эти ослепляют и опьяняют его, и первое его слово – это гимн. Он так еще близок к богу, что все размышления его – это восторги, все мечты его – видения. Он изливает свои чувства, он поет, как дышит. На его лире только три струны: бог, душа, творение; но эта тройная тайна покрывает все, эта тройная идея охватывает все. Земля еще почти пустынна. Есть семьи, но нет народов; есть отцы, но нет королей, и каждый род существует свободно; нет собственности, нет закона, нет столкновений, нет войн. Все принадлежит каждому и всем. Общество – это община. Человек ничем не стеснен в ней. Он ведет кочевую пастушескую жизнь, с которой начинаются все цивилизации и которая так благоприятствует одиноким созерцаниям, причудливым грезам. Он отдается течению жизни; его мысль, как и его жизнь, подобна облаку, меняющему форму и направление в зависимости от ветра, несущего его. Таков первый человек, таков первый поэт. Он молод, он лиричен. Молитва – вот вся

его религия, ода – вот вся его поэзия.

Эта поэма, эта ода первобытных времен – «Книга бытия».

Но постепенно юность мира проходит. Все увеличивается; семья становится племенем, племя – нацией. Каждая из этих человеческих групп располагается вокруг одного общего центра, и так возникает нация. Общественный инстинкт сменяет инстинкт кочевой. Стан уступает место селению, палатка – дворцу, ковчег – храму. Вожди этих возникающих государств, конечно, еще пастыри, но они уже пастыри народов; их пастырский посох уже имеет форму скипетра. Все устанавливается и приобретает очертания. Религия принимает определенную форму; обряды вносят порядок в молитву; культ обрастает догматами. Так жрец и царь делят между собой отцовскую власть над народом; так патриархальную общину сменяет теократическое общество. Однако народам становится слишком тесно на земном шаре, они мешают друг другу и ссорятся между собой; отсюда – столкновения царств, война («Илиада»). Они вторгаются в чужие пределы; отсюда – переселение народов, странствия («Одиссея»). Поэзия отражает эти великие события. От идей она переходит к делам, она воспеваает века, народы, царства, она становится эпической, она порождает Гомера.

<...> Все древние трагики пересказывают Гомера. Та же самая фабула, те же катастрофы, те же герои. Все трагики черпают из гомеровской реки. Это все та же «Илиада» и «Одиссея». Подобно Ахиллу, волочащему за собой Гектора, греческая трагедия кружится вокруг Трои.

Однако век эпопеи приходит к концу. Подобно обществу, представителем которого она является, поэзия эта истощает себя, вращаясь вокруг себя самой. Рим подражает Греции, Вергилий повторяет Гомера; и словно для того, чтобы достойно окончить жизнь, эпическая поэзия умирает в этом последнем рождении.

И пора уже. Для мира и для поэзии наступает другая эпоха.

Спиритуалистическая религия, заменяя собою материалистическое и внешнее язычество, проникает в сердце древнего общества, убивает его и в труп этой одряхлевшей цивилизации закладывает зародыш новой цивилизации.

<...> Итак, создалась новая религия и новое общество; на этом двойном основании должна была возникнуть новая поэзия. До сих пор, – да простят нам, что мы излагаем выводы, которые читатель, конечно, сам уже сделал из всего сказанного, – до сих пор чисто эпическая муза древних, подобно античному политеизму и философии, изучала природу лишь с одной точки зрения, безжалостно изгоняя из искусства почти все то, что в мире, который она должна была изображать, не соответствовало определенному типу красоты, – типу первоначально великолепному, но, как всегда бывает со всем, что возведено в систему, сделавшемуся, наконец, ложным, скудным и условным. Христианство приводит поэзию к правде. Подобно ему, новая муза будет смотреть на вещи более возвышенным и свободным взором. Она почувствует, что не все в творении с человеческой точки зрения прекрасно, что уродливое в нем существует наряду с прекрасным, безобразное – с красивым, гротеск – с возвышенным, зло – с добром, мрак – со светом. Она спросит себя, должно ли предпочесть узкий и относительный разум художника бесконечному, абсолютному разуму творца; человеку ли исправлять бога; станет ли природа более прекрасной, если она будет искалечена; имеет ли искусство право, так сказать, раздваивать человека, жизнь, творение; будет ли каждая вещь двигаться лучше, если у нее отнять ее мускулы и пружины; наконец, является ли неполнота средством для того, чтобы стать гармоничным, – и тогда, устремив взор на события, одновременно смешные и страшные, под влиянием только что отмеченного нами духа христианской меланхолии и философской критики, поэзия сделает великий шаг вперед, решающий шаг, который, подобно землетрясению, изменит все лицо духовного мира. Она начнет действовать как природа, сочетая в своих творениях, – но не смешивая между собой, – мрак со светом, гротеск с возвышенным, – другими словами, тело с душой, животное с духом, – ибо отправная точка религии всегда есть отправная точка и поэзии. Все связано друг с другом.

Вот начало, чуждое античности, вот новый элемент, вошедший в поэзию; и так как одно новое условие в существе изменяет все существо целиком, то в искусстве развивается новая форма. Этот элемент – гротеск. Эта форма – комедия.

И на этом мы позволим себе настаивать, ибо мы здесь указали на характерную особенность, на основное различие, противопоставляющее, по нашему мнению, современное искусство – искусству античному, нынешнюю форму – форме мертвой, или, пользуясь терминами менее ясными, но более популярными, литературу РОМАНТИЧЕСКУЮ – литературе классической.

<...> Нет надобности останавливаться далее на этом влиянии гротеска в третий период цивилизации. В эпоху, называемую романтической, все обнаруживает тесную и творческую связь его с прекрасным. Даже самые наивные народные предания с удивительным чутьем выражают иногда эту тайну нового искусства. Древность не создала бы «Красавицы и зверя».

Бесспорно то, что в эпоху, на которой мы остановились, преобладание гротеска над возвышенным в литературе ясно заметно. Но это лихорадка реакции, жажда новизны, которая скоро проходит; это первая волна, постепенно спадающая. Прекрасное вернет себе свое место и свое право, заключающееся вовсе не в том, чтобы изгнать другое начало, но чтобы возобладать над ним. Наступит время, когда гротеск удовлетворится одним уголком картины в королевских фресках Мурильо, на религиозных полотнах Веронезе, участием в двух чудесных «Страшных судах», которыми будет гордиться искусство, в этом видении восторга и ужаса, которым Микеланджело украсит Ватикан, в этом страшном падении людей, которых Рубенс низвергнет вдоль сводов антверпенского собора. Наступит момент, когда между двумя этими началами установится равновесие. Человек, поэт-владыка, poeta sovrano, как Данте называет Гомера, всему определит свое место. Два соперничающих гения соединяют свое двойное пламя, и из этого пламени возникает Шекспир.

Мы подошли к вершине поэзии нового времени. Шекспир – это драма; а драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию, – такая драма является созданием, типичным для третьей эпохи поэзии, для современной литературы.

Итак, резюмируя вкратце отмеченные выше явления,

скажем: поэзия имела три возраста, из которых каждый соответствовал определенной эпохе общества, – оду, эпопею, драму. Первобытный период лиричен, древний период эпичен, новое время драматично. Ода воспевает вечность, эпопея прославляет историю, драма изображает жизнь. (Но, возразят нам, драма также изображает историю народов. Да, но как ЖИЗНЬ, а не как ИСТОРИЮ. Она предоставляет историку точную последовательность общих событий, серию дат, массовые явления, сражения, завоевания, распадения царств, все внешнее в истории. Она берет себе внутреннюю сторону. То, что забывает или отбрасывает история, подробности костюма, нравов, физиономий, подкладка событий, словом – жизнь, принадлежит ей; и драма может быть огромной с виду и в совокупности, когда эти мелочи взяты широкой горстью *prensa manu magna*. Но не следует искать чистой истории в драме, даже если она «историческая». Она излагает легенды, а не факты. Это хроника, а не хронология). Особенность первого рода поэзии – наивность, особенность второго рода ее – простота, особенность третьего – истина. Рапсоды знаменуют переход от поэтов лирических к поэтам эпическим, как романисты – переход от поэтов эпических к поэтам драматическим. Историки рождаются вместе со второй эпохой; хроникеры и критики – с третьей. Герои оды – колоссы: Адам, Каин, Ной; герои эпопеи – гиганты: Ахилл, Атрей, Орест; герои драмы – люди: Гамлет, Макбет, Отелло. Ода живет идеальным, эпопея – грандиозным, драма – реальным. Словом, эта тройкая поэзия проистекает из трех великих источников – Библии, Гомера, Шекспира.

<...> В драме, – такой, какой ее можно если не написать, то задумать, – все связано и вытекает одно из другого, так же как в действительной жизни. Тело играет в ней свою роль, как и душа: и люди и события, движимые этой двойной силой, бывают поочередно смешными и страшными, иногда и страшными и смешными одновременно.

<...> Удивительно то, что рутинеры думают утвердить свое правило о двух единствах на правдоподобии, в то время как именно действительность убивает его.

<...> В наши дни начинают понимать, что точное определение места действия является одним из первых условий

реальности. Не одни только говорящие или действующие персонажи запечатлевают в уме зрителя истинный образ событий. Место, где произошла катастрофа, становится страшным и неотделимым ее свидетелем; и отсутствие такого немого персонажа обеднило бы в драме картины исторических событий.

<...> Единство времени не более обосновано, чем единство места. Действие, искусственно ограниченное двадцатью четырьмя часами, столь же нелепо, как и действие, ограниченное прихожей. Всякое действие имеет свою продолжительность, как и свое особое место. Уделять одну и ту же порцию времени всем событиям! Мерить все одной и той же мерой!

<...> Наконец, чтобы доказать нелепость правила о двух единствах, достаточно было бы последнего довода, заложенного в самой сущности искусства. Это – существование третьего единства, единства действия, которое одно только всеми признано, потому что оно вытекает из следующего факта: ни глаз, ни ум человеческий не могут охватить больше одного целого зараз. Это правило настолько же необходимо, насколько два других бесполезны. Оно составляет отличительную особенность драмы; вот почему оно исключает два остальных. Три единства в драме невозможны так же, как три горизонта в одной картине. Остережемся, впрочем, смешивать это единство с простотой действия. единство целого нисколько не исключает побочных действий, на которые должно опираться главное. Нужно только, чтобы эти части, искусно подчиненные общему, постоянно тяготели к центральному действию и группировались вокруг него разными этажами или, вернее, в разных планах драмы. Единство целого есть закон театральной перспективы.

Тем не менее, все еще повторяют и будут еще повторять некоторое время: «Следуйте правилам! Подражайте образцам! С помощью правил были созданы образцы!» – Позвольте! В таком случае есть два рода образцов: те, которые были созданы согласно правилам, и те, согласно которым эти правила были созданы. Так в какой же из этих двух категорий должен найти себе место гений? Хотя всякое общение с педантами неприятно, все же не лучше ли в тысячу раз поучать их, чем

выслушивать от них поучения? Да еще вдобавок подражать им! Разве отраженный свет может сравниться с его источником? Может ли спутник солнца, вечно влачащийся в одном и том же кругу, сравниться с центральным и творящим жизнь светилом? Несмотря на всю свою поэзию, Вергилий – это только луна Гомера.

И кому же подражать, скажите? Древним? Мы только что доказали, что их театр не имеет ничего общего с нашим. К тому же Вольтер, отвергающий Шекспира, отвергает также и греков... <...> Подражать новым авторам? Подражателям? Поощадите!

<...> Скажем поэтому смело: время настало; и странно было бы, если бы в нашу эпоху свобода, как свет, проникла всюду, исключая того, что по природе своей свободнее всего на свете – кроме области мысли. Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам! Собьем эту старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов; или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету. Первые – вечны, заключены в природе вещей и неизменны; другие – изменчивы, зависят от внешних условий и пригодны лишь для одного раза. Первые – это сруб, поддерживающий дом; вторые – леса, служащие при стройке и возводимые заново для каждого здания. Словом, одни составляют костяк драмы, другие – ее одежду. Впрочем, об этих правилах не пишут в поэтиках. Ришле и не подозревает о них. Гений, который скорее угадывает, чем научается, для каждого произведения извлекает первые из общего порядка вещей, вторые – из обособленной совокупности разрабатываемого им сюжета; но поступает он при этом не как химик, который затапливает свою печь, раздувает огонь, нагревает свой тигель, анализирует и разлагает, но как пчела, которая летит на своих золотых крыльях, садится на каждый цветок и высасывает из него мед, однако так, что при этом ни чашечка цветка не теряет ничего из своей красоты, ни венчик – ничего из своего аромата.

Итак, поэт, – мы это подчеркиваем, – должен советоваться только с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа.

<...> Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было – Шекспиру или Мольеру, Шиллеру или Корнелю. <...>Если бы подлинный талант мог до такой степени отречься от своей собственной природы и отказаться от своей самобытности, чтобы перевоплотиться в другого, он потерял бы все, приняв на себя эту роль Созия. Это бог, который делается слугой. Нужно черпать только из первичных источников. Одни и те же соки, разлитые в почве, порождают все деревья в лесу, столь различные по своему виду, плодам и листве. Одна и та же природа оплодотворяет и питает самых различных гениев. Поэт – это дерево, которое могут колебать все ветры и поить все росы, и оно приносит свои произведения как плоды, подобно тому, как басенник приносит свои басни. Зачем прилепляться к учителю? Зачем прирастать к образцу? Лучше быть терновником или чертополохом, питаемым той же землей, что кедр или пальма, чем грибок или лишай этих больших деревьев. Терновник живет, грибок прозябает. Кроме того, как бы велики ни были этот кедр и эта пальма, при помощи сока, из них извлекаемого, нельзя стать самому великим. Паразит гиганта будет все же не больше карлика. Дуб, как он ни колоссален, может произвести и питать только омелу.

<...> Итак, – природа! Природа и истина! – Но чтобы показать, что новое направление, нисколько не разрушая искусства, хочет лишь построить его заново, более прочно и на лучшем основании, попытаемся установить непроходимую границу, отделяющую, по нашему мнению, реальное в искусстве и реальное в природе. Легкомысленно было бы смешивать их, как это делают некоторые отсталые сторонники РОМАНТИЗМА. Правда в искусстве не может быть, как многие утверждали, АБСОЛЮТНОЙ реальностью. Искусство не может дать самого предмета.

<...> Поэтому, чтобы не прийти к абсурду, мы должны признать, что область природы и область искусства совершенно различны между собой. Природа и искусство – две разные вещи, иначе то или другое не существовало бы. Искусство, кроме своей идеальной стороны, имеет еще сторону земную и положительную. Что бы оно ни делало, она ограничено

грамматикой и просодией, Вожела и Ришле. Для самых причудливых своих созданий оно должно пользоваться формами, средствами выполнения, огромным аппаратом. Для гения это – орудия искусства; для посредственности – инструменты ремесла.

Кажется, уже кто-то сказал, что драма есть зеркало, в котором отражается природа. Но если это – обыкновенное зеркало, с ровной и гладкой поверхностью, оно будет давать тусклое и плоскостное отражение, верное, но бесцветное; известно, сколько теряют краски и свет в простом отражении. Следовательно, драма должна быть концентрирующим зеркалом, которое не только не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и конденсирует их, превращает мерцание в свет, а свет – в пламя. Только в этом случае драма может быть признана искусством.

<...> Какое великое и прекрасное зрелище – эта развивающаяся с такой широтой драма, в которой искусство властно истолковывает природу; драма, действие которой движется к развязке легкой и уверенной поступью, без многословия, но и без судорожной сжатости; словом, драма, в которой поэт вполне достигает многообразных целей искусства, заключающихся в том, чтобы открыть зрителю двойной горизонт, осветить одновременно внутренний и внешний облик людей; внешний – с помощью их диалогов и действий, внутренний – путем реплик в сторону и монологов; словом, сочетать в одной картине драму жизни и драму сознания. Понятно, что если для произведения такого рода поэт должен выбирать в мире явлений, – а он должен делать это, – то он выберет не прекрасное, а характерное. Не потому, чтобы нужно было, как теперь говорят, «придать местный колорит», то есть после того, как произведение уже закончено, наложить кое-где несколько кричащих мазков на общий фон, совершенно при этом ложный и условный. Местный колорит должен быть не на поверхности драмы, но в глубине ее, в самом сердце произведения, откуда он распространяется на поверхность сам собою, естественно, равномерно проникая, если можно так выразиться, во все уголки драмы, как сок поднимается от корня дерева в самый последний листок его. Драма должна

глубоко проникнуться этим колоритом эпохи; он должен, так сказать, носиться там в воздухе, чтобы только вступая в драму и покидая ее, можно было заметить, что переходишь в другой век и другую атмосферу. Необходимо ученье, необходим труд, чтобы достигнуть этого; тем лучше. Хорошо, когда дороги к искусству покрыты терниями, перед которыми отступают все, за исключением людей с твердой волей. Кроме того, только такая работа, в соединении с пламенным вдохновением, способна охранить драму от одного порока, который ее убивает, - от банальности. Банальность - удел поэтов со слабым зрением и коротким дыханием. Оптика сцены требует, чтобы во всякой фигуре была выделена самая яркая, самая индивидуальная, самая характерная ее черта. Даже пошлое и грубое должно быть подчеркнуто. Ничем нельзя пренебрегать. Подлинный поэт, как бог, находится одновременно всюду в своем творении. Гений подобен чеканному прессу, выбивающему портрет короля и на медных монетах, и на золотых экю.

<...> Если бы мы имели право высказаться по поводу того, каким должен быть, чтобы удовлетворить нас, стиль драмы, мы сказали бы, что нам желателен стих свободный, непосредственный, честный, без ложной стыдливости и жеманства дерзающий прямо все высказать; стих, легко и свободно переходящий от комедии к трагедии, от возвышенного к гротескному; стих, попеременно то положительный, то поэтический, но всегда художественный и вдохновенный, глубокий и непосредственный, широкий и правдивый; умеющий ломать, когда нужно, и переставлять цезуру, чтобы скрасить однообразие александрийского стиха; более склонный к enjambements, удлиняющим его, чем к инверсии, его затемняющей; верный рифме, этой рабыне-царице, этой высшей прелести нашей поэзии, родоначальнице нашей метрики; неисчерпаемый в правдивости своих оборотов, неуловимый в тайнах своего изящества и фактуры; принимающий, подобно Протею, тысячу форм, не меняя своей природы и характера; избегающий тирад; резвящийся в диалоге; всегда прячущийся за действующее лицо; стремящийся прежде всего к тому, чтобы быть на своем месте, а если ему случится быть красивым, то быть таковым как бы случайно, помимо своей воли и не сознавая

этого; <...> лирический, эпический или драматический – по мере надобности; способный охватить всю гамму поэзии, пройти ее сверху вниз, от самых возвышенных мыслей до самых вульгарных, от самых смешных до самых серьезных, от самых поверхностных до самых абстрактных; словом, такой, каким бы его создал человек, если бы некая фея наградила его душой Корнеля и умом Мольера. Нам кажется, что такой стих был бы так же прекрасен, как и проза.

<...> Ясно, что проза, по необходимости более робкая, вынужденная лишать драму всякой лирической и эпической поэзии, ограниченная диалогом и внешними фактами, далека от того, чтобы располагать подобными средствами. Крылья ее гораздо менее широки. К тому же она несравненно более доступна: посредственность себя чувствует в ее присутствии отлично; и, если не говорить о нескольких замечательных произведениях, появившихся в последнее время, искусство рискует быстро оказаться наводненным убожками и недоносками. Другая группа реформаторов склоняется в пользу драмы, написанной одновременно стихами и прозой, как это делал Шекспир. Такой способ имеет свои преимущества. Однако здесь возможно несоответствие при переходе от одной формы к другой; ткань бывает гораздо прочнее, когда она однородна. Впрочем, вопрос о том, написана ли драма прозой или стихами, имеет второстепенное значение. Достоинство произведения определяется не формой его, но внутренними его качествами. В подобных вопросах возможно только одно решение. Только одна гиря может склонить весы искусства – гений.

