

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА АНГЛИЙСКОГО ПРЕДРОМАНТИЗМА

Английский предромантизм XVIII века выдвинул новые эстетические принципы, обратившись к средневековой культуре, расширив представления о прекрасном и возвышенном в области литературы. Новые идеи были сформулированы в трудах братьев Уортонов, Э. Бёрка, Р. Хёрда и полемически заострены, с одной стороны, против «просветительского классицизма», а с другой — против сентиментализма, одновременно готовя почву для развития новой, романтической эстетики, новых романтических идеалов. Наиболее ярко и очевидно эти тенденции воплотились в художественной практике поэтов-предромантиков Дж. Макферсона и Т. Чаттертона. Так теоретически осмысливалась «поэтизация» искусства и жизни — наиболее характерная тенденция английского предромантизма, в известной мере вобравшая в себя как частные проявления «готицизм», «ориентализм», «экзотизм», «шекспиризация», «оссианизм», своеобразно отразившись даже в таких параллельно развивающихся тенденциях, как «живописность» и «мелодраматизация».

Признаки предромантического взгляда на мир и на искусство появляются в Англии уже в начале XVIII столетия. Его первый симптом — интерес к национальному искусству прошлого — появился в Англии раньше, чем это принято считать. Так, в журнале «Зритель» в июне 1711 года Джозеф Аддисон, крупный представитель Раннего Просвещения, один из основоположников журналистики, осуществил анализ двух старинных баллад «Чиви Чейз» и «Двое детей в лесу». Однако в этой и других ранних манифестациях предромантических веяний можно обнаружить только подступы к формулированию собственно предромантических эстетических категорий.

Мы видим исходную точку возникновения первых ростков предромантического решения эстетических проблем в самом начале XVIII века, когда английские мыслители и деятели искусства включились в обсуждение «спора древних и новых». Спор перешел границы Франции и «в начале XVIII века, — как отмечал Б. Г. Реизов, — стал центром, вокруг которого вращалась литературная мысль»¹. Следует признать, что именно в этом споре, сыгравшем важную роль в утверждении новой, просветительской эстетики, впервые появились предпосылки для формирования предромантической эстетики.

Принципиальное отличие первой фазы спора от второй заключается в том, что первая связана с классицистической и просветительской эстетикой, а вторая — явилась реакцией на эту эстетику, разрушающей ее основные положения. Как известно, для братьев Перро и их единомышленников, вступивших в полемику с Буало и доказывавших превосходство «новых» авторов над «древними», т. е. античными, исходной посылкой была вера в силу разума и общественный прогресс. Перро во многом способствовали формированию просветительских идеалов в литературе и искусстве, высмеивали слепое подражание и чрезмерное поклонение античным авторам. Однако сами основы классицистической эстети-

ки разрушены не были; это еще раз доказывает, что в области литературы просветительский идеал изначально основывался на эстетике классицизма.

«Спор древних и новых», продолжившийся во Франции в 1713–1714 гг. вокруг переводов Гомера (точного — у Анн Дасье и приблизительного — у одного из предшественников предромантизма Удара де Ла Мотта), в Англии примерно в это же время дал толчок к появлению эстетического представления о новизне как важном свойстве произведения, послужил исходной точкой сформировавшегося почти век спустя романтического культа новизны. Это представление, осмысленное в ходе «спора древних и новых», впервые ввел в эстетику на равных правах с понятиями «прекрасного» и «возвышенного» в 1710-х годах Джозеф Аддисон (1672–1719), называя его «uncommon» (необычное)². Позже один из самых авторитетных эстетиков века Просвещения Генри Хоум (1696–1782) в своем труде «Основания критики» (1762) выделил специальную главу (гл. 6) «Новизна предметов и неожиданность их появления», где «новизна» («novelty») рассматривается как самостоятельное эстетическое качество, при этом Хоум утверждал: «Ничто, в том числе и красота и даже величие, не вызывает столь сильных эмоций, как новизна»³. Но, связывая новизну с интересом, любопытством, чувством самосохранения, Хоум был еще очень далек от романтической трактовки новизны.