Вообще говоря, первое и самое необходимое качество драматического писателя, будь он прозаик или стихотворец, – это правильность. Не та поверхностная правильность, достоинство или порок описательной школы, которая превратила Ломона и Ресто в два крыла своего Пегаса, но глубокая, внутренняя, сознательная правильность, проникающая духом языка, исследовавшая его корни, изучившая его этимологию, – всегда свободная. так как она всегда уверена в себе и всегда согласуется с логикой языка. Наша царица-грамматика держит первую на помочах, вторая же сама ведет за собой грамматику. Она может быть смелой, дерзать, творить, создавать свой стиль; она

имеет на это право. Ибо, что бы ни говорили некоторые лица, плохо разбирающиеся в том, о чем они говорят, – и в том числе когда-то автор этих строк, – французский язык не принял своей окончательной формы и никогда не примет ее. Язык не останавливается в своем развитии. Человеческий ум всегда движется вперед, или, если хотите, изменяется, и вместе с ним изменяется и язык. Таков порядок вещей. Когда тело изменяется, может ли не измениться одежда? Французский язык XIX века не может быть французским языком XVIII века, а этот последний не есть язык XVII века, так же как язык XVI века не есть язык XV века. Язык Монтеня уже не тот, что язык Рабле, язык Паскаля не тот, что язык Монтеня, язык Монтескье не тот, что язык Паскаля. Каждый из этих четырех языков сам по себе изумителен, так как он оригинален. Каждая эпоха имеет свои понятия; ясно, что она должна иметь и слова, выражающие эти понятия. Языки – словно море; они находятся в вечном движении. По временам они отливают от одного из берегов мира человеческой мысли и устремляются к другому. тогда все, что покинула их волна, высыхает и исчезает с поверхности земли. Так угасают понятия, так умирают слова. С человеческими языками происходит то же, что и со всем другим. Каждый век что-нибудь приносит и уносит из них. Что делать? Это неизбежно. Поэтому тщетны попытки закрепить подвижную физиономию нашего языка в той или иной ее форме. Тщетно наши литературные Иисусы Навины повелевают языку остановиться; ни языки, ни солнце больше не останавливаются. В тот день, когда они принимают свою окончательную форму, они умирают. Вот почему французский язык одной из наших современных школ – мертвый язык.

Таковы приблизительно в настоящее время взгляды автора этой книги на драму, – правда, без того глубокого обоснования, которое могло бы доказать их несомненную правильность. Впрочем, он отнюдь не намерен выдавать свой драматический опыт за прямое осуществление этих взглядов: напротив, они сами, быть может, – наивно выражаясь, – осенили его во время работы. Конечно, было бы ловко и даже выгодно обосновывать эту драму на предисловии и защищать одно при помощи другого. Но автор предпочитает – поменьше ловкости и побольше откровенности. Поэтому он первый хочет показать

слабость узла, связывающего это предисловие с драмой. Первою его мыслью, на которой он сначала остановился по своей лености, было дать публике только одну драму, – el demonio sin las cuernas (дьявол без рогов), как говорит Ириарте. Но, окончив и дописав ее, он, по просьбе нескольких друзей, наверно, очень ослепленных, решил в предисловии объясниться с самим собой, – изобразить, так сказать, карту поэтического путешествия, которое он только что совершил, и отдать себе отчет в плохих или хороших сделанных за это время приобретениях и новых картинах, которые явила его уму область искусства. Конечно, этим признанием некоторые воспользуются для того, чтобы повторить упрек, брошенный ему одним немецким критиком, – в том, что он пишет «поэтику для собственной поэзии». Что из того? Прежде всего, он больше хотел уничтожить поэтику, чем создавать ее. А кроме того – не лучше ли создавать поэтику на основе поэтического произведения – не основе поэзии? Но нет, мы повторяем, что у него нет ни способности создавать системы, ни желанья устанавливать их. «Системы, – остроумно сказал Вольтер, – похожи на крыс, которые пролезают в десятка два дыр, но, наконец, находят две или три такие, в которые им никак не пролезть». Вот почему это значило бы для автора браться за бесполезный труд, превышающий его силы. Наоборот, он защищает здесь искусство против деспотизма систем, кодексов и правил. Он привык на свой страх и риск следовать тому, что он считает своим вдохновением, и менять форму каждый раз, как он принимается за новое произведение. В искусстве он прежде всего избегает догматизма. Избави его бог от желанья быть одним из тех писателей, романтиков или классиков, которые пишут произведения в духе своей системы, которые обрекают себя на то, чтобы всегда придерживаться лишь одной формы, всегда что-то доказывать, следовать иным законам, нежели законы их умственного склада и их природы. Искусственное творчество этих людей, – каковы бы ни были размеры их таланта, – не существует для искусства. Это теория, а не поэзия.

<...> Как бы то ни было, автор считает своим долгом предупредить тех немногих, которых может привлечь подобное представление, что пьеса, извлеченная из

«Кромвеля», займет времени не меньше, чем целый спектакль. Романтическому театру трудно иначе себя проявить. Конечно, если вам желательно что-либо другое, чем эти трагедии, где один или два персонажа, абстрактные выражения чисто метафизической идеи, торжественно прогуливаются на фоне без глубины, едва заполненном несколькими фигурами наперсников, бледных отражений героев, служащими для того, чтобы заполнить пустые места простого, однообразного и одногласного действия, если вам все это наскучило, – то одного вечера не слишком много для того, чтобы широко очертить выдающегося человека или целую переходную эпоху: человека – с его характером и его дарованиями, связанными с этим характером, с его верованиями, господствующими над тем и другим, с его страстями, противоречащими его верованиям, характеру и гению, с его вкусами, окрашивающими его страсти, а также с бесчисленной вереницей всякого рода людей, которых все эти свойства заставляют кружиться вокруг него; а эпоху – с ее нравами, законами, обычаями, с ее духом, с ее мудростью, с ее суевериями, с ее происшествиями и ее представителями, которых поочередно формуют, как мягкий воск, все эти основные причины. Читатель легко поймет, что это будет гигантская картина. Вместо одной личности, которой довольствуется отвлеченная драма старой школы, их будет двадцать, сорок, пятьдесят – различной выразительности и различных размеров. Их будут толпы в драме. Не мелочно ли было бы уделить ей два часа времени, чтобы остальную часть представления отдать комической опере или фарсу? Урезывать Шекспира ради Бобеша? И если действие хорошо построено, то не нужно опасаться, что множество приводимых им в движение фигур вызовет усталость у зрителя или внесет чрезмерную пестроту в драму. Шекспир, щедрый на мелкие детали, в то же самое время – и именно вследствие этого – велик в создании огромного целого. Это дуб, бросающий колоссальную тень тысячами мелких зубчатых листьев.

<...> В настоящее время существует литературный старый режим, как политический старый режим. Прошлый век почти во всем еще тяготеет над новым. Особенно он подавляет его в области критики. Мы встречаем, например, живых людей,

повторяющих определение вкуса, брошенное Вольтером: «Вкус в поэзии – то же, что вкус в женских нарядах». Иначе говоря, вкус – это кокетство. Замечательные слова, превосходно характеризующие эту поэзию XVIII века, нарумяненную, в мушках, напудренную, эту литературу с фижмами, бантиками и фальбалой. Они великолепно выражают дух эпохи, соприкасаясь с которой, самые возвышенные гении становились маленькими, – по крайней мере, в известном отношении, – тех времен, когда Монтескье мог и должен был написать «Гнидский храм», Вольтер – «Храм вкуса», Жан-Жак – «Деревенского колдуна».

Вкус – это разум гения. Вот что скоро будет установлено другой критикой, мощной, откровенной, научной, критикой нового века, которая начинает пускать мощные ростки под старыми, иссохшими ветвями старой школы. Эта молодая критика, столь же серьезная, насколько первая была легкомысленна, столь же ученая, насколько первая была невежественна, уже создала свои авторитетные органы, и иной раз мы изумляемся, встречая в самых легковесных газетках превосходные статьи, проникнутые ее духом. Соединившись со всем, что есть лучшего и смелого в литературе, она освободит нас от двух бичей – от дряхлого классицизма и от ложного романтизма, который дерзко поднимает голову рядом с истинным романтизмом. Ибо современный дух уже имеет свою тень, свою скверную копию, своего паразита, свой классицизм, который гримируется под него, принимает его цвета, надевает его ливрею, подбирает крохи его, и, подобно «ученику чародея», подслушанными словами пускает в ход пружины действия, тайна которых ему неизвестна. Поэтому он делает глупости, которые учителю его часто бывает трудно исправить. Но прежде всего следует уничтожить старый ложный вкус. Необходимо очистить от него современную литературу. Тщетно он разъедает и омрачает ее. Он обращается к новому, суровому, могучему поколению, которое не понимает его. Шлейф XVIII века волочится еще в XIX-м, но не нам, молодому поколению, видевшему Бонапарта, нести его.

Приближается момент, когда новая критика, опирающаяся на широкую, прочную и глубокую основу, восторжествует.

Скоро все поймут, что писателей нужно судить не с точки зрения правил и жанров, которые находятся вне природы и вне искусства, но согласно неизменным законам этого искусства и особым законам, связанным с личностью каждого из них. Уразумев это, все устыдятся той критики, которая заживо колесовала Пьера Корнеля, зажимала рот Жану Расину и нелепо оправдывала Джона Мильтона лишь на основании эпического кодекса отца Лебосю. Придут к выводу, что для того, чтобы понять произведение, нужно стать на точку зрения его автора, взглянуть на вещи его глазами. Отбросят, – я здесь говорю словами Шатобриана, – «жалкую критику недостатков ради широкой и плодотворной критики красот». Пора уже зорким умам уловить нить, часто связующую то, что по нашему личному капризу мы называем недостатком, с тем, что мы называем красотой. Недостатки, – по крайней мере, то, что мы называем этим именем, часто бывают естественным, необходимым, неизбежным условием достоинств.

Октябрь 1827 г.

Джордж Гордон Байрон

## АНГЛИЙСКИЕ БАРДЫ И ШОТЛАНДСКИЕ ОБОЗРЕВАТЕЛИ

### Предисловие

Все мои друзья ученые и неученые, убеждали меня не издавать этой сатиры под моим именем. Если бы меня можно было отвратить от влечений моей музы язвительными насмешками и бумажными пулями критики, я бы послушался их совета. Но меня нельзя утратить руганью, запугать критиками, вооруженными или безоружными. Я могу смело сказать, что не нападаю ни на кого лично, кто раньше не нападал на меня. Произведения писателей – общественное достояние: кто покупает книгу, имеет право судить о ней и печатно высказывать свое мнение, если ему угодно; поэтому авторы, упомянутые мною, могут ответить мне тем же. Я полагаю, что они с большим успехом сумеют осудить мои писания, чем исправить свои собственные. Но моя цель не в том, чтобы доказать, что и я могу хорошо писать, а в том, чтобы, если возможно, научить других писать лучше.

Так как моя поэма имела гораздо больше успеха, чем я ожидал, то я постарался в этом издании сделать несколько прибавлений и изменений для того, чтобы моя поэма могла быть прочитана с большим вниманием.

В первом анонимном издании этой сатиры четырнадцать стихов о Попе Боульса были написаны и включены в нее по просьбе одного моего остроумного друга, [\[1\]](#) который теперь собирается издать в свет том стихов.

В настоящем издании они изъяты и заменены несколькими моими собственными стихами. Я руководствовался при этом только тем, что не хотел печатать под моим именем что-либо, не вполне мне принадлежащее; я полагаю, что всякий другой поступил бы точно так же.

Относительно истинных достоинств многих поэтов, произведения которых названы или на которых есть намеки в нижеследующих страницах, автор предполагает, что мнение

о них приблизительно одинаковое в общей массе публики; конечно, они при этом, как и другие сектанты, имеют каждый свою особую общину поклонников, преувеличивающих их таланты, не видящих их недостатков и принимающих их метрические правила за непреложный закон. Но именно несомненная талантливость некоторых писателей, критикуемых в моей поэме, заставляет еще более жалеть о том, что они торгуют своим дарованием. Бездарность жалка; в худшем случае над ней смеешься и потом забываешь о ней, но злоупотребление талантом для низких целей заслуживает самого решительного порицания. Автор этой сатиры более чем кто-либо желал бы, чтобы какой-нибудь известный талантливый писатель взял на себя роль обличителя. Но м-р Джифорд посвятил себя Массинджеру, [2] и за отсутствием настоящего врача нужно предоставить право деревенскому фельдшеру в случае крайней надобности прописывать свои доморощенные средства для пресечения такой пагубной эпидемии, конечно, если в его способе лечения нет шарлатанства. Мы предлагаем здесь наш адский камень, так как, по-видимому, ничто, кроме прижигания, не может излечит многочисленных пациентов, страдающих [очень] распространенным в настоящее время и пагубным «бешенством стихотворства». Что касается эдинбургских критиков, эту гидру смог бы одолеть только Геркулес; поэтому, если бы автору удалось разможить хотя бы одну из голов змеи, пускай бы при этом сильно пострадала его рука, он был бы вполне удовлетворен.

Что ж, должен я лишь слушать и молчать [3]

А Фитцджеральд [4] тем временем терзать

Наш будет слух, в тавернах распевая?

Из трусости молчать я не желаю!

Пусть критики клеветуют и бранят,

Глушцам я посвящу сатиры яд.

Перо мое, свободы дар бесценный!

Ты – разума слуга неоцененный.

Ты вырвано у матери своей,

Чтоб быть орудьем немощных людей,

Служить, когда мозг мучится родами

И дарит мир то прозой, то стихами.  
Любовь обманет, щелкнет критик злой,  
Обиженный утешится с тобой.  
Тебе своим рождением поэты  
Обязаны, но волн холодной Леты  
Не избегаешь ты... А смотришь: вслед  
Забыв и сам певец. Таков уж свет!  
Тебя ж, перо, вновь призванное мною,  
Как Сид Гамет, [5] я в лаврах успокою!  
Что брань глупцов? Товарищем моим  
Всегда ты будешь. Смело воспарим  
И воспоем не смутное видение,  
Из пылких грез Востока порожденье,  
Нет, путь наш будет гладкий и прямой,  
Хоть встретятся нам тернии порой.  
О, пусть мои стихи свободно льются!  
Когда Пороку жертвы воздаются  
И над людьми он жалкими царит;  
Когда дурацкой шапкою гремит  
Безумие, брат старший преступленья;  
Когда глупец, с мерзавцем в единенье,  
Царя над миром, правду продает  
Любой смельчак насмешек не снесет;  
Неуязвимый, страха он не знает,  
Но пред стыдом публичным отступает;  
Свои грешки скрывать он принужден:  
Смех для него страшнее, чем закон.  
Вот действие сатиры. Я далеко  
От дерзкой мысли быть бичом порока:  
Сильнейшая тут надобна рука,  
Не столь моя задача широка.  
Найдется мелких глупостей довольно,  
Где будет мне охотиться привольно;  
Пусть кто-нибудь со мной разделит смех,  
И больших мне не надобно утех.  
На рифмоплетов я иду войною!  
Отныне шутки плохи вам со мною,  
Вы, эпоса жрецы, элегий, од

Кропатель! Вперед, Пегас, вперед!  
Принес я тоже музам дар невольный,  
Кропал стихи в период жизни школьной,  
И хоть они не вызвали молвы,  
Печатался, как многие, увы.  
Теперь средь взрослых к этому стремятся...  
Себя в печати каждому, признаться,  
Приятно видеть: книга, хоть она  
Пуста, все ж книга. Ах, осуждена  
Она забвенью с автором бывает!  
Их громкое заглавье не спасает,  
Имен блестящих не щадит провал;  
То Лэм [6] с своими фарсами познал...  
Но он все пишет, позабытый светом,  
Невольно бодрость чувствуя при этом;  
Хочу и я кой-что обозревать.  
Себя с Джеффреем [7] я боюсь равнять,  
Но, как и он, судьбою быть желаю  
И сам себя в сей сан определяю.  
Все требует и знанья, и труда,  
Но критика, поверьте, никогда.  
Из Миллера возьмите шуток пресных; [8]  
Цитируя, бегите правил честных.  
Погрешности умеете отыскать  
И даже их порой изобретать;  
Обворожите щедрого Джеффрея  
Тактичностью и скромностью своею,  
Он даст десяток фунтов вам за лист.  
Пусть ваш язык от лжи не будет чист,  
За ловкача вы всюду просльвете,  
И, клеветца, вы славу наживете  
Опасного и острого ума.  
Но вспомните: отзывчивость — чума.  
Лишь погрубей умеете издеваться,  
Вас ненавидеть будут, но бояться.  
И верить этим судьям! Боже мой!  
Ищите летом льду и роз зимой  
Иль хлебного зерна в мякине пыльной;

Доверьтесь ветру, надписи могильной  
Иль женщине, поверьте вы всему,  
Но лишь не этих критиков уму!  
Сердечности Джеффрея опасайтесь  
И головою Лэма не пленяйтесь...  
Когда открыто дерзкие юнцы  
Одели вкуса тонкого венцы,  
А все кругом, склонившись во прахе,  
Ждут их сужденья в малодушном страхе  
И, как закон, его ревниво чтут,  
Молчание не кстати было б тут.  
Стесняться ль мне с такими господами?  
Но все они смешались перед нами,  
Все как один, и трудно разобрать,  
Кого средь них хвалить, кого ругать.  
Зачем пошел бессмертными стопами  
Я Джифорда и Попа? Перед вами  
Лежит ответ. Читайте, коль не лень,  
И все вам станет ясно, словно день.  
– Постоите, – слышу я, – ваш стих не верен,  
Здесь рифмы нет, а там размер потерян.  
– А почему ж, – скажу я на упрек,  
Так ошибаться Поп и Драйден [9] мог?  
– Зато таких ошибок нет у Пая [10]  
Я вместе с Попом врать предпочитаю!  
А было время, жалкой лиры звук  
Не находил себе покорных слуг.  
Свободный ум в союзе с вдохновеньем  
Дарил сердца высоким наслажденьем.  
Рождались в источнике одном  
Все новые красоты с каждым днем.  
Тогда на этом острове счастливом  
Внимали Попа нежным переливам...  
Чсть Англии и барду создала  
Культурного народа похвала.  
На лад иной свою настроив лиру,  
Тогда гремел великий Драйден миру,  
И сладкозвучный умилял Отвэй, [11]

Пленял Конгрив [12] веселостью своей;  
Народ наш чужд тогда был вкусов диких...  
Зачем теперь тревожить тень великих,  
Когда сменил их жалких бардов ряд?  
Проносится меж тем перед глазами,  
И чудеса идут за чудесами:  
Прививка оспы, гальванизм и газ  
Толпу волнуют, чтоб потом зараз  
Вдруг с треском лопнуть, как пузырь надутый.  
Плодятся школы новые, и в лютой  
Борьбе за славу гибнет бардов рой;  
Но удастся олуху порой  
Торжествовать среди провинциалов,  
Где знает каждый клуб своих Ваалов, [13]  
Где уступают гении свой трон  
Их идолу, телец ли медный он,  
Негодный Стотг, иль Соути, [14] бард надменный.  
Вот рифмоплетов вам кортеж презренный.  
Как каждый хочет выскочить вперед  
И шпоры старому Пегасу в бок дает!  
Вот белый стих, вот рифмы, здесь сонеты,  
Там оды друг на дружке, там куплеты  
Глупейшей страшной сказки; без конца  
Снотворные стихи... Что ж, для глупца  
Приятен треск всей этой пестрой чуши:  
Он, не поняв, совсем развесит уши...  
Средь бури злой «Последний Менестрель» [15]  
Разбитой арфы жалостную трель  
Подносит нам, а духи той порою  
Пугают барынь глупой болтовнею;  
Джилльпиновской породы карлик-бес [16]  
Господчиков заманивает в лес  
И прыгает, Бог знает как высоко,  
Детей стращая, Бог весть чем, жестоко;  
Меж тем миледи, запретив читать  
Тому, кто букв не может разбирать,  
Посольства на могилы отправляют  
К волшебникам и плутов защищают.

Вот выезжает на коне своем  
Мармьон [17] спесивый в шлеме золотом;  
Подлогов автор, витязь он удалый,  
Не вовсе плут, не вовсе честный малый.  
Идет к нему веревка и война,  
С величием в нем подлость сплетена.  
Напрасно, Скотт, тщеславьем зараженный,  
Старьем ты мучишь слух наш утомленный.  
Что из того, что Миллер и Муррей [18]  
В полкроны ценят взмах руки твоей?  
Коль торгашом сын звучной музы станет.  
Его венок лавровый быстро вянет;  
Поэта званье пусть забудет тот,  
Кого не слава – золото влечет.  
Пусть, убажывая хладного Мамона, [19]  
Он не услышит золотого звона:  
Для развращенной музы торгаша  
Награда эта будет хороша.  
Такого мы поэта презираем,  
Мармьону ж доброй ночи пожелаем. [20]  
Вот кто хвалу стремится заслужить!  
Вот захотел кто музу покорить!  
Сэр Вальтер Скотт священную корону  
Отнял у Попа, Драйдена, Мильтона. [...]  
О музы юной славные года!  
Гомер, Вергилий пели нам тогда.  
Давало нам столетий протяженье  
Всего одно великое творенье, [21]  
И, как святыню, чтили племена.  
Божественных поэтов имена.  
В веках бесследно царства исчезали,  
И предков речь потомки забывали,  
Никто тех песен славы не достиг,  
И избежал забвенья их язык.  
А наши барды пишут, не умея  
Всю жизнь отдать единой эпопее.  
Так, жалкий Соути, делатель баллад, [22]  
Он вознестись орлом над миром рад;

Уже Камознс, [23] Тасс, Мильтон судьбою  
Обречены. Берет он славу с бою  
И, как войска, свои поэмы шлет.  
Вот Жанну д'Арк он выпустил вперед,  
Бич англичан и Франции спасенье.  
Бедфордом [24] низким девы сей сожженье  
Известно всем, а между тем она  
Поэтом в славы храм помещена.  
Поэт ее оковы разбивает,  
Как феникса, из пепла возрождает...  
Вот Талаба, [25] свирепое дитя  
Аравии пустынной; не шутя,  
Домданиэля [26] в прах он повергает,  
Всех колдунов на свете истребляет.  
Соперник Тумба! [27] Побеждай врагов!  
Цари на радость будущих веков!  
Уж в ужасе бегут тебя поэты,  
Последним в роде будешь на земле ты.  
Пусть гении возьмут тебя с собой,  
Ты с честью вынес с здравым смыслом бой.  
Медока [28] образ высится гигантский;  
Уэльский принц и кацик мексиканский, [29]  
Плетет он вздор о жизни стран чужих;  
Мандвиль [30] правдивый в сказочках своих.  
Когда же, Соути, будет передышка?  
Ты в творчестве доходишь до излишка.  
Довольно трех поэм. Еще одна,  
И мы погибли; чаша уж полна.  
Ты мастерски пером своим владеешь,  
Так докажи, что и щадить умеешь.  
Но если ты, наперекор мольбам,  
Свой тяжкий плуг потащишь по полям  
Поэзии и будешь, не жалея,  
Ты черту отдавать матрон Берклея, [31]  
То уж пугай поэзией своей  
Еще на свет не вышедших детей.  
Благословен пусть будет твой читатель,  
И помогай обоим вам Создатель! [32]

Вот, против правил рифмы бунтовщик,  
Идет Вордсворт, твой скучный ученик.  
Нежнейшие, как вечер тихий мая,  
Наивные поэмы сочиняя,  
Он учит друга [33] книжек не читать,  
Не знать забот, упорно избегать  
Волнений жизни бурной, в опасенье,  
Что дух его потерпит раздвоенье.  
Он рассужденьем и стихом зараз  
Настойчиво уверить хочет нас,  
Что проза и стихи равны для слуха, [34]  
Что грубой прозы часто жаждет ухо,  
Что тот постиг высокий идеал,  
Кто сказочку стихами передал.  
Так, рассказал о Бетти Фой [35] он ныне  
И об ее тупоголовом сыне,  
Лунатике; он сущий идиот,  
Своей дороги вечно не найдет;  
Как сам поэт, он ночь со днем мешает.  
Певец с таким нам пафосом вещает  
Об идиота жалкого судьбе,  
Что, кажется, он пишет о себе.  
Здесь о Колридже дам я отзыв скромный.  
Своей надутой музы данник томный,  
Невинных тем любитель он большой,  
Он смысл не прочь окутать темнотой,  
С Парнасом у того лады плохие,  
Кто вместо нежной музыки взял Пиксию. [36]  
Зато пойдет по праву похвала  
К его стихам прелестным в честь осла. [37]  
Воспеть осла Колриджу так приятно,  
Сочувствие герою здесь понятно.  
А ты, о Льюис, [38] о поэт гробов!  
Парнас кладбищем сделать ты готов.  
Ведь в кипарис уж лавр твой превратился;  
Ты в царстве Аполлона подрядился  
В могильщички... Стоишь ли ты, поэт,  
А вокруг тебя, покинув вышний свет

Толпа теней ждет родственных лобзаний,  
Или путем стыдливых описаний  
Влечешь к себе сердца невинных дам,  
Всегда, о член парламента, воздам  
Тебе я честь! Рождает ум твой смелый  
Рой призраков ужасных, в саван белый  
Закутанных... Идут на властный зов  
И ведьмы старые, и духи облаков,  
Огня, воды, и серенькие гномы,  
Фантазии расстроенной фантомы,  
Все, что дало тебе такой почет,  
За что с тобой прославлен Вальтер Скотт.  
Коль в мире есть друзья такого чтения,  
Святой Лука [39] взорвет и их терпенье;  
Не стал бы жить с тобой сам Сатана,  
Так бездн твоих ужасна глубина!  
Кто, окружен внимательной толпою  
Прекрасных дев, поет им? Чистотою  
Невинности их взоры не блестят  
Румянцем страсти лица их горят.  
То Литтл, Катулл [40] наш. В звуках лиры томной  
Передает он нам рассказ нескромный.  
Его не хочет муза осудить,  
Но как певца распутства ей хвалить?  
Она к иным привыкла приношеньям,  
Нечистых жертв бежит она с презреньем,  
Но, снисхожденьем к юности полна,  
«Ступай, исправься», – говорит она. [...]  
В «Симпатии» [41] сквозь дымку легких грез  
Виднеется погибший в море слез  
Кислейших бардов принц косноязычный...  
Ведь ты их принц, о Боульс мой мелодичный?  
Всегда оракул любящих сердец,  
Поешь ли царств печальный ты конец,  
Иль смерть листа осеннею порою,  
Передаешь ли с нежной простотою  
Колоколов Оксфордских перезвон,  
Колоколов Остендэ медный стон...

К колокольцам когда б колпак прибавить, [42]  
Они могли б сильнее тебя прославить!  
О, милый Боульс! Ты мир обнять бы рад,  
Пленяя всех, особенно ребят.  
Ты с скромным Литтлем славу разделяешь  
И пыл любви у наших дам смиряешь.  
Льет слезы мисс над сказочкой твоей,  
Пока она не вышла из детей.  
Но лет тринадцать минет, – пресных песен  
Тоскливый рокот ей неинтересен,  
И бедный Боульс, смотришь, уж забыт. [...]  
О Боульс, мараи сонетами страницы,  
Но тут поставь фантазии границы!  
Когда же вновь родившийся каприз  
Иль впереди мелькнувший крупный приз  
Одушевят вдруг мозг твой незрелый;  
Когда поэт, бич тупоумья смелый,  
Лежит в земле, достойный лишь похвал;  
Когда наш Поп, чей гений побеждал  
Всех критиков, нуждается в глупейшем,  
Тогда дерзай! При промахе малейшем  
Ликуй! Поэт ведь тоже человек...  
В той куче, что оставил прошлый век,  
Ищи ты перлов, с Фанни совещайся  
И с Курлем также, [43] вытащить старайся  
Скандалы все давно прошедших лет,  
Бросай с фальшивой кротостью их в свет  
И зависть скрой под маскою смиренной,  
И, как Святым Иоанном [44] вдохновленный,  
Пиши из злобы так же как Маллет  
Писал для звона подлого монет! [45]  
Ах, если б ты родился в век достойный,  
Когда нес вздор Деннис и Ральф [46] покойный,  
И если б дать совместно с ними мог  
Больному льву ослиный свой пинок,  
Познал бы ты за подвиг свой награду,  
Попавши вместе с ними в Дунциаду! [...]  
Теперь черед за драмой... Что за вид!

Здесь тьма чудес взор робкий удивит.  
И шуточки, и принц, сидящий в бочке,  
И глупости Дибдиновой [47] цветочки...  
Насытитесь новинками вы всласть.  
Хотя Рошиоманов пала власть, [48]  
Хоть есть у нас актеры с дарованьем,  
К чему они со всем своим стараньем,  
Коль критика все терпит этот вздор,  
Коль шлет Рейнольдс ругательств дикий хор: [49]  
«Черт вас дери», «Проклятье», «Леший с вами»,  
Смысл здравый портя общими местами;  
Коль Кенни «Мир», [50] – где Кенни ум живой?  
Едва журчит пред сонною толпой;  
Коль «Каратач» Бомонов похищают [51]  
И в глупый фарс бесстыдно превращают!  
Кто слез своих над сценой не прольет?  
Ее упадок с каждым днем растет.  
Иль гениев уж нет под небесами,  
Или исчезла совесть между нами?  
Да где же ты, таланта яркий свет?  
Увы, средь нас его давно уж нет!  
Проснитесь же Джордж Кольман [52] благородный  
И Кумберланд! [53] Будите дух народный!  
Пусть ваш набат прогонит глупость вон.  
О Шеридан, [54] восстанови же трон  
Комедии, и пусть не знает сцена  
Германской школы тягостного плена.  
Отдай ты тем Пизарра перевод  
Кому Господь таланта не дает, [55]  
И драмой нас порадуи на прощанье;  
Оставь ее потомкам в завещанье  
И нашу сцену вновь переустрой.  
Доколь, с поднятой гордо головой,  
На тех подмостках глупость будет править,  
Где Гаррик [56] наш ум, искусство славить,  
Где Сиддонс [57] волновала нам сердца?  
Доколь черты презренного лица  
Посмеет фарс скрывать под маской смеха?

Когда же эта кончится потеха?  
Доколь мы будем громко хохотать  
Над тем, как Гук [58] пытается сажать  
Своих героев в бочки? Режиссерам  
Доколь не надоест нас пичкать вздором  
То Скеффингтона, Гуза, то Шерри? [59]  
А Массинджер, Отвэй, Шекспир внутри  
Своих шкапов доколь же позабыты  
И плесенью от времени покрыты?  
Об аргонавтах славы впуски  
Меж тем кричат газетные листки,  
Гуз с Скеффингтоном славу разделяют, [60]  
Их призраки Льюиса не пугают! [...]  
Так вот, друзья, наш век теперь каков!  
Как больно вспомнить нам про жизнь отцов.  
Убило ль совесть в бритгах вырожденье?  
Всегда ли глупость встретит поклоненье?  
Я не могу всецело нашу знать  
За восхищенье Нольди обвинять,  
За щедрые их итальянцам дани  
Иль панталонам славным Каталани. [61]  
Что ж делать им, когда дают у нас  
Для мысли – смех, для смеха – ряд гримас.  
Пусть нравы нам Авзония смягчает, [62]  
Пускай сердца искусно развращает,  
Своими пусть безумствами дивит,  
Хваля порок, приличий не щадит.  
Пусть наших дам блестят восторгом глазки  
При виде форм Дегэ, сулящих ласки,  
Пусть тешит вид Гайтоновских прыжков  
Мальчишек знатных, знатных стариков,  
Любуются пусть снобы в упоенье  
На формы Прэль, презревшие стесненье  
Несносной ткани. Пусть, – о дивный вид,  
Анджиолини бюст свой обнажит,  
И так красиво ручки округляет,  
И грациозно ножки выставляет.  
Пускай Коллини прелестью рулад

Влюбленных песен разливает яд,  
Но вы, пророки грозные, молчите!  
Своей косы разящей не точите,  
Гонители пороков наших всех,  
Для коих кружка пива в праздник – грех,  
Как в воскресенье – помощь брадобрея;  
Непочатых бутылок батарея,  
Небритой бороды густая тень  
Вот знак, как чтите вы субботный день. [...]  
Вот занавесь упала. Настает  
Для зрителей безумствовать черед!  
Там шествуют богатые вдовицы,  
Там носятся раздетые юницы,  
Отдавшись вальса сладостной волне.  
Походкой плавной движутся одне.  
Гордятся членов гибкостью другие.  
Одне, чтобы ирландцы удалые  
Могли попасть скорей в их сладкий плен,  
Косметиками побеждают тлен  
Их прелестей. С любовными сетями  
Охотятся другие за мужьями  
И узнают, гоня стыдливость прочь,  
Что узнается в брачную лишь ночь. [...]  
О истина! Создай ты нам поэта  
И дай ему ты вырвать язву эту!  
Ведь я из этой шайки озорной  
Едва ль не самый член ее шальной,  
Умеющий в душе ценить благое,  
Но, в жизни, часто делавший другое,  
Я, помощи не знавший никогда,  
Столь надобной в незрелые года  
Боровшийся с кипучими страстями  
Знакомый с теми чудными путями,  
Что к наслажденью увлекают нас,  
Дорогу там терявший каждый раз,  
Уж даже я свой голос возвышаю  
И в возвращенье нравов обвиняю  
Всех тех господ. Насмешливый мой друг

С коварною улыбкой скажет вдруг:  
«Да чем же ты их лучше, сумасшедший!» [63]  
Над переменой, чудно происшедшей  
В моих речах, подивятся друзья.  
Пусть так! Когда поэта встречу я,  
Который, как Джифорд, с душою редкой  
Соединит талант к сатире едкой  
И станет защищать от зла добро,  
Тогда свое я положу перо,  
Я подниму лишь голос, чтоб приветом  
Его почтить, хоть и меня при этом,  
Как всех других, он будет бичевать  
И со стези порока совлекать. [...]   
Вот вам пример какой прекрасный дан!  
Чем Блумфильду уступит брат Натан? [64]  
Иль Феб ему откажет в одобренье?  
Зажглось в Натане — коль не вдохновенье,  
То рвение к рифмованным строкам.  
Священный пыл больным его мозгам  
Всецело чужд, хоть ум его затмился...  
Крестьянина ль век горький прекратился,  
Иль кто-нибудь огородил свой луг, [65]  
Хвалебной оды тотчас слышен звук!  
Ну что ж, когда британская натура  
Так восприняла яркий свет культуры,  
Пусть властвует поэзия в сердцах,  
И в мастерских цветет, и в деревнях.  
Смелее в путь, башмачники-поэты [66]  
Тачайте стансы так же, как штиблеты!  
Вы музою плените милых дам,  
А, кстати, сбыт найдете башмакам.  
Пусть вдохновеньем неуч-ткач кичится,  
И пусть портной в стихах распространится  
Свободнее, чем в счетах. Светский фронт  
Вознаградит живой его талант  
И за стихи ему заплатит сразу,  
Лишь за свои расплатится заказы.  
Воспев поэтов славных, я готов,

Парнаса чтить непризнанных сынов.  
Раскрой, Камбель, [67] свое нам дарованье!  
К бессмертию святое притязанье  
Кто, коль не ты, осмелится иметь?  
А ты, Роджерса! [68] Умел ты раньше петь  
Так сладко нам... Припомни блеск бывшего [69]  
И вдохновись воспоминаньем снова...  
Дай нам услышать нежный голос твой  
И Феба возведи на трон пустой!  
Будь славен сам, прославь свою отчизну.  
Не вечно ж муза будет править тризну  
Перед могильным Коупера [70] холмом,  
Переходя в отчаянье немом  
Плести венок над скромною могилой,  
Где Борнс [71] лежит, ее поклонник милый?  
Не вечно, нет! Хоть презирает Феб  
Певцов которых манит только хлеб,  
Которым глупость служит вдохновеньем,  
Все ж видит он порою с утешеньем,  
Как бард иной без вычурных гримас  
Бесхитростною песней тронет нас.  
В свидетели Джифорда вызываю,  
С ним Макнэйля и Сотби приглашаю! [72] [...]  
Случалось слышать мне, что в наши дни  
Лишь призраки блестящие одни,  
Лишь вымыслы одни воображенья  
Влекут к себе поэтов вдохновенье.  
Художники и прозы и стиха  
И впрямь теперь, как смертного греха,  
Чураются словца «обыкновенный»;  
Но иногда свой луч проникновенный  
В певца захочет правда заронить,  
Очарованье песне сообщить...  
Пускай, ценя высоко добродетель,  
Докажет это мой живой свидетель,  
Мой Крабб [73] любезный, музы сельской жрец,  
Природы лучший, преданный певец. [...]  
О Вальтер Скотт, пусть твой оставит гений

Кровавую поэзию сражений [74]  
Ничтожествам! Пусть ожиданье мзды  
Их вдохновляет жалкие труды!  
Талант ведь сам всегда себя питает.  
Свои сонеты Соути пусть кропает,  
Хотя к весне и так уж каждый год  
Его обильной музы зреет плод.  
Вордсворт поет пусть детские рулады,  
Пускай Колриджа милые баллады  
Грудным младенцам навевают сны;  
Льюисовой фантазии сыны  
В читателей пускай вселяют трепет;  
Пусть стонет Мур, [75] а Мура сонный лепет  
Пускай Странгфорд [76] бессовестный крадет  
И с клятвою Камозэнсом зовет.  
Пускай Гейлей плетется хромоногий,  
И Монтомери бред несет убогий  
И Грамм-ханжа [77] пускай громит грехи,  
И полирует Боульс свои стихи, [78]  
В них до конца и плача и вздыхая;  
Карлейль, Матильда, [79] Стотт, – вся банда злая,  
Что населяет сплошь теперь Груб-стрит  
Или Гросвенор-шэй [80] – пускай строчит,  
Покуда смерть от них нас не избавит  
Иль здравый смысл молчать их не заставит.  
Ужель к тебе, наш славный Вальтер Скотт,  
Язык ничтожных рифмачей идет?  
Ты слышишь ли призыв проникновенный  
Давно уж звуков лиры ждут священной  
И девять муз, и вся твоя страна,  
А лира та тебе ведь вручена!  
Иль Каледонии [81] твоей преданья  
Тебе сумели дать для воспеванья  
Лишь похождения клана молодцов,  
Мошенников презренных и воров,  
Иль, сказочек достойная Шервуда  
И подвигов геройских Робин Гуда,  
Лишь темные Мармьоновы дела? [82]

Шотландия! Хотя твоя хвала  
Певца ценнейшим лавром украшает,  
Но все ж его бессмертьем увенчает  
Весь мир, не ты одна. Наш Альбион [83]  
Разрушится, в сон мертвый погружен.  
Но не умрет певец наш вдохновенный!  
О славе той страны благословенной,  
Об Англии потомкам он споет  
И перед миром честь ее спасет.  
Что ж заразить певца одушевленьем,  
Чтоб на борьбу отважиться с забвеньем  
Без удержу течет река времен  
Со сменою и наций и племен;  
Всегда кумир возносится толпою  
И новому гремит хвала герою...  
Но сменит сын отца, а деда внук  
И где ж поэт, где громкий лиры звук  
Ото всего, что раньше так ценилось,  
У нас лишь имя смутно сохранилось!  
Когда трубы победной смолкнет гром,  
Смолкает все, спит эхо крепким сном.  
Как феникс на костре, вдруг слава вспыхнет,  
Свой поздний аромат отдаст – и стихнет. [...]  
Коль я сказал, не слыша приглашенья,  
Все, что давно известно, без сомненья;  
Коль объявил жестокою войну  
Я олухам, позорящим страну,  
Виной тому любовь моя к народу,  
Любимцу муз, влюбленному в свободу...  
О Англия! Когда б певцы твои  
С тобой равняли доблести свои!  
Являешься пред изумленным миром  
Афинами в науках, в славе – Тиром,  
В военной силе – Римом ты всегда!  
Тебе покорны суша и вода...  
Но где ж теперь премудрые Афины!  
О славе Рима помнят лишь руины,  
Колонны Тира скрылись под водой...