Совершенно новую интерпретацию этой проблемы мы наблюдаем в работах теоретиков английского предромантизма, появившихся в 50-е годы XVIII века. Так, в трактате предромантика Эдмунда Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», вышедшем на пять лет раньше трактата Г. Хоума, раздел «Новизна» («Novelty») поставлен на первое место, с определения этого понятия начинается весь труд (ниже мы отметим особенности трактовки новизны у Бёрка).

Важно подчеркнуть, что эти труды во многом были подготовлены предшествующими им открытиями в поэзии (мы имеем в виду прежде всего Д. Томсона, Э. Юнга, Д. Грея). Именно благодаря Томсону, Юнгу и Грею в английской поэзии появляется понятие «оригинальности» как отказ от подражания древним. Формула «оригинальности» («оригинального сочинения», «оригинального гения») стала одним из центральных положений предромантической, а затем (в несколько измененном виде) и романтической эстетики. На этой основе устанавливается внутренняя связь между сентиментализмом и предромантизмом.

В английской литературе и критике новая волна спора «древних и новых» захватила самых различных писателей, поэтов и критиков эпохи. В защиту «древних», т. е. античной литературы, выступил такой авторитет, как С. Джонсон, который в журнале «Rambler» за 30 июля 1751 года отмечал, что «...в книгах, заслуживающих названия оригинальных, очень мало нового, исключая новое расположение материала, уже ранее созданного», и что «подражание не следует чернить плагиатом». С самого начала, как мы уже отмечали, эта дискуссия приняла иную окраску. Теперь вопрос ставился не столько о превосходстве античных или современных авторов, сколько о *пересмотре в целом* основ классицистической эстетики.

Особенно это стало очевидным, когда в 1756 году вышла первая часть «Опыта о гении и сочинениях Поупа» Джозефа Уортона. Критике подвергся самый авторитетный поэт того времени, чье реноме казалось современникам незыблемым. «Я чту память Поупа, — писал Уортон, — я уважаю и преклоняюсь перед его талантами, но я не считаю его первым поэтом»⁴. И далее критик поясняет: «...Самые верные наблюдения над человеческой жизнью, облаченные в самую изящную и безупречную форму суть *мораль*, а не *поэзия*...»⁵. Главным же свойством поэзии, по мнению Уортона, является созидательное и пылкое вооб-

ражение. В конце «Опыта» Уортон разбивает всех художников на четыре группы. На первом месте стоят Спенсер, Шекспир и Мильтон, на втором — Драйден, Аддисон, на третьем — Донн, Батлер, Свифт, а на последнем — его современники, эпигоны классицизма Питт, Сендис и др.

Важно отметить, что в пересмотр канонов классицистической эстетики включаются не только писатели и критики, но и художники. Так, еще раньше трактата Джозефа Уортона появилась работа выдающегося английского художника Уильяма Хогарта «Анализ Красоты, написанный с целью определения неясных представлений о вкусе» (1753). В этом труде художник выступает против рабского подражания античным авторам, утверждая, что «простой подражатель не более искусен, чем ремесленник, ткущий гобелен по чужому образцу»⁶.

Эта работа Хогарта перекликалась с другим важнейшим документом предромантической эстетики и, возможно, оказала на него влияние. Мы имеем в виду «Предположения об оригинальном сочинении» (1759) Э. Юнга. Творчество этого поэта может быть наглядным свидетельством того, с какой быстротой и своеобразием эволюционировала поэзия и литературно-эстетическая мысль XVIII века. Так же, как и Хогарт, Юнг считает губительным подражание древним, античным авторам⁷. По его мнению, авторитет великих художников древности создает неуверенность поэта в собственных силах, сковывает его фантазию. «Великолепие их славы пугает нас, порождает неуверенность, которая хоронит веру в наши собственные силы»⁸.