Чтоб не случилось этого с тобой,  
О Англия, чтоб мощь не распаталась,  
И чтоб ты в прах с веками не распалась!..  
Но я молчу. Зачем мне продолжать?  
Кассандру [84] мне к чему изображать?  
Ведь слишком поздно мне, как ей, поверят;  
Пусть наши барды с родиной разделят  
Ее средь стран и славу и почет  
Лишь к этому их песнь моя зовет.  
Несчастливая Британия! Богата  
Мужами ты, что гордость для сената  
Потеха для толпы. Живут они  
Тебе на славу долгие пусть дни,  
Ораторы пусть фразы рассыпают,  
О здравом смысле пусть забот не знают,  
Пусть Каннинга [85] пилят за ум, и спит  
В том кресле Портланд, где сидел наш Питт! [86]  
Теперь прощай, покуда ветер прибрежный  
Не натянул мой парус белоснежный.  
Брег Африки мой встретит скоро взор,  
Кельпэ [87] напротив цепь откроет гор,  
Затем луна Стамбула засияет.  
Но путь туда корабль мой направляет,  
Где красоту впервые мир познал,  
Где над громадой величавой скал  
Возносит Кафф [88] корону снеговую...  
Когда ж я вновь узрю страну родную,  
Ничей станок меня не соблазнит, [89]  
Что видел я – дневник мой сохранит.  
Пусть светский франт свои заметки с жаром  
Печатает, соперничая с Карром; [90]  
За славою пусть гонится Эльджин, [91]  
Ее в обломках ищет Эбердин: [92]  
Пусть деньгами соряют они без счета  
На статуи лжефидьевой работы [93]  
И из своих пускай они дворцов  
Устроят рынок древних образцов,  
Иные пусть в беседе дилетантской

О башне нам поведают троянской; [94]  
Топографом пусть будет старый Джель,  
Хвала ему! Зато моя свирель  
Не истерзает вкус ваш прихотливый,  
По крайней мере, – прозой кропотливой.  
Рассказ спокойно я кончаю свой,  
Готовый встретить гнев задетых мной.  
Трусливостью позорной не страдая,  
Сатиру эту я своей признаю;  
Не приписал никто ее другим.  
Мой смех знаком на родине иным:  
Ведь голос мой вторично уж раздался, [95]  
От слов своих ужель я отпирался?  
Так прочь же, прочь, таинственный покров!  
Пусть на меня несется стая псов!  
Пугать меня – напрасные старанья,  
Я не боюсь Мельбурнского оранья, [96]  
Мне ненависть Галлама [97] не страшна,  
Как Сэма гнев, Голландова [98] жена,  
Невинные Джеффрея пистолеты,  
Эдины [99] пылкой дюжие атлеты,  
Ее молниеносная печать!  
Не так легко со мной им совладать!  
Те молодцы в плащах получают то же,  
Почувствуют, что их живая кожа  
Нежнее, чем резиновая ткань.  
Отдам и я, быть может, битве дань,  
Но постою, покуда хватит силы.  
А были дни, – ни разу не сходила  
Язвительность с невинных губ моих,  
Ведь желчь потом уж пропитала их!  
И не было вокруг меня творенья,  
Что б вызвало во мне одно презренье.  
Я зачерствел... теперь не тот уж я,  
Бесследно юность канула моя;  
Я научился думать справедливо  
И говорить хоть резко, но правдиво.  
Я критика сумею осмеять,

Безжалостно его колесовать  
На колесе, что мне он назначает;  
Коль целовать мне плетку предлагает  
Какой-нибудь трусливый рифмоплет,  
Отпор живой он у меня найдет.  
Пренебрегать привык я похвалами,  
Пускай сидят с нахмуренными лбами  
Соперники-поэты. Я бы мог  
Теперь свалить из них любого с ног!  
Во всеоружье, со спокойным взором,  
Бросаю я перчатку мародерам  
Шотландии и английским ослам!  
Вот что сказать осмелился я вам.  
Бесстрастное другие скажут мнение,  
Нанесено ль здесь веку оскорбленье;  
Пусть в публике стихи мои найдут  
Безжалостный, но справедливый суд!.. [\[100\]](#)

### Примечания

#### 1

*...четырнадцать стихов о Попе Боульса были написаны и включены в нее по просьбе одного моего остроумного друга...* – Байрон имеет в виду Д.К. Хобхауса (1786–1869), политического деятеля и поверенного в его делах.

У.Л. Боулс (Боульс) (1768–1850) – издатель сочинений А. Попа и автор нескольких поэм и лирических стихотворений.

#### 2

У. Джиффорд (Джиффорд) (1756–1826) – автор сатир «Бавиада» и «Мевиада», переводчик Ювенала.

Ф. Мэссинджер (Массинджер) (1583–1640) – младший современник Шекспира, принадлежавший к плеяде драматургов «якобитской» эпохи; многие пьесы написал в соавторстве с Д. Флетчером и Т. Деккером. Наиболее известна его бытовая комедия «Новый способ платить старые долги».

#### 3

*Что ж, должен я лишь слушать и молчать?* – Байрон в измененном виде повторяет строки из Сатиры I Ювенала.

4

Э. Фицджеральд (Фитцджеральд) (1809–1883) – английский поэт, переводчик Омара Хайяма, Софокла, Эсила, Еврипида и Кальдерона.

5

Сид Гамет бен Энгели – вымышленный арабский автор, которому Сервантес приписал историю о Дон-Кихоте.

6

Ч. Лэм (1775–1834) – английский эссеист и критик, автор прозаических и стихотворных сочинений. Наибольшую известность получила его книга «Эссе Илайи».

7

Лорд Ф. Джеффри (Джеффри) (1773–1850) – основатель журнала «Эдинбургское обозрение», подвергший острой критике поэзию У. Вордсворта и всех поэтов «Озерной школы».

8

*Из Миллера возьмите шуток пресных...* «Джо» Миллер (1684–1738) актер, имя которого прославил сборник анекдотов, изданных посмертно.

9

Д. Драйден (1631–1700) – английский поэт, драматург, критик. Автор философско-дидактических поэм, од, «героических пьес». Как и А. Поп, был представителем так называемого «барочного классицизма», ратовал за простоту и ясность в стихах.

10

Г. Д. Пай (1745–1813) – член парламента, поэт-лауреат.

11

Т. Отвей (Отвэй) (1652–1685) – английский драматург эпохи Реставрации, автор трех трагедий: «Дон Карлос», «Сирота» и «Спасенная Венеция», а также адаптаций произведений Расина и Мольера.

12

У. Конгрив (1670–1729) – английский драматург эпохи Реставрации, автор популярных пьес, принадлежащих к жанру «комедии нравов».

13

Ваал (библ.) – бог плодородия у финикийских и ханаанитских племен, идолопоклонство которых выражалось в изображении

божества в виде золотого тельца (Осия: II, 8).

**14**

Стотт – третьестепенный поэт, «борзописец», по словам Байрона, поставлявший стишки в различные газеты.

Р. Саути (Соути) (1774–1843) – английский поэт, представитель «озерной школы», оставивший огромное литературное наследие: поэмы, стихи, драматические сочинения, книги исторического и религиозного содержания, биографии и переводы.

**15**

«Песня последнего менестреля» – поэма В. Скотта, о которой Байрон в своих примечаниях к данной поэме писал: «Поэма эта сфабрикована по заказу известных книгопродавцев за известную сумму денег... Если мистер Скотт желает писать по найму, то пусть делает что может для своих хозяев, но только не унижает своего несомненно крупного дарования повторением подражаний старинным балладам».

**16**

*Джилъпиновской породы карлик-бес...* – поводом к написанию «Песни последнего менестреля» послужило предложение графини Далкит сочинить балладу на сказочный сюжет, где действуют лесные духи и лешие.

**17**

Мармион (Мармьон) – герой одноименной баллады В. Скотта, напечатанной в 1808 г.

**18**

Миллер, Меррей (Муррей) – лондонские издатели, печатавшие произведения В. Скотта.

**19**

Маммона – языческий бог, упоминаемый в Евангелии от Матфея (VI:24) и от Луки (XVI:9 – 13) как олицетворение богатства.

**20**

*Мармьону ж доброй ночи пожелаем.* – Так Генри Блаунт напутствует умирающего Мармиона.

**21**

*Давало нам столетий протяженье всего одно великое творенье...* – В примечаниях к поэме Байрон поясняет, что здесь он имел в виду «Илиаду», и риторически спрашивает, переживет ли какая-нибудь из поэм Саути своего творца.

**22**

*Так жалкий Саути, делатель баллад...* – более развернутую сатиру на произведения Саути и на его политические взгляды Байрон дает в «Видении Страшного Суда» и в «Дон-Жуане».

**23**

Л. де Камознс (1524 или 1525–1580) – португальский поэт, автор эпической поэмы «Лузиады» (1572) и замечательного цикла сонетов.

**24**

Бедфорд – персонаж поэмы Саути «Жанна д'Арк».

**25**

«Талаба-разрушитель» – поэма Саути (1801).

**26**

Домданиэль – дворец, обиталище волшебников, который должен разрушить мусульманин Талаба.

**27**

Том Тумб – герой фарса Г. Филдинга (1707–1754) «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Тома Тумба Великого», поставленного в 1730 г. в Гэймаркете.

**28**

«Мэдок» (Медок) – поэма Саути (1850).

**29**

Кацик (исп. *casique*, *cazique*) – в литературе о Центральной и Южной Америке – вождь племени; в Мексике – глава общин, состоящих исключительно из индейцев.

**30**

Сэр Джон Мандвиль – литературный псевдоним средневекового автора книги вымышленных путешествий в страны Востока.

**31**

*Ты черту отдавать матрон Берклея...* – В балладе Саути «Старуха из Берклея» Вельзевул уносит старуху на «быстро скачущем коне».

**32**

*Ипомогай обоим вам Создатель!* – Байрон шуточно перефразировал обращение одного из рецензентов журнала «Анти-якобинец» к Саути: «Помогай тебе Бог, дурачок».

**33**

*Он учит друга...* – перифраз первой строфы стихотворения У. Вордсворта «Перевернутые столы» из «Лирических баллад».

**34**

*Что проза и стихи равны для слуха...* – Ср.: «Язык любого хорошего стихотворения, даже самого возвышенного характера, ни в чем, кроме размера, не должен отличаться от языка хорошей прозы» (У. Вордсворт. Предисловие к «Лирическим балладам»).

**35**

Бетти Фой – персонаж баллады У. Вордсворта «Слабоумный мальчик».

**36**

*Кто вместо нежной музы взял Пиксию...* – здесь имеются в виду «Песня Пиксий» Колриджа. Пиксии – девонширские ведьмы.

**37**

*Кего стихам прелестным в честь осла...* – Речь идет о стихотворении Колриджа «Молодой осел» (1794).

**38**

М.Г. Льюис (1775–1818) – английский романист и поэт.

**39**

Святой Лука – евангелист, покровитель врачей и художников.

**40**

Томас Литтль – псевдоним, под которым известный ирландский поэт Т. Мур (1779–1852) выпустил в 1801 г. томик своих сочинений. Катулл (ок. 87 – ок. 54 до н. э.) – римский поэт, мастер любовной и политической лирики.

**41**

«Симпатия» – поэма С. Пратта (1749–1814), английского актера, поэта и драматурга.

**42**

*К колокольцам когда б колпак прибавить.* – Колпак шута обычно был увенчан бубенчиками.

**43**

*...с Фанни совещайся и с Курлем также...* – Лорд Фанни – поэтический псевдоним лорда Гервея (1696–1743), автора стихов «К подражателю Горация»; Курль – один из персонажей «Дунсиады» А. Попа.

**44**

Святой Иоанн – евангелист.

45

*Пиши из злобы так же, как Маллет писал для звона подлого монет!* – В своих примечаниях Байрон поясняет: «Лорд Болингброк нанял Маллета обругать Попа после его смерти...».

46

Деннис, Ральф – персонажи «Дунсиады» Попа.

47

Т.Д. Дибдин (1771–1841) – известный в свое время комический актер и драматург.

48

*Хотя Рошиоманов пала власть...* – следует читать: Росциоманов. Так прозвала критика поклонников «юного Росция», актера одного из лондонских театров (Росций – знаменитый римский комический актер).

49

*Коль шлет Рейнольдс ругательств дикий хор...* – перечисленные ниже ругательства являются излюбленными, по словам Байрона, выражениями Д. Г. Рейнольдса (1796–1852), постоянно встречающимися в его комедиях.

50

*Коль Кенни «Мир»...* – Д. Кенни (1780–1849) – автор драматических произведений, в том числе пьесы «Мир», с успехом поставленной в 1808 г.

51

*Коль «Каратам» Бомонов похищают...* – по мнению Байрона, Г.Т. Шеридан, сын знаменитого драматурга и директора театра Друри-Лейн, исказил в постановке смысл драмы Бомонта и Флетчера «Каратач», сделав из нее фарс. Каратач (или Карадок) – легендарный король силуров, живших на западе Британии, который попал в плен к римским завоевателям.

52

Д. Кольман-младший (1762–1836) – популярный некогда драматург, директор театра Гэймаркет в Лондоне.

53

Р. Камберленд (Кумберланд) (1732–1811) – автор романов, драм, стихотворений, переводчик древних классиков.

54

Р. Б. Шеридан (1751–1816) – английский драматург и директор

театра, где ставились его пьесы «Школа злословия», «Поездка в Скарборо» и др.

**55**

*Отдай ты тем Пизарра перевод, кому Господь таланта не дает...* – пьеса А. Коцебу «Пизарро», замечает Байрон, «могла бы считаться самой худшей в своем роде, если бы Шеридан своим переводом не доказал, что ее можно сделать еще хуже».

**56**

Д. Гаррик (1717–1779) – знаменитый английский актер.

**57**

С. Сиддонс (1755–1811) – актриса, прославившаяся исполнением главных ролей в шекспировских трагедиях.

**58**

Т. Гук (1788–1841) – лондонский драматург и режиссер.

**59**

*То Скеффингтона, Гуза, то Шерри?* – Неточно в переводе. Следует читать: «Скеффингтона иль фарсами Черри?» Л. Скеффингтон (1768–1850) автор комедий, поставленных на сценах лондонских театров в 1802–1805 гг.; Э. Черри (1762–1812) – известный ирландский актер и автор комедий.

**60**

*Гуз с Скеффингтоном славу разделяют...* – ошибка в переводе. Следует читать: «Гусь». Имеется в виду пантомима Т.Д. Дибдина (см. коммент. 47 выше) «Матушка-Гусыня» (1807).

**61**

Д. Нальди (а не Нольди, как ошибочно напечатано в тексте), Каталани – актер «Королевского театра».

**62**

*Пусть нравы ним Авзония смягчает...* – Речь идет о постановках на лондонской сцене того времени итальянских комедий, в которых преобладало развлекательное начало.

Авзония – название земли авзонов, латинского племени древних италиков; поэтическое название Италии.

**63**

*Да чем же ты их лучше, сумасшедший?* – Позднее Байрон напишет: «Достаточно сумасшедший в то время и не сделавшийся с тех пор более благоразумным».

64

*Чем Блумфильду уступит брат Натан?* – В примечаниях к поэме Байрон называет Н. Блумфилда «беспомощным рифмоплетом», равно как и его брата, известного поэта Р. Блумфилда (1766–1823).

65

*Иль кто-нибудь огородил свой луг...* – Намек на стихотворное сочинение Н. Блумфилда «На ограждение Гонингтонского луга».

66

*Смелее в путь, баשמачники-поэты!* – поэт Р. Блумфилд в юности работал башмачником в Лондоне, чтобы свести концы с концами.

67

Т. Кэмпбелл (Камбель) (1777–1844) – шотландский поэт и издатель, выпустивший несколько сборников стихотворений и поэм.

68

С. Роджерс (1763–1855) – слава этого поэта прогремела во времена, когда критерии оценок стихотворных произведений оставались еще весьма низкими. Из произведений Роджерса, получивших тогда известность, можно отметить стихи, вошедшие в сборник «Приятность воспоминаний» (1792), эпическое сочинение «Колумб» (1814) и томик путевых набросков в стихах «Италия», изданный в 1822–1828 гг. Незадолго до смерти Роджерс отклонил венок лауреата.

69

*Припомни блеск былого...* – «Роджерс не оправдал надежд, вызванных его первыми стихами, но за ним все-таки остаются большие заслуги» (Байрон).

70

У. Каупер (Коупер) (1731–1800) – поэт-сентименталист, переводчик Гомера. Удачно дебютировал сборником стихов «Ольнейские гимны» (1779); в 1782 г. выпустил сборник сатир, куда вошли также лирические стихи. Из поэм Каупера наибольший интерес представляют «Джон Джильпин», написанный в балладной форме и представляющий собой обработку устного рассказа Джейн Остин, а также поэма «Труд». Представляют интерес письма Каупера, изданные посмертно.

71

Р. Бернс (Борнс) (1759–1796) – прославленный шотландский поэт, автор песен и баллад.

72

*С ним Макнэйля и Сотби приглашаю!* – Г. Макнэйль (1746–1816) автор популярных шотландских баллад. У. Сотби (1757–1833) – переводчик «Оберона» Виланда и «Георгик» Вергилия, а также автор эпической поэмы «Саул».

73

Д. Крабб (1754–1832) – английский поэт, автор повествовательных поэм «Селение», «Приходская книга», «История Холла» и др. «Я считаю Крабба и Колриджа, – писал в примечаниях Байрон, – первыми поэтами нашего времени по силе их дарования».

74

*Кровавую поэзию сражений...* – Романы и исторические хроники В. Скотта изобилуют батальными сценами.

75

Т. Мур (1779–1852) – ирландский поэт.

76

П. Клинтон, виконт Странгфорд (1780–1855) – дипломат, переводчик стихов Л. Камозенса.

77

Гэйли (Гейлей), Монтгомери, Грэм (Грамм) – третьестепенные авторы, чьи имена вошли в историю английской литературы исключительно благодаря упоминанию в поэме Байрона.

78

*И полирует Боульс свои стихи...* – Байрон говорит о цикле из 14-ти сонетов У. Боулса, напечатанных в 1789 г.

79

Ф.Г. Карлейль (1748–1825) – влиятельный опекун юного лорда Байрона; автор трагедии «Мечь отца».

80

Груб-стрит (в XIX в. переименована в Мильтон-стрит) – улица Лондона, которую, по словам С. Джонсона, некогда населяли ремесленники от литературы. С тех пор название улицы стало нарицательным, обозначая опусы низшего художественного достоинства. В этом же смысле упоминает Байрон и Гросвенор-плэйс.

81

Каледония – латинское название северной части Британии. В дальнейшем – поэтическое название Шотландии.

82

*...темные Мармьоновы дела* – Мармион, герой одноименной поэмы В. Скотта, авантюрист и интриган, однако не без кодекса чести.

83

Альбион – поэтическое название Англии. Происходит, вероятно, от лат. *albus* – «белый» по ассоциации с еемеловыми обрывистыми берегами.

84

Кассандра – в греч. мифологии дочь Приама, царя Трои, обладавшая даром ясновидения. Однако пророчествам Кассандры никто не верил.

85

Д. Каннинг (1770–1827) – государственный деятель, премьер-министр Англии в 1827 г.; в литературных кругах известен как учредитель журнала «Антиякобинец» и автор сборника стихов, опубликованного в 1823 г.

86

*В том кресле Портланд, где сидел наш Питт!* – У.Г. Хэвендиш, герцог Портландский – британский премьер-министр во время работы Байрона над поэмой.

У. Питт – премьер-министр в британском кабинете в периоды 1783–1801 и 1804–1806 гг.

87

Кельпэ – старинное название Гибралтара.

88

Кафф (или Каф) – в мусульманских мифах горная гряда, опоясывающая землю, обиталище джинна. Здесь употреблено как древнее название Кавказа.

89

*Ничей станок меня не соблазнит...* – то есть никакое издательство не убедит меня печатать свои произведения.

90

Д. Карр – автор многочисленных книг о путешествиях.

**91**

*За славою пусть гонится Эльджин...* – Граф Элджин (1766–1841) прославил свое имя тем, что продал британскому правительству античные скульптуры древней Эллады. Эта богатейшая коллекция была собрана им в период с 1799 по 1803 г., когда он находился в Турции в качестве посланника Великобритании.

**92**

Эбердин – древнейшая столица одного из графств в Шотландии.

**93**

На статуи лжефидьевой работы... – В примечаниях к поэме Байрон написал: «Лорд Эльджин хочет уверить нас, что все фигуры... в его лавочке суть творения Фидия?» Байрон напрасно иронизирует. Скульптуры, украшавшие в свое время фриз и фронтон Парфенона, были действительно работы Фидия (нач. V в. до н. э. – ок. 432–431 до н. э.), великого древнегреческого скульптора.

**94**

*Иные пусть в беседе дилетантской о башне нам поведают троянской.* О «Топографии Трои», изданной в 1804 г. У. Джемем (1777–1836), Байрон написал похвальную рецензию. Позже, однако, увидев воочию описанные автором места, поэт изменил свое первоначальное мнение и признал книгу «поспешной и поверхностной».

**95**

*Ведь голос мой вторично уж раздался...* – Первое выступление Байрона в печати было анонимным.

**96**

*Я не боюсь Мельбурнского оранья...* – По-видимому, речь идет об У. Мельбурне (1779–1848), важной фигуре на политической арене того времени.

**97**

Г. Галлам (1777–1859) – государственный деятель и историк, автор «Конституционной истории Англии».

**98**

*Лэма гнев...* – Судя по всему, Байрон здесь имеет в виду не критика Чарлза Лэма, но Уильяма Лэма, виконта Мельбурна (см. выше, коммент. 96).

Г.Р. лорд Голланд (Холланд) (1773–1840) – влиятельный политик,

пробовавший свои силы на поприще литературы.

**99**

Эдина (или Дандин) – поэтическое название Эдинбурга.

**100**

*Безжалостный, но справедливый суд?* – «Я искренно желал бы, чтобы большая часть этой сатиры вовсе не была написана, – записал Байрон 14 июля 1816 г. под Женевой, – и не только по несправедливости многих критических и личных отзывов, но и по тому тону и характеру, которых я сегодня не могу одобрить».

---

Эрнст Теодор Амадей Гофман

## МЫСЛИ О ВЫСОКОМ ЗНАЧЕНИИ МУЗЫКИ

Нельзя отрицать, что в последнее время вкус к музыке, слава богу, распространяется все больше и больше, так что теперь считается в некотором роде признаком хорошего воспитания учить детей музыке; поэтому в каждом мало-мальски приличном доме найдется фортепьяно или по крайней мере гитара. Кое-где встречаются еще немногие ненавистники этого, несомненно, прекрасного искусства, и мое намерение и призвание именно в том и заключается, чтобы преподавать им хороший урок.

Цель искусства вообще – доставлять человеку приятное развлечение и отвращать его от более серьезных или, вернее, единственно подобающих ему занятий, то есть от таких, которые обеспечивают ему хлеб и почет в государстве, чтобы он потом с удвоенным вниманием и старательностью мог вернуться к настоящей цели своего существования – быть хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице и (продолжаю свою метафору) снова начать мотаться и вертеться. И надо сказать, что ни одно искусство не пригодно для этой цели в большей степени, чем музыка. Чтение романа или поэтического произведения, даже в том случае, когда выбор его настолько удачен, что в нем не оказалось ничего фантастически безвкусного (как часто бывает в новейших книгах) и, стало быть, фантазия, представляющая, собственно, наихудшую часть нашего первородного греха, каковую мы всеми силами должны подавлять, нимало не станет возбуждаться, – такое чтение, говорю я, все-таки имеет неприятную сторону – оно до некоторой степени заставляет думать о том, что читаешь; это же явно противоречит развлекательной цели. То же надо сказать и о чтении вслух, так как, совершенно отклонив от него свое внимание, легко можно заснуть или погрузиться в серьезные мысли, от которых, согласно соблюдаемой всеми порядочными деловыми людьми умственной диете, время от времени следует давать себе отдых. Рассматривание какой-нибудь картины может продолжаться лишь очень недолго, ибо интерес к ней теряется, как только вы угадали, что именно эта картина

изображает. Что же касается музыки, то только неизлечимые ненавистники этого благородного искусства могут отрицать, что удачная композиция, то есть такая, которая не переступает надлежащих границ и где одна приятная мелодия следует за другою, не бушует и не извиваясь грубым образом в разного рода контрапунктических ходах и оборотах, – представляет удивительно спокойное развлечение: оно совершенно избавляет от необходимости утруждать себя умственно или по крайней мере не наводит ни на какие серьезные мысли, а только вызывает веселую череду совсем легких, приятных дум, и человек даже не успевает осознать, что они, собственно, в себе заключают. Но можно пойти еще дальше и задать вопрос: кому запрещается даже во время музыки завязать с соседом разговор на какие угодно темы из области политики и морали и таким приятным образом достигнуть двойной цели? Наоборот, последнее следует даже особенно рекомендовать, ибо музыка, как это легко заметить на всех концертах и музыкальных собраниях, чрезвычайно способствует беседе. Во время пауз все тихо, но как только начинается музыка, сейчас же вскипает поток речей, поднимающийся все выше и выше вместе с падающими в него звуками. Иная девица, чья речь, согласно известному изречению, содержит лишь «Да, да!» и «Нет, нет!», во время музыки находит и прочие слова, которые, следуя тому же евангельскому тексту, суть зло, но здесь, видимо, служат ко благу, так как с их помощью в ее сети иногда попадает возлюбленный или даже законный муж, опьяненный сладостью непривычной речи. Боже мой, сколь необозримы преимущества прекрасной музыки! Вас, неисправимых ненавистников благородного искусства, я введу в семейный круг, где отец, утомленный важными дневными делами, в халате и туфлях, весело и добродушно покуривает трубочку под мурлыканье своего старшего сына. Разве не для него благоденствующая Резхен разучила Дессауский марш и «Цвети, милая фиалка» и разве не играет она их так прекрасно, что мать проливает светлые слезы радости на чулок, который она в это время штопает? Наконец, разве не показался бы ему тягостным хоть и подающий надежды, но робкий писк младшего отпрыска, если бы звуки милой детской музыки не удерживали всего в пределах тона и такта? Но если тебе ничего не говорит

эта семейная идиллия торжество простодушия, – то последуй за мною в этот дом с ярко освещенными зеркальными окнами. Тыходишь в залу; дымящийся самовар – вот тот фокус, вокруг которого движутся кавалеры и дамы; приготовлены игорные столы, но вместе с тем поднята и крышка фортепьяно, – и здесь музыка служит для приятного времяпрепровождения и развлечения. При хорошем выборе она никому не мешает, так как ее благосклонно допускают даже карточные игроки, хотя и занятые более важным делом – выигрышем и проигрышем.

Что же мне сказать, наконец, о больших публичных концертах, дающих превосходнейший случай поговорить с тем или иным приятелем под аккомпанемент музыки или – если человек еще не вышел из шаловливого возраста – обменяться нежными словами с той или другой дамой, для чего музыка может дать и подходящую тему? Эти концерты самое удобное место для развлечения делового человека и гораздо предпочтительнее театра, где иногда даются представления, непозволительным образом направляющие ум на что-нибудь ничтожное и фальшивое, так что человек подвергается опасности впасть в поэзию, чего, конечно, должен остерегаться всякий, кому дорога честь бюргера! Одним словом, как я уже сказал в самом начале, решительным признаком того, как хорошо понято теперь истинное назначение музыки, служат то усердие и серьезность, с коими ею занимаются и преподают ее. Разве не целесообразно, что детей, хотя бы у них не было ни малейшей способности к искусству – чем, собственно говоря, вовсе не интересуются, – все-таки обучают музыке? Ведь это делается для того, чтобы они, в случае если им и не представится возможности выступать публично, по крайней мере могли содействовать общему удовольствию и развлечению. Блестящее преимущество музыки перед всяким искусством заключается также в том, что она, в своем чистом виде (без примеси поэзии), совершенно нравственна и потому ни в коем случае не может иметь вредного влияния на восприимчивые юные души. Некий полицмейстер смело выдал изобретателю нового музыкального инструмента удостоверение в том, что в этом инструменте не содержится ничего противного государству, религии и добрым нравам; столь же смело и всякий учитель музыки

может заранее уверить папашу и мамашу, что в новой сонате не содержится ни единой безнравственной мысли. Когда дети подрастут, тогда, само собою понятно, их следует отвлекать от занятий искусством, потому что подобные занятия, конечно, не под стать серьезным мужчинам, а дамы легко могли бы из-за них пренебречь более высокими светскими обязанностями и т. д. Таким образом, взрослые лишь пассивно наслаждаются музыкой, заставляя играть детей или профессиональных музыкантов. Из правильного понятия о назначении искусства также само собою следует, что художники, то есть те люди, кои (довольно-таки глупо!) посвящают всю свою жизнь делу, служащему только целям удовольствия и развлечения, должны почитаться низшими существами, и их можно терпеть только потому, что они вводят обычай *miscere utili dulci*. Ни один человек в здравом уме и с зрелыми понятиями не станет столь же высоко ценить наилучшего художника, сколь хорошего канцеляриста или даже ремесленника, набившего подушку, на которой сидит советник в податном присутствии или купец в конторе, ибо здесь имелось в виду доставить необходимое, а там только приятное! Поэтому если мы и обходимся с художником вежливо и приветливо, то такое обхождение проистекает лишь из нашей образованности или нашего добродушного нрава, который побуждает нас ласкать и баловать детей и других лиц, нас забавляющих. Некоторые из этих несчастных мечтателей слишком поздно излечиваются от своего заблуждения и впрямь впадают в своего рода безумие, которое легко можно усмотреть в их суждениях об искусстве.

А именно, они полагают, что искусство позволяет человеку почувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Изиды, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но тем не менее понятными звуками. О музыке эти безумцы высказывают удивительнейшее мнение. Они называют ее самым романтическим из всех искусств, так как она имеет своим предметом только бесконечное; таинственным, выражаемым в звуках праязыком природы, наполняющим душу человека бесконечным томлением; только благодаря ей, говорят они, постигает человек песнь песней деревьев, цветов, животных,

камней и вод. Совершенно бесполезные забавы контрапункта, которые вовсе не веселят слушателя, а стало быть, не достигают и подлинной цели музыки, они называют устрашающими, таинственными комбинациями и готовы сравнить их с причудливо переплетающимися мхами, травами и цветами. Талант, или, говоря словами этих глупцов, гений музыки, горит в душах людей, занимающихся искусством и лелеющих его в себе, и пожирает их неугасимым пламенем, когда более низменные начала пытаются загасить или искусственно отклонить в сторону эту искру. Тех же, кто, как я уже показал вначале, совершенно верно судит об истинном назначении искусства, и в особенности музыки, они называют дерзкими невеждами, перед которыми вечно будет закрыто святилище высшего бытия, – и этим доказывают свою глупость. И я имею право спросить, кто же лучше: чиновник, купец, живущий на свои деньги, который хорошо ест и пьет, катается в подобающем экипаже и с которым всепочтительно раскланиваются, или художник, принужденный влачить жалкое существование в своем фантастическом мире? Правда, эти глупцы утверждают, что поэтическое парение над повседневностью есть нечто необыкновенное и что при этом многие лишения обращаются в радости; но в таком случае и те императоры и короли, что сидят в сумасшедшем доме с соломенными венцами на головах, также счастливы! Во всех этих цветах красноречия нет ровно ничего; эти люди хотят только заглушить упреки совести за то, что сами не стремились к чему-нибудь солидному, и лучшее тому доказательство – что почти нет художников, которые сделались таковыми по свободному выбору: все они выходили и теперь еще выходят из неимущего класса. Они рождаются у бедных и невежественных родителей или у таких же художников; нужда, случайность, невозможность надеяться на удачу среди действительно полезных классов общества делает их тем, чем они становятся. Так оно всегда и будет – назло этим фантазерам. Если в какой-нибудь достаточной семье высшего сословия родится ребенок с особенными способностями к искусству или, по смехотворному выражению этих сумасшедших, носящий в своей груди ту божественную искру, которая при противодействии становится разрушительной, если он в самом деле начнет пускаться в

фантазии об искусстве и артистической жизни, то хороший воспитатель с помощью разумной умственной диеты, как, например, совершенного устранения всего фантастического и чрезмерно возбуждающего (стихов, а равно так называемых сильных композиций, вроде Моцарта, Бетховена и т. п.), а также с помощью усердно повторяемых разъяснений относительно совершенно подчиненного назначения всякого искусства и зависимого положения художников, лишенных чинов, титулов, и богатства, – очень легко может вывести заблудшего молодого субъекта на путь истины. И он почувствует наконец справедливое презрение к искусству и художникам, которое, служа лучшим лекарством против всякой эксцентричности, никогда не может быть чрезмерным. А тем бедным художникам, которые еще не впали в вышеописанное безумие, по моему мнению, не повредит мой совет – изучить какое-нибудь легкое ремесло для того, чтобы хоть несколько отклониться от своих бесцельных стремлений. Тогда они, конечно, будут что-то значить как полезные члены государства. Один знаток сказал мне, что мои руки весьма пригодны для изготовления туфель, – и я вполне склонен, дабы послужить примером другим, пойти в ученье к здешнему туфельному мастеру Шнаблеру, который к тому же мой крестный отец.

Перечитывая написанное, я нахожу, что очень метко обрисовал безумие многих музыкантов, и с тайным ужасом чувствую, что они мне сродни. Сатана шепчет мне на ухо, что многое, столь прямодушно мною высказанное, может показаться им нечестивой иронией; но я еще раз уверяю: против вас, презирающих музыку, называющих поучительное пение и игру детей ненужным вздором и желающих слушать только музыку тех, кто достоин ее, как таинственного, высокого искусства, – да, против вас были направлены мои слова, и с серьезным оружием в руках доказывал я вам, что музыка есть прекрасное, полезное изобретение пробужденного Тувалкаина, веселящее и развлекающее людей, и что она приятным и мирным образом способствует семейному счастью, составляющему самую возвышенную цель всякого образованного человека.

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА БЕТХОВЕНА

Когда идет речь о музыке как о самостоятельном искусстве, не следует ли иметь в виду одну только музыку инструментальную, которая, отказываясь от всякого содействия или примеси какого-либо искусства (например, поэзии), выражает в чистом виде своеобразную, лишь из нее познаваемую, сущность свою? Музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению.

Догадывались ли вы об этой своеобразной сущности музыки, вы, бедные инструментальные композиторы, мучительно старавшиеся изобразить в звуках определенные ощущения и даже события? Да и как могло прийти вам в голову пластически разрабатывать искусство, прямо противоположное пластике? Ведь ваши восходы солнца, ваши бури, ваши *Batailles des trois Empereurs* и т.д. были, несомненно, только смешными ошибками и по заслугам наказаны полным забвением.

В пении, где поэзия выражает словами определенные аффекты, волшебная сила музыки действует, как чудный философский эликсир, коего несколько капель делают всякий напиток вкуснее и приятнее. Всякая страсть – любовь, ненависть, гнев, отчаяние и проч., – как ее представляет опера, облекается музыкою в блестящий романтический пурпур, и даже обычные наши чувствования уводят нас из действительной жизни в царство бесконечного.

Столь сильно очарование музыки, и, становясь все более и более могущественным, должно было бы оно разорвать узы всякого иного искусства.

Конечно, не только улучшение выразительных средств (усовершенствование инструментов, возрастающая виртуозность исполнителей) позволило гениальным композиторам поднять инструментальную музыку до ее

нынешней высоты, причина кроется и в более глубоком проникновении в своеобразную сущность музыки.

Творцы современной инструментальной музыки, Моцарт и Гайдн, впервые показали нам это искусство в полном его блеске; но кто взглянул на него с безграничной любовью и проник в глубочайшую его сущность – это Бетховен. Инструментальные творения всех трех мастеров дышат одинаково романтическим духом, источник коего – одинаковое понимание своеобразных особенностей искусства; но произведения их по своему характеру все-таки существенно отличны друг от друга. В сочинениях Гайдна раскрывается детски радостная душа. Его симфонии ведут нас в необозримые зеленые рощи, в веселую, пеструю толпу счастливых людей. Юноши и девушки проносятся перед нами в хороводах; смеющиеся дети прячутся за деревьями, за розовыми кустами, шутливо перебрасываясь цветами. Жизнь, полная любви, полная блаженства и вечной юности, как до грехопадения; ни страдания, ни скорби – одно только томительно-сладостное стремление к любимому образу, который парит вдали, в пламени заката, не приближаясь и не исчезая; и пока он там, ночь медлит, ибо он – вечерняя заря, горящая над горою и над рощею.

Моцарт вводит нас в глубины царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений, – это скорее предчувствие бесконечного.

Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов; ночь растворяется в ярком, пурпурном сиянии, и невыразимое томление влечет нас к образам, которые, ласково маня нас в свои хороводы, летят сквозь облака в вечном танце сфер (симфония Моцарта в Es-dur, известная под названием «Лебединой песни»).

Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, но не ту муку бесконечного томления, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней – в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь

совершенным созвучием всех страстей, – продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами.

Романтический вкус – явление редкое; еще реже – романтический талант; поэтому так мало людей, способных играть на лире, звуки которой открывают полное чудес царство романтического.

Гайдн романтически изображает человеческое в обыденной жизни; он ближе, доступнее большинству.

Моцарта больше занимает сверхчеловеческое, чудесное, обитающее в глубине нашей души.

Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор; не оттого ли ему меньше удастся вокальная музыка, которая не допускает неясного томления, а передает лишь выражаемые словами эффекты, но отнюдь не то, что ощущается в царстве бесконечного?

Могучий гений Бетховена угнетает музыкальную чернь, тщетно пытается она ему противиться. Но мудрые судьи, озираясь, с важным видом уверяют: им-де, как людям великого ума и глубокой проницательности, можно поверить на слово, что у доброго Бетховена вовсе нет недостатка в богатой и живой фантазии, он только не умеет ею управлять. Поэтому, дескать, здесь не может быть и речи о выборе и разработке идей: по так называемой гениальной методе, он набрасывает все так, как оно в данную минуту рисуется его воспламененной фантазии. А что, если только от вашего близорукого взора ускользает глубокое внутреннее единство всякого бетховенского сочинения? Если только в вас самих заключается причина того, что вы не разумеете понятного посвященному языку художника, что перед вами закрыты двери сокровенного душевного святилища? На самом деле художник, которого по обдуманности его творений с полным правом можно поставить рядом с Гайдном и Моцартом, отделяет свое «я» от внутреннего царства звуков и распоряжается ими, как полноправный властелин. Геометры от эстетики часто жаловались на Шекспира за полное отсутствие внутреннего единства и внутренней связи, тогда как более проникновенному взору его творения предстают как выросшее из одного зерна

прекрасное дерево с листьями, цветами и плодами; точно так же только при глубоком проникновении в инструментальную музыку Бетховена раскрывается ее высокая обдуманность, всегда присущая истинному гению и подкрепляемая изучением искусства. Какое из инструментальных произведений Бетховена подтверждает все это в большей мере, чем бесконечно прекрасная и глубокомысленная симфония в *C-moll*? Как неудержимо влечет слушателя это дивное творение все выше и выше по лестнице звуков в духовное царство бесконечного! Ничего не может быть проще основной мысли первого *Allegro*, состоящего только из двух тактов, причем в ее начальном унисоне не определяется даже тональность. Характер тревожного, беспокойного томления, которым отличается это предложение, лучше разъясняется мелодичной побочной темой. Грудь, стесненная и встревоженная предчувствием чего-то огромного, грозящего гибелью, как бы силится вздохнуть в резких звуках, но вскоре, сияя, выступает приветливый образ и озаряет глубокую, полную ужаса ночь. (Прелестная тема в *C-dur*, затронутая сначала валторной в *Es-dur*.) Как проста – скажу еще раз – тема, положенная художником в основу целого, но как чудно присоединяются к ней все побочные и вводные предложения, служа в своем ритмическом соотношении только для того, чтобы все более и более раскрыть характер *Allegro*, едва намеченный главной темой. Все периоды кратки, почти все состоят только из двух-трех тактов и при этом еще строятся на беспрестанном чередовании духовых и струнных инструментов; казалось бы, из таких элементов может возникнуть только нечто раздробленное, неуловимое, но вместо того именно такое построение целого, а также постоянно следующие одно за другим повторения предложений и отдельных аккордов и возносят на высшую ступень чувство невыразимого томления.

Не говоря уже о том, что контрапунктическая разработка свидетельствует о глубоком знании искусства, – вводные предложения и постоянные намеки на главную тему показывают, как великий мастер охватывал и продумывал в своем уме все произведение в целом, со всеми его страстными оттенками. Не звучит ли как благодатный голос духа, наполняющий нашу грудь надеждою и утешением, прелестная тема *Andante*

con moto в As-dur? Но и здесь выступает тот страшный дух, что пленил и встревожил нашу душу в Allegro, ежеминутно угрожая из грозовой тучи, в которой он скрылся, и перед его молниями быстро разлетаются окружавшие нас дружественные образы. А что сказать о менуэте? Прислушайтесь к его особым модуляциям, к мажорным заключениям в доминантаккорде, основной тон которого служит тоникой для следующей затем минорной темы, – это все та же тема, распространенная лишь на несколько тактов. Не охватывает ли вас опять то беспокойное, невыразимое томление, то предчувствие чудесного мира духов, в котором владевает художник? Но, точно ослепительный луч солнца, сияет великолепная тема заключительной части в ликующем торжестве всего оркестра. Какие удивительные контрапунктические сплетения снова соединяются здесь в одно целое! Иному все это может показаться только гениальной рапсодией, но душа всякого вдумчивого слушателя, конечно, будет глубоко захвачена именно этим невыразимым и полным предчувствий томлением и до самого заключительного аккорда – даже несколько мгновений после него – не в силах будет покинуть чудное царство духов, где ее окружали скорбь и радость, облеченные в звуки. Все предложения по внутреннему своему строю, их исполнение, инструментовка, способ сочетания одного с другим – все это устремлено к одной цели; но близкое взаимное сродство тем вернее всего приводит к тому единству, которое только и может прочно удержать слушателя в едином настроении. Это сродство часто раскрывается слушателю, когда он слышит его в соединении двух предложений или в двух различных предложениях открывает общий основной бас; но сродство более глубокое, которое не обнаруживает себя таким образом, часто сообщается только от духа к духу, а именно они-то и господствуют в предложениях обоих Allegro и менуэта, превосходно свидетельствуя о гениальной вдумчивости композитора.