Поначалу может показаться, что в этом тезисе Юнг смыкается с просветительской верой в человека, в силу его разума, особенно, когда он патетически восклицает: «Человек! Чти себя»⁹. Однако суть здесь в ином. Юнг верит не в силу разума, а в силу человеческой фантазии и во вдохновение. Это он и называет «творческим умом», противопоставляя

его «здравому рассудку». «Творческий ум отличается от здравого рассудка, как волшебник от хорошего архитектора»¹⁰. Юнг идет дальше, придавая «творческому уму» универсальное значение и силу, которые не может дать ни образование, ни чтение ученых книг. «Творческий ум — это мастер-рабочий, ученость — лишь инструмент; но даже самый полезный инструмент не всегда бывает нужен. Об избранных умах заботится само небо, оно формирует их без всякой посторонней помощи»¹¹.

В истории развития предромантических взглядов выдающуюся роль сыграл младший брат Джозефа Уортона **Томас Уортон** (1728–1790). В его юношеском трактате «О прелести меланхолии» (1747) наряду с культом чувства в духе сентиментализма намечаются попытки пересмотреть эстетические взгляды просветителей. Этот трактат можно рассматривать, как первый шаг автора к «Замечаниям о "Королеве Фей" Спенсера» — раннему манифесту предромантизма.

Важнейшим событием стало появление первого собственно предромантического трактата — его «Замечания о "Королеве Фей" Спенсера», где были обоснованы новые эстетические категории¹². Прежде всего, это — категория «романтическое» («romantic», слово употреблялось уже в XVII веке и восходило к «romance» — рыцарский роман), которая была противопоставлена просветительскому принципу целесообразности и полезности искусства. Задача искусства, по Т. Уортону, — другая: оно должно доставлять эстетическое наслаждение. Эта категория игнорировала основополагающее требование классицистической эстетики — требование «подражания природе», открывая простор фантазии. Если Шефтсбери, один из основоположников Просвещения, идеи которого изложены им в ряде эстетических трактатов¹³, утверждал: «Накладывать краски, рисовать или же описывать — вопреки тому, как являются нам природа и правда, — это такая свобода, которая никогда

не будет дозволена художнику или поэту», то Т. Уортон возвращал в искусство свободный вымысел.

Рационалист Болингброк безапелляционно утверждал: «В «Амадисе Гальском» перед нами — собрание нелепостей, оторванных от реальности и не претендующих на то, чтобы в них верили. Старинные предания — это груда сказок, в которой могут скрываться отдельные мотивы, недоступные исследованию, а потому бесполезные для человечества, — сказок, которые с полным основанием не претендуют на что-либо большее, но все же производят на нас сильное впечатление и становятся — под почтенным именем древней истории — источником современных сказок, материалом, на котором было построено столько фантастических систем и столько теорий»¹⁴. Уортон же придерживался противоположного взгляда: «Какими бы чудовищными и неестественными ни казались эти произведения утонченному и разумному веку, они безусловно заслуживают большего внимания, чем то, которое современный мир готов им уделить». Итак, Уортон полагает, что задача искусства заключается в том, чтобы воздействовать не на разум и не на чувство, а «пробудить всю мощь воображения». Отсюда и внимание исследователя к категориям «ужасного», «таинственного», «сказочного», которые откровенно направлены против просветительских принципов оценки художественного произведения. «Спенсер, следуя моде тех времен, не мог не обратиться к описанию рыцарских подвигов, короче говоря, не мог не стать *романтическим поэтом*»¹⁵. Романтическое (romantic) становится новым эстетическим критерием. Помимо этой категории важную роль в эстетике предромантизма начинает играть понятие «живописного» (picturesque)¹⁶.

Наиболее полемически заостренной оказалась категория «готическое» (Gothic). Следует иметь в виду, что достаточной известностью пользовалась работа Джозефа Аддисона «О вкусе: что это такое и как его можно улучшить, о

необходимости избегать готического вкуса» (1711), где этот представитель Раннего Просвещения развивал классицистическое понимание вкуса: «...Человек, желающий развить у себя совершенный литературный вкус, должен быть хорошо знаком с работами лучших критиков, как древних, так и новых. (...) В поэзии совершенно необходимо, чтобы единство времени, места и действия, равно как и ряд других моментов того же порядка, были правильно объединены и поняты, но есть нечто более важное в искусстве, то, что возвышает и придает величие мысли читающего...»¹⁷. Термин «готическое» у Аддисона является синонимом «средневекового», т. е. «варварского» и «примитивного» в понимании просветителей.