Но как глубоко запечатлелись в моем сердце, о высокий мастер, твои дивные фортепьянные сочинения! Каким пустым и ничтожным представляется мне теперь все, что не принадлежит тебе, глубокомысленному Моцарту и могучему гению Себастьяна Баха! С какой радостью стал я изучать твой

семидесятый опус, два превосходных трио: ведь я знал, что после немногих упражнений вскоре совершенно ими овладею. И так хорошо было мне сегодня вечером! Как человек, гуляющий по запутанным дорожкам фантастического парка, где переплетаются всевозможные редкостные деревья, кустарники и чудные цветы, и углубляющийся все дальше и дальше, не в силах был я выйти из волшебных поворотов и сплетений твоих трио. Все глубже и глубже заманивают меня обольстительные голоса сирен, звучащие в пестром разнообразии твоих блистательных страниц. Просвещенная дама, которая сегодня превосходно сыграла мне, капельмейстеру Крейслеру, трио № 1 нарочно для того, чтобы оказать мне честь, – дама, у которой я до сих пор сижу и пишу за фортепьяно, – очень ясно показала мне, что ценить следует лишь то, что породил дух, все ж остальное – от лукавого.

Я только что повторил наизусть на фортепьяно некоторые поразительные гармонические обороты из обоих трио. Совершенно верно, что фортепьяно инструмент, более подходящий для гармонии, нежели для мелодии. Наивысшая степень выразительности, на которую способен этот инструмент, не в силах дать мелодии той жизни, какую могут воспроизвести в тысячах тончайших оттенков смычок скрипача или дыхание играющего на духовом инструменте. Пианист тщетно борется с непреодолимой трудностью, представляемой самим механизмом инструмента, который заставляет струны дрожать и звучать посредством удара. Но зато (не считая, впрочем, гораздо более ограниченной по звучанию арфы), пожалуй, не существует другого инструмента, который мог бы в таких полных аккордах, как фортепьяно, обнять все царство гармонии и в самых дивных формах и образах развернуть перед знатоком ее сокровища. Если фантазия художника охватывает целую звуковую картину с многочисленными группами, светлыми бликами и глубокими тенями, то он может вызвать ее к жизни на фортепьяно, и она выступит из его внутреннего мира во всех своих красках и блеске. Многоголосая партитура, эта поистине волшебная книга музыки, заключающая в своих знаках все чудеса звукового искусства и таинственный хор разнообразнейших инструментов, оживает на фортепьяно под

руками мастера; пьесу, полно и точно воспроизведенную таким образом по партитуре, можно сравнить с хорошей гравюрой, снятой с большой картины. Поэтому фортепьяно удивительно подходит для фантазирования, для воспроизведения партитуры, для отдельных сонат, аккордов и т.п., точно так же как и для трио, квартетов, квинтетов и т. д., в которые входят обыкновенные струнные инструменты. Эти пьесы вполне принадлежат к области фортепьянных сочинений, ибо если они написаны должным образом, то есть действительно для четырех, пяти и проч. голосов, то здесь все дело в гармонической разработке, которая сама по себе исключает выступление отдельных инструментов в блестящих пассажах.

Истинное отвращение чувствую я ко всем собственно фортепьянным концертам (моцартовские и бетховенские не столько концерты, сколько симфонии с аккомпанементом фортепьяно). Говорят, что здесь-то именно и должна проявляться виртуозность отдельного исполнителя в пассажах и в выявлении мелодии; но и самый лучший исполнитель на прекраснейшем инструменте тщетно будет стремиться к тому, что, например, легко достигается скрипачом.

После полного tutti скрипок и духовых инструментов всякое соло звучит сухо и бледно; мы удивляемся только беглости пальцев и т.п., между тем как душа наша остается незатронутой.

Но как хорошо постиг художник самый дух инструмента и как умело его использовал!

Простая, но плодотворная, удобная для разнообразнейших контрапунктических оборотов, сокращений и т. д. певучая тема лежит в основании каждой фразы, а все остальные побочные темы и фигуры находятся в близком родстве с главной идеей, так что с помощью всех инструментов все стремится и приводится к высшему единству. Таково построение целого, но и в этой искусной постройке сменяются в неустанном движении самые удивительные картины, в которых то соседствуют, то сплетаются радость и скорбь, печаль и блаженство. Причудливые образы заводят веселую пляску; они то устремляются к светлой точке, то, сверкая и искрясь, разлетаются в разные стороны и гоняются друг за другом в многоликих сочетаниях; восхищенная душа прислушивается посреди открывшегося ей царства духов к

неведомому глаголу и начинает разуметь самые таинственные предчувствия, ее охватившие.

Только тот композитор действительно проник в тайны гармонии, который умеет действовать через нее на человеческую душу; числовые соотношения, остающиеся для бездарного грамматика лишь мертвыми, неподвижными цифровыми примерами, для композитора являются чародейными препаратами, из которых он творит волшебный мир.

Несмотря на задушевность, преобладающую в первом трио, не исключая и полного грусти Largo, гений Бетховена все-таки остается торжественным и строгим. Художник словно полагал, что о глубоких, таинственных предметах даже и тогда, когда внутренне сроднившийся с ними дух чувствует радостный и веселый подъем, никак не следует говорить на повседневном языке, а должно изъясняться лишь словами возвышенными и торжественными; танец жрецов Изиды может быть только ликующим гимном.

Инструментальная музыка там, где она действует только сама по себе, как музыка, не служа какой-либо определенной драматической цели, должна избегать всего незначительно-шутливого, всяких пустых побрякушек. Она должна пробуждать в глубине души предчувствие той радости, которая, будучи выше и прекраснее всего, что есть в нашем замкнутом мире, и приходя из неведомой страны, воспламеняет сердце полную блаженства жизнью; должна найти для нее более высокое выражение, нежели те ничтожные слова, которые свойственны только робкому земному счастью. Уже одна эта строгость всей инструментальной и фортепьянной музыки Бетховена исключает все головоломные пассажи вверх и вниз по клавиатуре, все странные скачки и смешные причуды, ноты, высоко забирающиеся по лесенке из пяти или шести черточек, которыми переполнены фортепьянные сочинения новейшего образца. Если речь идет об одной только беглости пальцев, то фортепьянные сочинения нашего мастера не заключают в себе никакой особенной трудности, потому что их немногие гаммы, триоли и т. п., конечно, доступны всякому опытному исполнителю; но передать их как следует все-таки очень трудно. Многие так называемые виртуозы отказываются

от фортепьянных сочинений Бетховена, присоединяя к упреку: «Очень трудно!» еще слова: «И очень неблагодарно!» Но что касается трудности, то для правильного и уверенного исполнения бетховеновских сочинений нужно только одно – постигнуть их, глубоко проникнуть в их сущность и, в сознании собственной посвященности, отважно вступить в круг волшебных явлений, вызываемых его могучими чарами. Кто не чувствует в себе этой посвященности, кто полагает, что священная музыка есть только забава, пригодная лишь для времяпрепровождения в свободные часы, для минутного услаждения тупых ушей или для хвастовства своим умением, тот пусть лучше ее оставит. Только такой исполнитель и может сказать, что она «в высшей степени неблагодарна». Настоящий художник весь живет творением, которое он воспринял в духе мастера и в том же духе исполняет. Он пренебрегает желанием так или иначе выставить свою личность; все его творчество и изобретательность направлены лишь к тому, чтобы в тысяче блестящих красок вызвать к жизни все те прекрасные, благодатные картины и явления, которые мастер волшебной силой заключил в свое детище, и сделать это так, чтобы они охватили человека светлыми, сияющими кругами и, воспламеняя его фантазию и глубочайшее внутреннее чувство, в стремительном полете унесли его в далекое царство духов.

---

Эдгар Аллан По

### ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА

В письме, которое сейчас лежит передо мной, Чарльз Диккенс, говоря о некогда произведенном мною исследовании механизма «Барнеби Раджа», замечает: «Между прочим, обратили ли вы внимание, что Годвин писал “Калеба Уильямса” в обратном порядке? Сначала он запутал своего героя в тенетах затруднений, что составило содержание второго тома, а в первом попытался каким-нибудь образом объяснить происшедшее».

Я не думаю, чтобы Годвин действовал в точности этим способом, да и то, что он сам об этом рассказывает, не вполне совпадает с предположением мистера Диккенса; но автор «Калеба Уильямса» был слишком искусный художник, дабы не понять выгоду, извлекаемую из процесса, хотя бы отчасти сходного с этим. Совершенно ясно, что всякий сюжет, достойный так называться, должно тщательно разработать до развязки, прежде нежели браться за перо. Только ни на миг не упуская из виду развязку, мы сможем придать сюжету необходимую последовательность или причинность и заставить события и особенно интонации в любом пункте повествования способствовать развитию замысла.

По-моему, в общепринятом способе построения повествования имеется ошибка. Тему дает или история, или какое-то злободневное событие, или, в лучшем случае, автор сам начинает комбинировать разительные события для того, чтобы составить простую основу своего повествования и желая в целом заполнить описаниями, диалогом или авторскими рассуждениями те пробелы в фактах или действиях, которые могут постоянно бросаться в глаза.

Я предпочитаю начинать с рассмотрения того, что называю эффектом. Ни на миг не забывая об оригинальности – ибо предает сам себя тот, кто решает отказаться от столь очевидного и легко достижимого средства возбудить интерес, – я прежде всего говорю себе: «Из бесчисленных эффектов или впечатлений, способных воздействовать на сердце, интеллект или (говоря более общо) душу, что именно выберу я в данном

случае?» Выбрав, во-первых, новый, а во-вторых, яркий эффект, я соображаю, достигим ли он лучше средствами фабулы или интонации – обыденной ли фабулой и необычайной интонацией, наоборот ли, или же необычайностью и фабулы и интонации; а впоследствии ищу окрест себя или, скорее, внутри себя такого сочетания событий и интонаций, кои наилучшим образом способствовали бы созданию нужного эффекта.

Я часто думал, какую интересную статью мог бы написать любой литератор, если бы он захотел, то есть если бы он смог в подробностях, шаг за шагом проследить те процессы, при которых любое его произведение достигло окончательной завершенности. Почему подобная статья никогда не была выдана в свет, решительно не могу сказать, но, быть может, пробел этот в большей степени обусловлено авторское тщеславие, нежели какая-либо иная причина.

Большинство литераторов, в особенности поэты, предпочитают, чтобы о них думали, будто они сочиняют в некоем порыве высокого безумия, под воздействием экстатической интуиции, и прямо-таки содрогнутся при одной мысли позволить публике заглянуть за кулисы и увидеть, как сложно и грубо работает мысль, бредущая на ощупь; увидеть, как сам автор постигает свою цель только в последний момент; как вполне созревшие плоды фантазии с отчаянием отвергаются ввиду невозможности их воплотить; как кропотливо отбирают и отбрасывают; как мучительно делают вымарки и вставки – одним словом, увидеть колеса и шестерни, механизмы для перемены декораций, стремянки и люки, петушьи перья, румяна и мушки, которые в девяноста девяти случаях из ста составляют реквизит литературного лицедея.

С другой стороны, я сознаю, что автор, способный шаг за шагом проследить свой путь к достижению намеченной цели, – явление отнюдь не частое. Как правило, идеи возникают хаотично, подобным же образом их и выполняют и забывают.

Что до меня, то я не сочувствую подобной скрытности и готов в любую минуту без малейшего труда восстановить в памяти ход написания любого из моих сочинений; и поскольку ценность анализа или реконструкции, мною желаемой, совершенно не зависит от какого-либо реального или воображаемого интереса,

заклученного в самой анализируемой вещи, то с моей стороны не будет нарушением приличий продемонстрировать *modus operandi* [способ действия (лат.)], которым было построено какое угодно из моих собственных произведений. Я выбираю «Ворона» как вещь, наиболее известную. Цель моя – непременно доказать, что ни один из моментов в его создании не может быть отнесен на счет случайности или интуиции, что работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жесткою последовательностью, с какими решают математические задачи.

Отбросим как не относящуюся к стихотворению *per se* [как к таковому (лат.)] причину или, скажем, необходимость, которая и породила вначале намерение написать некое стихотворение, способное удовлетворить вкусы как широкой публики, так и критики.

Итак, мы начинаем с этого намерения.

Прежде всего возникает мысль относительно объема. Если какое-либо литературное произведение не может быть из-за своей длины прочитано за один присест, нам надо будет примириться с необходимостью отказа от крайне важного эффекта, рождаемого единством впечатления; ибо если придется читать в два приема, то вмешиваются будничные дела, и всякое единство сразу гибнет. Но так как, *ceteris paribus* [при прочих равных условиях (лат.)], никакой поэт не может позволить себе отказаться от чего-либо, способствующего его замыслу, остается рассмотреть, есть ли какая-нибудь выгода, уравновешивающая потерю единства, с нею сопряженную. Здесь я сразу говорю: нет. То, что мы называем большой поэмой, на самом деле представляет собою всего лишь чередование небольших стихотворений или, иначе говоря, кратких поэтических эффектов. Нет нужды доказывать, что стихотворение является стихотворением постольку, поскольку оно сильно волнует душу, возвышая ее; а все сильные волнения, но необходимости физического порядка, кратковременны. По этой причине минимум половина «Потерянного Рая» в основе своей – проза, чередование поэтических волнений с неизбежными спадами, в итоге чего целое лишено по своей крайней длине весьма важного художественного элемента – цельности или единства эффекта.

В таком случае становится очевидным, что существует известный предел объема всех литературных произведений – возможность прочесть их за один присест – и что если для некоторого разряда прозаических сочинений, таких, как «Робинзон Крузо» (не требующих единства), пределом этим с выгодой можно пренебречь, то в стихах пренебрегать им никак нельзя. В этом пределе из объема стихотворения можно вывести математическую соотнесенность с его достоинствами; иными словами, с волнением или возвышением души, им вызываемым; еще иными словами – со степенью истинно поэтического эффекта, который оно способно оказать; ибо ясно, что краткостью непосредственно определяется интенсивность задуманного эффекта; разумеется, при той неперменной оговорке, что известная степень длительности абсолютно необходима для того, дабы вообще достичь какого-либо эффекта.

Имея в виду эти соображения, равно как и ту степень взволнованности, которую я счел не выше вкусов публики и не ниже вкусов критики, я сразу же решил, какой объем будет наиболее подходящим для задуманного стихотворения: около ста строк. Его окончательный объем – сто восемь строк.

Следующая мысль была о выборе впечатления или эффекта, которого должно достичь; и тут я могу заодно заметить, что в процессе писания я постоянно имел в виду цель сделать эти стихи доступными всем. Я чересчур уклонился бы от моего непосредственного предмета, если бы начал доказывать мысль, на которой все время настаиваю и которая применительно к поэзии ни в малейшей степени не нуждается в доказательствах, – мысль, что прекрасное – единственная законная область поэзии. Однако скажу несколько слов, дабы пояснить истинный смысл этого положения, ибо у некоторых из моих друзей замечается склонность истолковывать его превратно. Наслаждение одновременно наиболее полное, наиболее возвышающее и наиболее чистое, – по-моему, то, которое обретают при созерцании прекрасного. И когда говорят о прекрасном, то подразумевают не качество, как обычно предполагается, но эффект; коротко говоря, имеют в виду то полное и чистое возвышение не сердца или интеллекта,

но души, о котором я упоминал и которое испытывают в итоге созерцания «прекрасного». Я же определяю прекрасное как область поэзии просто-напросто по очевидному закону искусства, закону, гласящему, что эффекты должны проистекать от непосредственных причин, что цели должно достигать средствами наиболее пригодными для ее достижения, и никто не был еще столь слаб рассудком, дабы отрицать, что упомянутое выше особое возвышение души легче всего достигается при помощи стихов. Если цель – истина или удовлетворение интеллекта, если цель – страсть или волнение сердца, то хотя цели эти в известной мере и достижимы в поэзии, по с гораздо большею легкостью достижимы они в прозе. Ведь истина требует точности, а страсть – известной неказистости (подлинно страстные натуры поймут меня), что абсолютно враждебно тому прекрасному, которое, как я настаиваю, состоит в волнении или возвышенном наслаждении души. Из всего сказанного здесь отнюдь не следует, будто страсть или даже истина не могут быть привнесены в стихотворение, и привнесены с выгодой, ибо они способны прояснить общий эффект или помочь ему, как диссонансы в музыке, путем контраста; но истинный художник всегда сумеет, во-первых, приглушить их и сделать подчиненными главенствующей цели, а во-вторых, облечь их, елико возможно, в то прекрасное, что образует атмосферу и суть стихов.

Итак, считая моей сферой прекрасное, следующий вопрос, которым я задался, относился к интонации, наилучшим образом его выражающий, и весь мой опыт показал мне, что интонация эта – печальная. Прекрасное любого рода в высшем своем выражении неизменно трогает чувствительную душу до слез. Следовательно, меланхолическая интонация – наиболее законная из всех поэтических интонаций.

Определив таким образом объем, сферу и интонацию, я решил путем индукции найти что-нибудь острое в художественном отношении, способное послужить мне ключевой нотой в конструкции стихотворения, какую-нибудь ось, способную вращать все построение. Тщательно перебрав все обычные художественные эффекты, или, говоря по-театральному, приемы, я не мог не заметить сразу же, что ни

один прием не использовался столь универсально, как прием рефрена. Универсальность его применения послужила мне достаточным доказательством его бесспорной ценности и избавила меня от необходимости подвергать его анализу. Однако я рассмотрел его, желая узнать, нельзя ли его усовершенствовать, и скоро убедился, что он пребывает в примитивном состоянии. В обычном применении рефрен или припев не только используют, ограничиваясь лишь лирическими стихами, но и заставляют его воздействовать лишь однообразием и звучания и смысла.

Наслаждение, доставляемое им, определяется единственно чувством тождества, повторения. Я решил быть разнообразным и тем повысить эффект, придерживаясь в целом однообразия в звучании и вместе с тем постоянно меняя смысл: иными словами, я решил постоянно производить новый эффект, варьируя применение рефрена, но оставляя сам рефрен в большинстве случаев неизменным.

Установив эти пункты, я далее задумался о характере моего рефрена.

Поскольку его применение должно постоянно варьироваться, стало ясно, что сам рефрен должен быть краток, иначе возникли бы непреодолимые трудности при частых смысловых вариациях какой-либо длинной фразы. Легкость вариаций, разумеется, была бы обратно пропорциональна длине фразы. Это сразу же навело меня на мысль, что лучшим рефреном будет одно слово.

Тогда возник вопрос, что же это за слово. Решение применить рефрен имело своим следствием разбивку стихотворения на строфы, каждая из которых оканчивалась бы рефреном. То, что подобное окончание для силы воздействия должно быть звучным и способным к подчеркиванию и растягиванию, не подлежало сомнению; все эти соображения неизбежно привели меня к долготому «о» как к наиболее звучной гласной в комбинации с «р» как с наиболее сочетаемой согласной.

Когда звучание рефрена было подобным образом определено, стало необходимым выбрать слово, заключающее эти звуки и в то же время как можно более полно соответствующее печали, выбранной мною в качестве определяющей интонации

стихотворения. В подобных поисках было бы абсолютно невозможно пропустить слово «nevermore» [больше никогда (англ.)]. Да это и было первое слово, которое пришло в голову.

Далее следовало найти предлог для постоянного повторения слова «nevermore». Рассуждая о трудностях, с которыми я сразу столкнулся, измышляя достаточно правдоподобную причину его непрерывного повторения, я не мог не заметить, что испытываю трудности единственно от исходного представления о том, что слово это будет постоянно или монотонно произносить человек; коротко говоря, я не мог не заметить, что трудности заключаются в согласовании этой монотонности с тем, что произносящий данное слово наделен рассудком. И тогда немедленно возникла идея о неразумном существе, способном к членораздельной речи; а весьма естественно, что прежде всего мне представился попугай, но тотчас был вытеснен вороном, существом в равной мере способным к членораздельной речи, но бесконечно более соответствующим замеченной интонации.

К тому времени я пришел к представлению о Вороне, птице, предвещающей зло, монотонно повторяющей единственное слово «nevermore» в конце каждой строфы стихотворения, написанного в печальной интонации, объемом приблизительно в сто строк. И тут, ни на миг не упуская из виду цеди – безупречности или совершенства во всех отношениях, – я спросил себя: «Изо всех печальных предметов, какой, в понятиях всего человечества, самый печальный?» «Смерть», – был очевидный ответ. «И когда, – спросил я, – этот наиболее печальный изо всех предметов наиболее поэтичен?» Из того, что я уже довольно подробно объяснял, очевиден и следующий ответ: «Когда он наиболее тесно связан с прекрасным; следовательно, смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете; в равной мере не подлежит сомнению, что лучше всего для этого предмета подходят уста ее убитого горем возлюбленного».

Теперь мне следовало сочетать две идеи: влюбленного, оплакивающего свою усопшую возлюбленную, и Ворона, постоянно повторяющего слово «nevermore».