Томас Уортон использует термин «готическое» в том же смысле, но без презрительного оттенка. В его произведениях утверждается эстетическая ценность средневекового искусства. Причем переоценка культурного наследия прошлого производится Т. Уортоном в связи с попыткой проследить этапы становления эстетического вкуса. Это очень важно, ибо увлечение «готикой» началось еще до появления первых теоретических работ предромантиков и проявилось в разных областях. Однако это обращение к прошлому носило антикварно-коллекционный характер. Уортон не только говорит о собственной художественной ценности средневекового искусства, но и утверждает мысль о том, что это искусство было шагом вперед по сравнению с периодом античности. Именно в утверждении развития человеческого искусства от античности через «готику» к современности заключалось принципиальное новаторство Т. Уортона и полемическая заостренность его трудов. «Постараемся представить себя в тех условиях и в той обстановке, которые окружали поэта. Это нам поможет лучше разобраться в том, как на ход мыслей и на особенности построения произведений поэта повлияли окружающая его действительность и ее проявления, резко отличающиеся от тех,

в которых живем мы», — призывал теоретик своих современников, и в этом призыве можно заметить проявление стихийного историзма. Предромантики в своем обращении к средневековью делают один из значительных шагов по направлению к открытию принципа романтического историзма. «Готика» становится мощным оружием в борьбе с классицистической эстетикой.

Через тридцать лет Томас Уортон опубликовал свой фундаментальный труд «История английской поэзии с конца одиннадцатого до начала восемнадцатого столетия» («The History of English Poetry, from the close eleventh to the commencement of the eighteenth century», 1774–1781), в котором закрепил предромантический взгляд на историю литературы. У просвещенных современников Уортон обнаруживает некое новое качество: «Век, достигший высшей утонченности, порождает особую разновидность любознательности, которая стремится познать развитие жизни общества, оценить научный прогресс и проследить ступени перехода от варварства к цивилизации»¹⁸. Отсюда вытекает выбор Уортоном метода исследования: ему не близки ни сравнительный параллелизм Плутарха, ни параллели как антитеза в трактатах Ш. Перро и других участников «спора о древних и новых». Уортон со всеми необходимыми реверансами отказывается и от схемы поэта-просветителя Александра Поупа, исходившего из статичной идеи Единой Цепи Бытия: «Несколько лет назад м-р Мейсон с щедростью, всегда сопутствующей истинной гениальности, передал мне аутентичную копию схемы истории английской поэзии, составленную м-ром Попом. Наши поэты в ней классифицированы в соответствии с предполагаемыми школами, к которым они принадлежали. Покойный м-р Грей, которого все мы горько оплакивали, однажды тоже занялся было работой такого рода... Однако вскоре он отказался от своего намерения... и с великим благородством согласился посвятить меня в сущность своего плана, како-

вой, как я обнаружил, оказался значительно более углубленным, расширенным и исправленным планом м-ра Попа.... Как и другие хитроумные системы, этот метод приносит в жертву схеме много полезных сведений; и вместо удовлетворения, проистекающего из ясности и полноты охваченного материала, он, судя по всему, мог предложить лишь достоинства расположения по категориям в рамках искусственной схемы...»¹⁹.

Уортон нигде не говорит, о каких категориях и жестких схемах идет речь. Но до и после этого обширного пассажа он разъясняет собственный метод: «Рассматривать историю нашей поэзии я решил в хронологическом порядке, не разбивая материал на отдельные статьи ни по периодическому принципу, ни под заголовками общего характера»²⁰. Далее он еще раз разъясняет: «Метод, использованный мною, кажется мне предпочтительнее всех остальных по крайней мере в одном. В предлагаемом виде моя книга рисует постепенное, без перерывов, развитие нашей поэзии, и одновременно таким же образом демонстрирует развитие нашего языка»²¹. Уортон отказался от расположения материала в соответствии с некими неназванными категориями. Но нетрудно предположить, зная эстетику А. Поупа, что это основные категории классицистической просветительской эстетики: разум, вкус, образец. Им Уортон противопоставляет историзм, тем самым на десять лет опередив великого немецкого мыслителя Иоганна Готфрида Гердера, чей труд «Идеи к философии истории человечества» (4 т., 1784–1791) составил целую эпоху, утвердив в сознании европейцев принцип историзма в подходе к явлениям мировой культуры. Гердер отказался от представления об эстетическом идеале как универсальном, едином и с наибольшей полнотой осуществленном в античном искусстве, считая, что каждый народ и каждая эпоха создают отвечающие им идеалы, которые, таким образом, оказываются равноправными²².