Мне следовало сочетать их, не забывая о том, что я

задумал с каждым разом менять значение произносимого слова; но единственный постижимый способ добиться такого сочетания – представить себе, что Ворон говорит это слово в ответ на вопросы, задаваемые влюбленным. И тут я сразу увидел возможность достичь того эффекта, на который я рассчитывал, то есть эффекта смысловой вариации. Я увидел, что могу сделать первый вопрос, задаваемый влюбленным, – первый вопрос, на который Ворон ответит «nevermore», – что я могу сделать этот первый вопрос обиденным, второй – в меньшей степени, третий – еще менее того и так далее, пока наконец в душе влюбленного, с изумлением выведенного из своего первоначального безразличия печальным смыслом самого слова, его частыми повторениями, а также сознанием зловещей репутации птицы, которая это слово произносит, наконец пробуждаются суеверия, и он с одержимостью задает вопросы совсем иного рода – вопросы, ответы на которые он принимает очень близко к сердцу, – задает их наполовину из суеверия, наполовину от того вида отчаяния, что находит утешение в самоистязаниях; задает их не потому, что целиком верит в пророческую или демоническую природу птицы (которая, как подсказывает ему рассудок, просто-напросто повторяет механически зазубренный урок), но потому, что он испытывает истощенное наслаждение, строя вопросы таким образом, чтобы испытать, слыша ожидаемое «nevermore», горе наиболее сладостное, ибо наиболее невыносимое. Увидев предоставлявшуюся или, вернее, навязанную мне в ходе построения возможность, я сперва мысленно определил кульминацию или заключительный вопрос – тот вопрос, на который «nevermore» было бы окончательным ответом; тот вопрос, в ответ на который слово «nevermore» вызвало бы наибольшее горе и отчаяние, какие только возможно вообразить.

И можно сказать, что тут началось стихотворение – с конца, где и должны начинаться все произведения искусства; ибо именно на этом этапе моих предварительных размышлений я впервые коснулся пером бумаги, сочиняя следующую строфу:

Адский дух иль тварь земная, – повторил я, замирая, –

Ты – пророк. Во имя неба говори: превыше гор,

Там, где рай наш легендарный, – там найду ль я, благодарный,

Душу девы лучезарной, взятой богом в божий хор, –  
Душу той, кого Ленорой именует божий хор?  
Каркнул ворон: «Nevermore».

Тогда я сочинил эту строфу, во-первых, для того, чтобы, определив кульминацию, мог лучше варьировать в нарастающей последовательности вопросы влюбленного с точки зрения их серьезности и важности; и, во-вторых, чтобы точно установить метр, ритм, длину и общее расположение строк в строфе, а также разместить предыдущие строфы по степени напряженности таким образом, дабы ни одна не могла бы превзойти кульминационную ритмическим эффектом. Будь я способен в дальнейшем сочинить строфы более энергические, я без колебаний намеренно ослабил бы их во избежание помех кульминационному эффекту.

Тут кстати будет сказать несколько слов о стихотворной технике. Моей первой целью, как обычно, была оригинальность. То, до какой степени ею пренебрегают в стихосложении, – одна из самых необъяснимых вещей на свете.

Признавая, что метр сам по себе допускает не много вариаций, нельзя не объяснить, что возможные вариации ритмического и строфического характера абсолютно бесконечны; и все же на протяжении веков ни один стихотворец не только не сделал, но, видимо, и не подумал сделать что-нибудь оригинальное. Дело в том, что оригинальность, если не говорить об умах, наделенных весьма необычайным могуществом, отнюдь не является, как предполагают некоторые, плодом порыва или интуиции. Вообще говоря, для того, чтобы ее найти, ее надобно искать, и, хотя оригинальность – положительное достоинство из самых высоких, для ее достижения требуется не столько изобретательность, сколько способность тщательно и настойчиво отвергать нежелаемое.

Разумеется, я не претендую ни на какую оригинальность ни в отношении метра, ни в отношении размера «Ворона». Первый – хорей; второй – восьмистопный хорей с женскими и мужскими окончаниями (последние – во второй, четвертой и пятой строках), шестая строка – четырехстопный хорей с мужским окончанием. Говоря менее педантично, стопа, везде употребляемая (хорей), – двусложная, с ударением на первом

слоге; первая строка строфы состоит из восьми подобных стоп; вторая – из восьми же с усечением последнего безударного слога; третья – из восьми; четвертая – из восьми с усечением последнего безударного слога; пятая – тоже; шестая – из четырех стоп с усечением последнего безударного слога. Так вот, каждая из этих строк, взятая в отдельности, употреблялась и раньше, и та оригинальность, которою обладает «Ворон», заключается в их сочетании, образующем строфу; ничего даже отдаленно напоминающего эту комбинацию ранее не было. Эффекту оригинальности этой комбинации способствуют другие необычные и некоторые совершенно новые эффекты, возникающие из расширенного применения принципов рифмовки и аллитерации.

Следующий пункт, подлежащий рассмотрению, – условия встречи влюбленного и Ворона, и прежде всего – место действия. В этом смысле естественнее всего представить себе лес или поле, но мне всегда казалось, что замкнутость пространства абсолютно необходима для эффекта изолированного эпизода; это все равно что рама для картины. Подобные границы неоспоримо и властно концентрируют внимание и, разумеется, не должны быть смешиваемы с простым единством места.

Тогда я решил поместить влюбленного в его комнату – в покой, освященный для него памятью той, что часто бывала там. Я изобразил комнату богато меблированной – единственно преследуя идеи о прекрасном как исключительной и прямой теме поэзии, которые я выше объяснял.

Определив таким образом место действия, я должен был впустить в него и птицу, и мысль о том, что она влетит через окно, была неизбежна. Сначала я заставил влюбленного принять хлопанье птичьих крыльев о ставни за стук в дверь – идея эта родилась от желания увеличить посредством затяжки любопытство читателя, а также от желания ввести побочный эффект, возникающий оттого, что влюбленный распахивает двери, видит, что все темно, и вследствие этого начинает полупредставлять себе, будто к нему постучался дух его возлюбленной.

Я сделал ночь бурною, во-первых, для обоснования того, что Ворон ищет пристанища, а во-вторых, для контраста с

кажущейся безмятежностью внутри покоя.

Я усадил птицу на бюст Паллады, также ради контраста между мрамором и оперением, – понятно, что на мысль о бюсте навела исключительно птица; выбрал же я бюст именно Паллады, во-первых, как наиболее соответствующий учености влюбленного, а во-вторых, ради звучности самого слова Паллада.

Примерно в середине стихотворения я также воспользовался силой контраста для того, чтобы углубить окончательное впечатление. Например, нечто фантастическое и почти, насколько это допустимо, нелепое привносится в первое появление Ворона:

Без поклона, смело, гордо, он прошел легко и твердо,

Воспарил с осанкой лорда к верху входа моего.

В двух последующих строфах этот эффект проводится с большею очевидностью.

Оглядев его пытливо, сквозь печаль мою тоскливо

Улыбнулся я – так важен был и вид его и взор.

«Ты без рыцарского знака – смотришь рыцарем, однако,  
Сын страны, где в царстве Мрака Ночь раскинула шатер!

Как зовут тебя в том царстве, где стоит Ее шатер?»

Каркнул Ворон: «Nevermore».

Изумился я сначала: слово ясно прозвучало,

Как удар – но что за имя «Никогда»? И до сих пор

Был ли смертный в мире целом, где в жилище опустелом

Над дверьми, на бюсте белом, словно призрак древних пор,  
Сел бы важный, мрачный, хмурый, черный Ворон древних пор

И назвался «Nevermore»?

Обеспечив таким образом развязку, я немедленно оставляю все причудливое и перехожу на интонацию, исполненную глубочайшей серьезности, начиная со строфы, следующей прямо за только что процитированными:

Но, прокаркав это слово, вновь молчал уж он сурово...

И т. д.

С этого времени влюбленный более не шутит, более не усматривает в облике Ворона даже ничего фантастического. Он называет его: «мрачный, хмурый, гордый Ворон древних нор», чувствует на себе его «горящий, пепеляющий душу взор». Эта

смена мыслей или фантазий влюбленного имеет целью такую же смену и у читателя – дабы привести его в нужное состояние для развязки, которая и следует как можно более скоро.

После собственно развязки – когда Ворон прокаркал «nevermore» в ответ на последний вопрос влюбленного – суждено ли ему встретить свою возлюбленную в ином мире, – стихотворение в его самоочевидном аспекте, как законченное повествование, можно счесть завершенным. Покамест все находится в пределах объяснимого, реального. Какой-то Ворон, механически зазубривший единственное слово «nevermore», улетает от своего хозяина и в бурную полночь пытается проникнуть в окно, где еще горит свет, – в окно комнаты, где находится некто, погруженный наполовину в чтение, наполовину – в мечты об умершей любимой женщине. Когда на хлопанье крыльев этот человек распахивает окно, птица влетает внутрь и садится на самое удобное место, находящееся вне прямой досягаемости для этого человека; того забавляет подобный случай и причудливый облик птицы, и он спрашивает, не ожидая ответа, как ее зовут. Ворон, по своему обыкновению, говорит «nevermore», и это слово находит немедленный отзвук в скорбном сердце влюбленного, который, высказывая вслух некоторые мысли, порожденные этим событием, снова поражен тем, что птица повторяет «nevermore». Теперь он догадывается, в чем дело, но, движимый, как я ранее объяснил, присущею людям жаждою самоистязания, а отчасти и суеверием, задает птице такие вопросы, которые дадут ему власть упиться горем при помощи ожидаемого ответа «nevermore». Когда он предается этому самоистязанию до предела, повествование в том, что я назвал его первым и самоочевидным аспектом, достигает естественного завершения, не преступая границ реального.

Но предметы, трактованные подобным образом, при каком угодно мастерстве или нагромождении событий всегда обретают некую жесткость или сухость, которая претит глазу художника. Всегда требуются два момента: во-первых, известная сложность или, вернее, известная тонкость; и, во-вторых, известная доза намек, некое подводное течение смысла, пусть неясное.

Последнее в особенности придает произведению искусства

то богатство (если воспользоваться выразительным термином из разговорной речи), которое мы слишком часто путаем с идеалом. Именно чрезмерное прояснение намеков, выведение темы на поверхность, вместо того чтобы оставить ее в качестве подводного течения, и превращает в прозу (и в самую плоскую прозу) так называемую поэзию трансценденталистов.

Придерживаясь подобных взглядов, я добавил в стихотворение две заключительные строки, скрытый в которых намек стал пронизывать все предшествующее повествование. Подводное течение смысла делается ясным в строках:

Не терзай, не рви мне сердца, прочь, умчися на простор!

Каркнул Ворон: «Nevermore».

Можно заметить, что слова «не терзай, не рви мне сердца» образуют первую метафору в стихотворении. Она вместе с ответом «Nevermore» располагают к поискам морали всего, о чем дотоле повествовалось. Читатель начинает рассматривать Ворона как символ, но только в самой последней строке самой последней строфы намерение сделать его символом непрекращающихся и скорбных воспоминаний делается ясным:

И сидит, сидит с тех пор он, неподвижный черный Ворон,

Над дверьми, на белом бюсте – там сидит он до сих пор,

Злыми взорами блистая, – верно, так глядит, мечтая,

Демон; тень его густая грузно пала на ковер –

И душе из этой тени, что ложится на ковер,

Не подняться – nevermore!

1846 г.

Перевод В. Рогова

### Примечания

Философия творчества  
(«The Philosophy of Composition»)

Опубликовано в 1846 г.

1. В письме... Чарльз Диккенс... – Диккенс в письме к По от 6 марта 1842 г. указывал, что свой широко известный роман

«Калеб Вильямс» (1794) английский писатель и философ Уильям Годвин (1756–1836) писал не совсем обычным способом: сначала был закончен третий том, затем второй и лишь на заключительной стадии работы – первый. Об этом рассказал сам Годвин в предисловии к изданию книги 1832 г.

2. ...механизма «Барнеби Раджа»... – Роман Диккенса «Барнеби Радж» печатался весной 1841 г. частями. Познакомившись с первыми 11 главами, По предсказал в своей рецензии дальнейшее развитие фабулы.

А.М. Зверев

---

Эдгар Аллан По

### ФИЛОСОФИЯ ОБСТАНОВКИ

В искусстве внутреннего убранства, если не во внешней архитектуре своих жилищ, англичане занимают первое место. Итальянцы мало что смыслят кроме как в мраморе и красках. Во Франции, *meliora probant, deteriora sequuntur* {Благое хвалю, но к дурному влекусь (лат.)}, народ там слишком непоседлив для культа домашнего очага, который он, однако, умеет тонко ценить или по крайней мере должным образом чувствовать. Китайцы и большая часть восточных народов обладают пылкой, но в данном случае неуместной фантазией. Шотландцы – плохие декораторы. Голландцы, пожалуй, смутно понимают, что занавеси – не то что капуста. В Испании только и делают, что вешают занавеси – недаром это нация вешателей. Русские вообще не обставляют комнат. У готтентотов и кикапу это делается в своем роде вполне правильно. И только у янки это ни на что не похоже.

Отчего так происходит, понять нетрудно. Не имея аристократии родовой, мы естественно и неизбежно создали себе аристократию доллара, и потому выставленное напоказ богатство заняло у нас то место и играет ту роль, какую в монархических государствах играет геральдика. Путем перехода, который легко понять и столь же легко было предвидеть, наши понятия о вкусе свелись к пышности.

Скажем менее отвлеченно. В Англии простым нагромождением дорогих вещей не так легко, как у нас, создать впечатление, что вещи эти – красивы, а их владелец – обладает вкусом; и это потому, что в Англии богатство еще не возводит человека в высший ранг и не составляет высшей цели для честолюбия; а во-вторых, потому что подлинная аристократия, придерживаясь строгого вкуса, отнюдь не стремится к дорогой роскоши, в которой *parvenus* {Выскочки (фр.)} всегда могут успешно с ней соперничать!

Народ обязательно подражает знати, и результатом является широкое распространение надлежащего вкуса. В Америке же, где единственными гербами аристократии являются монеты,

выставление их напоказ представляет собой, можно сказать, единственный способ попасть в число аристократов; а толпа, всегда ищущая образцов у тех, кто стоит над нею, незаметно начала смешивать две совершенно различные вещи – роскошь и красоту. Словом, стоимость предмета обстановки стала у нас почти единственным мериллом ее декоративных достоинств – и, однажды установленное, это мерило привело к множеству подобных же заблуждений, легко возводимых к первичному.

Ничто так не оскорбляет глаз художника, как то, что зовется в Соединенных Штатах – то есть в Аппалачии – хорошо обставленной квартирой. Самым обычным ее недостатком является отсутствие гармонии. Мы говорим о гармонии в комнате, как говорили бы о гармонии в картине – ибо и картина и комната подчинены тем же неизменным принципам, которые управляют всеми искусствами; и почти те же законы, на основании которых мы судим о достоинствах картины, позволяют решить проблему убранства комнаты.

Отсутствие гармонии замечается иногда в характере отдельных предметов обстановки, но чаще в их цвете и использовании. Очень часто глаз бывает оскорблен безвкусным размещением. Слишком много прямых линий – они слишком долго ничем не прерываются – или же неуклюже прерываются под прямым углом. Если встречаются изогнутые линии, то они монотонно повторяются. Педантическая симметрия нередко портит весь вид отлично обставленных комнат. Занавеси редко бывают хорошо расположены или удачно подобраны к другим предметам обстановки. При парадной мебели занавеси неуместны; и в любом случае избыток драпировок несовместим с хорошим вкусом – их количество, как и расположение, зависит от общего эффекта.

В коврах за последнее время стали разбираться лучше, чем раньше, однако мы еще очень часто ошибаемся в подборе их узоров и цветов. Ковер – это душа комнаты. Он определяет не только тона, но и формы всех окружающих предметов. Судья в обычном суде может быть обыкновенным человеком; но чтобы хорошо судить о коврах, надо быть гением. А нам приходилось слышать, как о коврах рассуждают с видом *d'un mouton qui reve* {Замечтавшегося барана (фр.)} господина, которым нельзя

доверить даже уход за их собственными усами. Всякий знает, что в большой комнате ковер может иметь крупный узор, а в маленькой должен иметь узор мелкий – но это еще не вся премудрость на свете. По фактуре единственно допустимыми являются ковры саксонские. Брюссельские представляют собой далекое прошлое моды, а турецкие – это предсмертные содрогания хорошего вкуса. Что до рисунка, то ковер не должен быть разрисован наподобие индейца Рикари – весь в красном мелу, желтой охре и петушьих перьях. Коротко говоря: ясный фон и круглые или овальные фигуры, ничего не изображающие, – так предписывает суровый закон. Такая мерзость, как цветы, или изображения иных хорошо известных предметов не должны быть терпимы ни в одном христианском государстве. Как на коврах, так и на занавесях, драпировках, обивке кушеток единственным рисунком должны быть арабески. Что касается старых половиков, какие еще можно иногда видеть в жилищах черни, – с огромными, раскоряченными и расходящимися сиянием узорами и полосами, пестрящие всеми цветами, так что фон совершенно не виден, – это гнусное изобретение прислужников времени и почитателей золотого тельца – детей Ваала и почитателей Маммоны – Бентамов, которые ради сбережения мысли и экономии фантазии сперва злобно придумали калейдоскоп, а затем учредили акционерные компании, чтобы вращать его посредством пара.

Блеск – вот главное заблуждение американской теории внутреннего убранства, заблуждение, которое легко объяснить уже описанным извращением вкуса. Мы страстно влюблены в газ и стекло. Первый совершенно недопустим в доме. Его резкий и неровный свет режет глаза. Ни один человек, обладающий кроме глаз также и мозгами, не станет им пользоваться. Мягкий свет, называемый у художников холодным, с соответственно теплыми тенями может творить чудеса даже в плохо обставленной комнате. Но самое очаровательное изобретение – это астральная лампа. Мы разумеем, конечно, астральную лампу в собственном смысле – лампу Арганда с первоначальным простым матовым абажуром и смягченным, ровным, точно лунным светом. Абажур граненого стекла – это жалкое изобретение дьявола. Восторг, с каким мы его встретили, частью за его блеск, но больше всего

за высокую стоимость, лучше всего подтверждает положение, с которого мы начали. Можно смело сказать, что человек, сознательно выбравший граненый абажур, либо совершенно лишен вкуса, либо слепо подчиняется капризам моды. Свет, испускаемый этим аляповатым чудовищем, неровен, изломан, неприятен. Его одного достаточно, чтобы свести на нет самые лучшие эффекты обстановки. Женская красота в особенности теряет больше половины своего очарования от этого дурного глаза.

В применении стекла мы вообще исходим из неверных принципов. От него требуется прежде всего, чтоб оно сверкало – одним этим словом сколько выражено омерзительного! Мерцающий, беспокойный свет иногда бывает приятен – детям и идиотам он нравится всегда, – но, обставляя комнату, его следует тщательно избегать. Строго говоря, недопустим даже и ровный, но слишком сильный свет. Огромные, бессмысленные стеклянные люстры с призматическими гранями, с газовым светом и без абажуров, висящие в самых фешенебельных наших гостиных, могут служить образцом безвкусицы и глупости.

Пристрастие к блеску – которое, как мы уже говорили, ошибочно соединилось с понятием роскоши вообще – вызвало также неумеренное употребление зеркал. Мы сплошь увешиваем стены большими английскими зеркалами и воображаем, что совершили нечто похвальное. Но достаточно чуть задуматься, чтобы убедить всякого, имеющего глаза, как некрасиво обилие зеркал, в особенности больших. Если исключить способность отражения, зеркало представляет собой сплошную, плоскую, бесцветную и однообразную поверхность – нечто явно неприятное. В качестве отражателя оно способно создавать чудовищное и отвратительное однообразие; причем зло возрастает даже не в прямой пропорции к увеличению числа его источников, но в отношении непрерывно возрастающем. Комната с четырьмя или пятью зеркалами, размещенными как придется, с точки зрения художественного впечатления совершенно бесформенна. Если добавить к этому злу сопровождающий его блеск, многократно повторенный, получается истый хаос резких и раздражающих эффектов. Самый неотесанный человек, войдя в разукрашенную таким

образом комнату, сразу же почувствует нечто неладное, хотя и не сумеет понять причины своего неудовольствия. Но введите того же человека в комнату, убранную со вкусом, и он невольно издаст восклицание удовольствия и удивления.

Наши республиканские учреждения породили то зло, что здесь человек с большим кошельком имеет обычно очень маленькую душу, которую там же и держит. Порча вкуса является частью и неизбежным сопровождением производства долларов. Мы богатеем, а наши идеи ржавеют. Поэтому не у нашей аристократии надо искать (если вообще искать в Аппалачии) идеальную прелесть английского будуара. Но мы видели комнаты у американцев среднего достатка, которые по крайней мере отсутствием безвкусицы могут соперничать с любыми раззолоченными кабинетами наших заокеанских друзей. Вот и сейчас перед моим мысленным взором встает небольшая и не претендующая на пышность комната, убранство которой безупречно. Хозяин ее спит на диване – на дворе холодно – время близится к полуночи; пока он спит, мы опишем его комнату.