Другим крупнейшим теоретиком предромантизма в Англии стал философ

Эдмунд Бёрк (1729–1797). В историю предромантизма Бёрк вошел трактатом «О возвышенном и прекрасном». Полное название трактата — «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного». Его первое издание вышло в апреле 1757 года²³. Автору к этому времени исполнилось всего 28 лет. В январе 1759 года вышло второе издание, в которое Бёрк включил эссе «О вкусе». В этом виде книга в течение 30 лет была переиздана 10 раз, «...так что ее смело можно назвать одним из бестселлеров второй половины XVIII века»²⁴. С трактатом были хорошо знакомы не только в Англии (где его внимательными читателями были С. Джонсон, Г. Хоум, Т. Рид, Д. Битти и др.), но и за ее пределами. Так, на Бёрка ссылался Д. Дидро (в «Салонах»). Г. Э. Лессинг предполагал перевести трактат на немецкий язык, в своем «Лаокооне» он опирался на некоторые идеи Бёрка. И. Г. Гердер содействовал переводу трактата на немецкий язык (осуществлен Гарве в 1773 году в Риге). Пользовавшийся этим переводом И. Кант в своей основной эстетической работе «Критика способности суждения» (1790) назвал Бёрка «самым значительным исследователем»²⁵ эмпирического («физиологического») направления.

В разделе «О вкусе», поставленном в начало трактата Бёрка в издании 1759 года, автор излагает весьма оригинальную точку зрения на одну из важнейших категорий, разрабатывавшихся классицистами. Бёрк исходит из того, что вкус — это «способности (или способность) духа, которые предназначены для суждения о результатах работы воображения и изящных искусств, или те, которые образуют такие суждения, и ничего больше»²⁶. По Бёрку, ни о каком разнообразии вкусов говорить не приходится, у всех людей вкус основан на единых началах — разуме (способности суждения), чувствительности и воображении, но у людей, недостаточно образованных, не имеющих жизненного опыта, малонаблюдательных, вкус примитивен. Впро-

чем, он может развиваться подобно тому, как могут совершенствоваться способность суждения и чувствительность, может приобретаться опыт.

Еще оригинальнее Бёрк трактует категорию возвышенного, явно предпочитая ее категории прекрасного в создании эстетического эффекта. «Огромность размеров является могучей причиной возвышенного»²⁷, — считает автор. Это один из объективных источников субъективного чувства «ужасного». Категория «ужасного» занимает в эстетике предромантизма одно из центральных мест. По мнению предромантиков, именно ужас может рождать не только сильные ощущения и чувства, но и доставлять подлинное эстетическое наслаждение²⁸. В этом утверждении — наибольшая оригинальность трактата Э. Бёрка. Не случайно авторы «готического романа», романа «ужасов и тайн» часто обращаются к мрачным временам средневековья, черпая в них сюжеты для своих «фантастических кошмаров».

В трактате Бёрка, вышедшем на пять лет раньше трактата Г. Хоума «Опыт о критике», раздел «Новизна» («Novelty») поставлен на первое место, с определения этого понятия начинается весь труд. Но и у Бёрка новизна увязывается с любопытством, «первой и самой простой эмоцией»: «Под любопытством я понимаю любое наше стремление к новизне и любое удовольствие, которое мы от нее получаем»²⁹, — указывает Бёрк. Для философа «любопытство — самая неглубокая привязанность»³⁰, и, следовательно, у явления, стремящегося воздействовать на душу, должна быть возможность «воздействовать на дух при помощи других имеющихся у них качеств, кроме новизны, и других имеющихся у нас самих аффектов, кроме любопытства»³¹. И только в итоге Бёрк недвусмысленно утверждает: «В каждом средстве воздействия на дух одной из составных частей должна быть определенная степень новизны...»³².