Она продолговата – футов тридцать в длину и двадцать пять в ширину – именно такая форма дает лучшие (обычные) возможности размещения мебели. В ней всего одна дверь – никоим образом не широкая, – находящаяся на одной стороне прямоугольника, и всего два окна, на противоположной его стороне. Окна большие, достигающие до полу, помещены в глубоких проемах и выходят на итальянскую веранду. Стекла в них – алого цвета, рамы – из розового дерева, более массивные, чем обычно. К стеклу прилегают шторы из плотной серебряной ткани, по форме окна, которые свисают свободно, не драпируясь. Сам оконный проем занавешен великолепным алым шелком с длинной золотой бахромой, подбитым той же серебряной тканью, из которой сделаны шторы. Карнизов нет; складки занавеса (более острые, чем массивные, и создающие впечатление легкости) спускаются из-под широкого, богато раззолоченного фриза, идущего вокруг всей комнаты там, где стены соединяются с потолком. Занавеси раскрываются и задерживаются с помощью толстого золотого шнура, свободно обвивающего их и завязанного легким узлом; нет ни булавок,

ни скрепок, ни других подобных приспособлений. Цвета занавесей и бахромы – то есть алый и золотой – повторяются всюду и определяют характер комнаты. Саксонский ковер толщиной в полдюйма – того же алого цвета – украшен тем же золотым шнуром, что на занавесях, расположенным так, что образует рельеф из неправильных изгибов, словно лежащих один на другом. Стены оклеены гляцевитыми серебристо-серыми обоями, по которым разбросаны мелкие алые арабески несколько более бледного тона, чем господствующий цвет. На стенах много картин. Это преимущественно фантастические пейзажи – как, например, волшебные гроты Стенфилда [1] или озеро «Мрачная Топь» Чапмена [2]. Есть, однако, и три-четыре женских головки воздушной красоты – портреты в манере Салли. Тона картин – теплые, но темные. Здесь нет «блестящих эффектов». Во всем чувствуется покой. Нет ни одной маленькой картины. Мелкие полотна придают комнате тот пятнистый вид, который портит и многие произведения живописи, чересчур выписанные. Рамы широки, но не глубоки, украшены богатой, но не филигранной резьбой и не настолько, чтобы казаться потускневшими. Они сохраняют тон полированного золота. К стене они примыкают плотно, а не подвешены на шнурах. Последнее часто бывает выигрышным для картины, но портит общий вид комнаты. Зеркало всего одно – притом не очень большое. Оно почти круглое и висит так, чтобы не отражать обычные места для сидения. Этими единственными сиденьями являются два больших и низких дивана розового дерева, обитых алым шелком с золотыми цветами, и две легкие козетки того же розового дерева. Есть и фортепиано (также розового дерева), открытое и без чехла. Возле одного из диванов – восьмиугольный стол, целиком из великолепного мрамора с золотыми прожилками. На нем также нет покрывала – достаточно одних занавесей. Четыре большие и роскошные севрские вазы, полные ярких цветов, занимают слегка закругленные углы комнаты. Высокий канделябр с небольшим античным светильником, в котором горит душистое масло, стоит у изголовья моего спящего друга. Несколько легких и изящных подвесных полок с золотыми краями на алых шелковых шнурах с золотыми кистями вмещают две-три сотни богато переплетенных книг.

Кроме этого, нет никакой мебели, только лампа Арганда под алым матовым абажуром, свисающая с высокого сводчатого потолка на тонкой золотой цепи, освещающая все спокойным, но волшебным сиянием.

Перевод с англ. З. Александровой

### Примечания

Философия обстановки  
(«The Philosophy of Furniture»)

Опубликовано в 1840 г.

1 Стенфилд, Уильям Кларксон (1794–1867) – английский художник-маринист.

2 Чапмен, Джон Гэтсби (1808–1889) – американский художник, мастер пейзажа.

А.М. Зверев

Эдгар Аллан По

## ПОЭТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП

Говоря о поэтическом принципе, я не претендую ни на полноту, ни на глубину. Вначале позвольте мне сказать несколько слов относительно довольно странного принципа, который, справедливо или нет, всегда оказывал влияние на мою критическую оценку стихотворения. Я считаю, что больших стихотворений или поэм вообще не существует. Я утверждаю, что выражение «большая поэма» – явное противоречие в терминах.

Вряд ли стоит говорить о том, что произведение достойно называться поэтическим постольку, поскольку оно волнует, возвышая душу. Ценность его пропорциональна этому возвышающему волнению. Но все волнения преходящи – таково свойство души. Та степень волнения, которая дает произведению права называться поэтическим, не может постоянно сохраняться в каком-либо сочинении большого объема. Максимум через полчаса волнение ослабевает, иссякает, переходя в нечто противоположное, и тогда поэтическое произведение, по существу, перестает быть таковым.

Несомненно, многие нашли трудным сочетать предписание критики относительно того, что «Потерянным Раем» надлежит благоговейно восхищаться на всем его протяжении, с абсолютной невозможностью во все время чтения сохранять тот восторг перед поэмой, которого это предписание требует. Фактически это великое произведение можно счесть поэтическим лишь в том случае, если, отбросив важнейшее требование, предъявляемое ко всем произведениям искусства, требование единства, мы будем рассматривать его лишь как ряд небольших стихотворений. Если ради сохранения единства поэмы, цельности ее эффекта или производимого ею впечатления мы прочитали бы ее за один присест, то в итоге волнение наше постоянно то нарастало, а то спадало бы. После пассажа истинно поэтического неизбежно следуют банальности, которыми никакие априорные критические суждения не заставят нас восхищаться; но если, дочитав поэму, мы вновь примемся за нее, пропустив первую книгу (то есть

начав со второй), мы поразимся, увидев, как восхищает нас то, что ранее мы осуждали, и возмущает то, чем мы прежде столь восторгались. Из всего этого следует, что конечный, суммарный или абсолютный эффект даже лучшей эпической поэмы на свете равняется нулю – и это именно так.

Что до «Илиады», то мы располагаем если не прямым доказательством, то, по крайней мере, вескими основаниями предполагать, что она была задумана как цикл лирических стихотворений; но, допуская замысел эпоса, мы можем только сказать, что поэма зиждется на несовершенном представлении об искусстве. Современный эпос, написанный в духе ложно представляемых древних образцов, – плод опрометчивого и слепого подражания. Но время таких художественных аномалий миновало. Если когда-либо какая-либо очень большая поэма и вправду пользовалась популярностью – в чем сомневаюсь, – то, по крайней мере, ясно, что никакая очень большая поэма никогда более популярна не будет.

Суждение о том, что величина произведения, *ceteris paribus*, может служить мерилем его оценки, будучи сформулировано подобным образом, несомненно, покажется в достаточной мере нелепым; но суждением этим мы обязаны нашим толстым журналам. Право же, в одном лишь абстрактно рассматриваемом количестве, насколько это касается книг, нет ничего достойного похвал, столь постоянно расточаемых этими суровыми изданиями! Да, гора в самом деле одними лишь своими пространственными размерами внушает нам чувство возвышенного; но никто не получит подобного впечатления даже от непомерного объема «Колумбиады». Пока что журнальные рецензенты не требовали оценивать Ламартина в кубических футах, а Поллока – в фунтах; ко что еще можем мы вывести из их постоянных разглагольствований о «длительном усилии»? Ежели посредством «длительного усилия» какой-нибудь господинчик и разрешится эпической поэмой, от всей души похвалим его за усилия, ежели за это стоит хвалить; но давайте воздержимся от похвал его поэме только ради этих самых усилий. Можно надеяться, что в будущем здравый смысл столь возрастет, что о произведении искусства станут судить по впечатлению, им производимому, по эффекту, им

достигаемому, а не по времени, необходимому для достижения этого эффекта, или по количеству «длительных усилий», необходимых, дабы произвести это впечатление. Дело в том, что прилежание – одно, а дар – совсем другое, и никакие журналы во всем крещеном мире не могут их смешивать. Мало-помалу и это суждение наряду с другими, утверждаемыми мною, будет принято как самоочевидное. А пока их обычно осуждают как ложные, что не повредит существенным образом их истинности.

С другой стороны, ясно, что стихотворение может быть и неуместно кратким. Чрезмерная краткость вырождается в голый эпиграмматизм. Очень короткое стихотворение хотя и может быть блестящим или живым, но никогда не произведет глубокого или длительного впечатления. Печать должна равномерно вдавливаться в сургуч. Беранже сочинил бесчисленное количество произведений, острых и затрагивающих душу; но, в общем, их легковесность помешала им глубоко запечатлеться в общественном мнении, и, как многие перышки из крыла фантазии, они бесследно унесены ветром.

Пока эпическая мания, пока идея о том, что поэтические победы неразрывно связаны с многословием, постепенно угасает во мнении публики благодаря собственной своей нелепости, мы видим, что ее сменяет ересь слишком явно ложная, чтобы ее можно было долго выносить, но которая за краткий срок существования, можно сказать, причинила больше вреда нашей поэзии, нежели все остальные ее враги, вместе взятые. Я разумею ересь, именуемую «дидактизмом». Принято считать молча и вслух, прямо и косвенно, что конечная цель всякой поэзии – истина. Каждое стихотворение, как говорят, должно внедрять в читателя некую мораль, и по морали этой и должно судить о ценности данного произведения. Мы, американцы, особенно покровительствовали этой идее, а мы, бостонцы, развили ее вполне. Мы забрали себе в голову, что написать стихотворение просто ради самого стихотворения, да еще признаться в том, что наша цель такова, значит обнаружить решительное отсутствие в нас истинного поэтического величия и силы; по ведь дело-то в том, что, позволив мы себе заглянуть в глубь души, мы бы немедленно обнаружили, что нет и не может существовать на свете какого-либо произведения более

исполненного величия, более благородного и возвышенного, нежели это самое стихотворение, это стихотворение *per se*, это стихотворение, которое является стихотворением и ничем иным, это стихотворение, написанное ради самого стихотворения.

Питая к истине столь же глубокое благоговение, как и всякий другой, я все же ограничил бы в какой-то мере способности ее внедрения. Я бы ограничил их ради того, чтобы придать им более силы. Я бы не стал их ослаблять путем рассеивания. Истина предъявляет суровые требования, ей нет дела до миров. Все, без чего в песне никак невозможно обойтись, – именно то, с чем она решительно не имеет ничего общего. Украшать ее цветами и драгоценными камнями – значит превращать ее всего лишь в вычурный парадокс. Борясь за истину, мы нуждаемся скорее в суровости языка, нежели в его цветистости. Мы должны быть просты, точны, кратки. Мы должны быть холодны, спокойны, бесстрастны. Одним словом, мы должны пребывать в состоянии как можно более противоположном поэтическому. Воистину слеп тот, кто не видит коренные и непреодолимые различия между убеждением посредством истины и посредством поэзии. Неизлечимо помешан на теоретизировании тот, кто, невзирая на эти различия, все же настаивает на попытках смешать воедино масло и воду поэзии и истины.

Разделяя сознание на три главные области, мы имеем чистый интеллект, вкус и нравственное чувство. Помещаю вкус посередине, ибо именно это место он в сознании и занимает. Он находится в тесном соприкосновении с другими областями сознания, но от нравственного чувства отделен столь малозаметною границею, что Аристотель не замедлил отнести некоторые его проявления к самим добродетелям. Тем не менее мы видим, что функции частей этой триады отмечены достаточными различиями. Подобно тому как интеллект имеет отношение к истине, так же вкус осведомляет нас о прекрасном, а нравственное чувство заботится о долге. Совесть учит нас обязательствам перед последним, рассудок – целесообразности его, вкус же довольствуется тем, что показывает нам его очарование, объявляя войну пороку единственно ради его уродливости, его диспропорций, его враждебности цельному, соразмерному, гармоническому – одним словом, прекрасному.

Некий бессмертный инстинкт, гнездящийся глубоко в человеческом духе, – это, попросту говоря, чувство прекрасного. Именно оно дарит человеческому духу наслаждение многообразными формами, звуками, запахами и чувствами, среди которых он существует. И подобно тому как лилия отражается в озере, а взгляд Амариллиды – в зеркале, так простое устное или письменное воспроизведение этих форм, звуков, красок, запахов и чувств удваивает источники наслаждения. Но это простое воспроизведение – не поэзия. Тот, кто просто поет, хотя бы с самым пылким энтузиазмом и с самой живою верностью воображения, о зрелищах, звуках, запахах, красках и чувствах, что наравне со всем человечеством улыбаются и ему, – он, говоря я, еще не доказал прав на свое божественное звание. Вдали есть еще нечто, для него недостижимое. Есть еще у нас жажда вечная, для утоления которой он не показал нам кристальных ключей. Жажда эта принадлежит бессмертию человеческого. Она – и следствие и признак его неуываеваемого существования. Она – стремление мотылька к звезде. Это не просто постижение красоты окружающей, но безумный порыв к красоте горней. Одухотворенные предвидением великолепия по ту сторону могилы, боремся мы, дабы многообразными сочетаниями временных вещей и мыслей обрести частицу того прекрасного, которое состоит, быть может, из того, что принадлежит единой лишь вечности. И когда поэзия или музыка, самое чарующее из всего поэтического, заставляют нас лить слезы, то не от великого наслаждения, как предполагает аббат Гранина, но от некоей нетерпеливой скорби, порожденной нашей неспособностью сейчас, здесь, на земле, познать сполна те божественные и экстатические восторги, на которые стих или музыка дает нам лишь мимолетные и зыбкие намеки.

Стремление постичь неземную красоту, это стремление душ соответственного склада и дало миру все, в чем он когда-либо мог постичь и вместе почувствовать поэтическое.

Конечно, поэтическое чувство может развиваться по-разному: в живописи, в скульптуре, в архитектуре, в танце, особенно в музыке, а весьма своеобразно и широко – в декоративном садоводстве. Но наш предмет ограничивается поэтическим чувством в его словесном выражении. И тут

позвольте мне вкратце сказать о ритме. Удовольствуясь высказыванием уверенности в том, что музыка в многообразных разновидностях метра, ритма и рифмы столь значительна в поэзии, что отвергать ее всегда неразумно и отказывающийся от столь необходимого подспорья попросту глуп, я не буду останавливаться на утверждении ее абсолютной важности. Быть может, именно в музыке душа более всего приближается к той великой цели, к которой, будучи одухотворена поэтическим чувством, она стремится, – к созданию неземной красоты. Да, быть может, эта высокая цель здесь порою и достигается. Часто мы ощущаем с трепетным восторгом, что земная арфа исторгает звуки, ведомые ангелам. И поэтому не может быть сомнения, что союз поэзии с музыкой в общепринятом смысле открывает широчайшее поле для поэтического развития. Старинные барды и миннезингеры обладали преимуществами, которых мы лишены, и когда Томас Мур сам пел свои песни, то законнейшим образом совершенствовал их как стихи.

Итак, резюмируем: я бы вкратце определил поэзию слов как созидание прекрасного посредством ритма. Ее единственный судья – вкус. Ее взаимоотношения с интеллектом и совестью имеют лишь второстепенное значение. С долгом или истиной она соприкасается лишь случайно.

Однако скажу несколько слов в виде объяснения. Я утверждаю, что наслаждение одновременно наиболее чистое, наиболее возвышающее и наиболее полное – то, которое обретают при созерцании прекрасного. Лишь при созерцании прекрасного мы в силах изведать то высокое наслаждение или волнение, в котором мы видим поэтическое чувство, столь легко отличимое от истины или удовлетворения интеллекта, а также от страсти или волнения сердца. Следовательно, поэзии я отвожу область прекрасного – что включает и понятие возвышенного – просто-напросто по очевидному закону искусства, гласящему, что следствия должны проистекать как можно более непосредственно от причин, и никто не был еще столь слаб рассудком, дабы отрицать, что особое возвышение души, о котором идет речь, легче всего достигается при помощи стихов. Однако из этого отнюдь не следует, что зоны страсти, предписания долга и даже уроки истины не могут быть

привнесены в стихотворение, и притом с выгодой, ибо они способны попутно и многообразными средствами послужить основной цели произведения; но истинный художник всегда сумеет приглушить их и сделать подчиненными тому прекрасному, что образует атмосферу стихов.

Я попытался, хотя и весьма поверхностным и несовершенным образом, ознакомить вас с моей концепцией поэтического принципа. Я ставил себе целью изложить вам, что, в то время как принцип этот сам по себе выражает человеческую тягу к неземной красоте, проявляется он неизменно в некоем возвышающем волнении души, вполне независимом от опьянения сердца, то есть страсти, или удовлетворения разума, то есть истины. Ибо страсть, увы, склонна, скорее, принижать душу, а не возвышать ее. Любовь же, напротив, любовь истинная, божественный Эрос, Венера Уранийская в отличие от Дионейской, несомненно, самая чистая и самая истинно поэтическая тема. Что до истины, то, конечно, если при постижении какой-либо истины мы обретаем дотоле не замеченную гармонию, то сразу же испытываем истинно поэтическое чувство; но чувство это относится лишь к самой гармонии и ни в коей мере не к истине, лишь послужившей выявлению этой гармонии.

Однако нам легче будет прийти к ясному представлению о том, что такое истинная поэзия, путем простого перечисления некоторых из несложных элементов, рождающих поэтическое чувство в самом поэте. Он обретает амброзию, насыщающую его Душу, в ярких светилах, сияющих на небосводе, в цветочных лепестках, в густом, невысоком кустарнике, в волнистых нивах, в высоких склоненных восточных деревьях, в голубых горных долинах, в нагромождении облаков, в мерцании полускрытых ключей, в бликах на серебристой речной глади, в покое уединенных озер, в колодезной глубине, отражающей звезды. Она является ему в пении птиц, в золотой арфе, во вздохах ночного ветра, в ропоте леса, в жалобах прибоя, в свежем дыхании роцц, в аромате фиалки, в сладострастном благовонии гиацинта, в так много говорящем запахе, который в сумерки доносится к нему с дальних неоткрытых островов, что высется за смутными океанами, бесконечными и неизведанными. Он

узнает ее во всех благородных мыслях, во всех бескорыстных побуждениях, во всех святых порывах, во всех доблестных, великодушных и жертвенных деяниях. Он чувствует ее в красоте женщины, в грации ее поступи, в сиянии ее взора, в мелодии ее голоса, в ее нежном смехе, в ее вздохе, в гармоническом шелесте ее одеяний. Он глубоко чувствует ее в чарующей ласке ее, в ее пылких восторгах, в ее кроткой доброте, в ее безропотном и благочестивом долготерпении – но более всего, о, более всего он узнает ее, склоняя перед нею колена, он поклоняется ей, воплощенной в вере, в чистоте, в силе, в истинно божественном величии ее любви.

Позвольте в заключение прочесть одно краткое стихотворение. Написано оно Мазеруэллом и озаглавлено «Песня кавалера». При наших современных и целиком рациональных представлениях о нелепости и нечестивости войны мы вряд ли наилучшим образом приспособлены для сочувствия выраженным в ней эмоциям и, следовательно, для оценки ее достоинств. Чтобы вполне этого добиться, мы должны в воображении отождествить себя с душою кавалера старых времен.

Проверьте шлемы, сталь кирас –  
И в седла, молодцы!  
Вновь Честь и Слава кличут нас –  
Погибели гонцы.

Слезой не затуманим взгляд,  
Когда возьмем клинки,  
Вздыхать не будет наш отряд  
Красоткам вопреки.

Пастух унылый, хнычь, дрожи –  
Нам нет примера в том:  
Пойдем сражаться как мужи,  
Героями умрем!

1848 г.

Перевод В. Рогова

Навчальне видання  
**Степанова Ганна Аркадіївна**

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ХІХ СТОЛІТТЯ**  
**РОМАНТИЗМ**  
Навчальний посібник для студентів-філологів  
(російською мовою)

Редактор *Л.В. Пилипчак*  
Комп'ютерна верстка *В.В. Калініченко*  
Дизайн обкладинки *В.В. Калініченко*

---

Підписано до друку 23.10.2015. Формат 6084/16.  
Ум. друк. арк. 9,30. Тираж 300 пр. Зам. № .

---

ПВНЗ «Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля».  
49000, м. Дніпропетровськ, вул. Набережна В.І. Леніна, 18.  
Тел. (056) 778-58-66, e-mail: rio@duer.edu  
Свідоцтво ДК № 4611 від 05.09.2013 р.

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».  
49052, м. Дніпропетровськ, вул. В. Ларіонова, 145.  
Тел. (056) 794-61-05, 04  
Свідоцтво ДК № 4121 від 27.07.2011 р.