Как видим, Бёрк был довольно робким провозвестником новизны как ключевой

категории эстетики, ему еще далеко до культа новизны у романтиков, придания ей философского смысла и провозглашения принципа «Прекрасно то, что ново». Это в целом характерно для предромантизма. Одной из основных причин обращения предромантиков к литературной мистификации было желание свои новые идеи представить как принадлежащие не им, а средневековым авторам.

В своих размышлениях о гении молодой Бёрк предвосхитил одну из центральных тем романтизма, отразившуюся в его теории (например, «Опыт о гении» Бональда, 1806) и системе образов, а также более ранние трактаты, созданные в рамках просветительства (статья Вольтера «Гений», 1771; «Опыт о гении» А. Герарда, 1774 и др.). Из записок следует, что будущая романтическая трактовка гения как человека, самолично устанавливающего законы жизни и искусства, в середине XVIII века была весьма распространена на уровне обыденного сознания: «Есть люди, которые слывят гениями потому, что пренебрегают всеми правилами приличия или попирают их как в повседневной жизни, так и в своих речах и трудах. (...) Все самое что ни на есть чудовищное можно простить гению. Более того, люди идут еще дальше и даже эти слабости и причуды выставляют убедительными доказательствами высоких талантов. (...) Некая личность, чьи манеры грубы и наглы, жизнь распутна, суждения экстравагантны, человек самонадеянный, вздорный, легкомысленно относящийся к своим собственным интересам, не выражающий благодарности за то, что получено им от других, непостоянный, тут же оскорбляющий того, кого только что ласкал, не имеющий никаких человеческих привязанностей, — таковы характерные черты того, кого очень многие честные и даже нередко весьма сведущие люди принимают за гения»³³, — саркастически замечает Бёрк. Затем он пытается расплывчато определению гения как человека, сильного духом, противопоставить более четкое определение: «Истинно великий

человек встречается редко и в такой же мере редко приносит пользу, причем только в исключительных случаях и чрезвычайных обстоятельствах. Во все другие времена он чаще приносит вред, ибо тогда нужны те, кто идет обычным путем. Гений страдает в большинстве случаев, исключая те из них, когда он должен работать, полагаясь только на себя, и где судьба не играет роли. Только там и тогда его можно бесспорно узреть.

Гением может быть назван тот, кто охватывает великое, проявляя какую-нибудь выдающуюся способность ума новым и удивительно смелым образом. (...) Именно на долю великого ума выпадает замыслить смелый и удивительный план, полный трудностей, которые поражают и кажутся непреодолимыми обычному уму; и, однако же, последствия осуществления плана показывают, что он был самым лучшим из всех, какие только могли быть избраны. Человек, действующий обычным способом, подобен машине; мы знаем, что противопоставить каждому его движению; мы видим всю его схему; мы можем быть уверены в том, какой следующий шаг он сделает, и если он добивается какого-либо успеха, то виноваты в этом мы сами. Но истинный гений стремится к своей цели такими путями, что мы остаемся в неведении относительно его замысла, пока не увидим и не почувствуем на себе его осуществления»³⁴.

Хотя на протяжении всего этого фрагмента Бёрк пользуется примерами из военной истории (Ганнибал, Сципион, Ришелье и т. д.), это рассуждение вполне приложимо и к другим сферам, в том числе и к литературе. Он подчеркнул не столько иррациональность гения, сколько бессилие с помощью рационалистических процедур понять его замысел и действия.

Уже в «Записной книжке» намечается представление Бёрка об особой роли поэзии. Поэзия, если она не скована рационализмом, имеет возможность обратиться к воображению и тем самым дать полную власть над чувствами, что опре-

деляется человеческим естеством: «Когда пишешь, следует строго подражать мудрости природы, которая сотворила все, что необходимо для сохранения нашего рода, в высшей степени приятным для наших чувств»³⁵. Так классицистический принцип «подражания природе» заменяется предромантическим тезисом «подражания мудрости природы». Итогом размышлений Бёрка над природой поэзии стала финальная V часть его основного трактата, посвященная слову и, прежде всего, — слову поэтическому. Раздел 6 этой части называется подчеркнуто полемически: «Поэзия, строго говоря, не является искусством, основанным на подражании». Оговариваясь, что поэзия «является подражанием в той мере, в какой изображает нравы и аффекты людей, которые могут быть выражены их словами», философ готов признать, что «...вся чисто *драматическая* поэзия относится к этому роду». «Но, — пишет он дальше, — *описательная* поэзия оперирует главным образом с помощью *замены*, посредством звуков, которые в силу привычки обладают воздействием реальных предметов. Подражание — это лишь то, что напоминает какую-либо вещь, и ничего больше; а слова, без сомнения, не имеют никакого сходства с идеями, вместо которых они стоят»³⁶.

Мощным фактором развития литературы предромантизма, имевшим огромное значение для развития английской литературы в целом, явилось возрождение национальной средневековой культуры. Предромантики не только разрушали классицистическую эстетику, им надо было что-то противопоставить эллинизму своих предшественников и современников. Новые исторические условия показали несостоятельность просветительских идеалов. В частности, именно в 60-е годы XVIII столетия в Англии наиболее жестокой становится эксплуатация детского труда. Говоря о социальных основах предромантизма, А. А. Аникст справедливо отмечал: «Предромантики стали ориентироваться на небуржуазные формы жизни»³⁷. Предромантическое воз-

рождение средневековья по сути своей является протестом (хотя и не всегда осозанным и последовательным) против современной буржуазной действительности. Не случайно столь распространенное в XVIII веке слово «готика» приобретало для англичан этой эпохи самые различные значения и оттенки, в том числе и политические. «Готическая свобода» противопоставлялась «романской тирании». На страницах журналов можно было встретить и такие сочетания, как «готическая конституция», «готический закон». Как отмечал С. Клиндер, существовала тенденция «связывать историю готов с апофеозом национальной демократии в Англии»³⁸.

Однако необходимо сделать существенную оговорку. Предромантики ориентировались не столько на раннее средневековье, сколько на эпоху Возрождения. Именно художественные образцы этого времени они противопоставили образцам античной литературы.

Третий крупнейший представитель предромантической эстетики — *Ричард Хёрд* (1720—1808). Важнейшей его работой явились «Письма о Рыцарстве и Рыцарском романе» («*Letters on Chivalry and Romance*», 1762). К сожалению, этот значительный документ эпохи не получил должного освещения в истории литературы. Эта работа содержит ряд фундаментальных положений предромантической эстетики, порою значительно опережающих свое время и прямо перекликающихся с эстетикой собственно романтической. Здесь пересмотрено традиционное для просветителей пренебрежительное отношение к «готическим» писателям — Ариосто и Тассо, Спенсеру и Мильтону, разработаны новые эстетические категории «романтического», «готического», «чудесного».

Хёрд стремится показать, что времена рыцарства были не более варварскими, чем «героические времена» Гомера. «...В той мере, в какой нравы героических и готических времен совпадают, картины этих нравов должны быть равно приятными, если они хорошо написаны. Но я

иду еще дальше и утверждаю, что в случаях, когда между ними есть различия, преимущество явно на стороне готических мастеров»³⁹. Утверждая, что «готические нравы» не только не уступают, но и превосходят «нравы античные» и языческие, Хёрд видит в этом объективные предпосылки для превосходства «готических» авторов над античными. Ценность «Писем» Хёрда заключается еще и в том, что в этой работе сформулированы новые принципы литературной критики, прямо противоположные принципам литературной критики классицистической. Все сформулированные им принципы Хёрд иллюстрирует на примере произведений средневековых авторов, «готических» писателей, всегда подчеркивая при этом, что они не уступают античным, а обычно намного их превосходят.

Для предромантиков принципиально важным вопросом стала своего рода реабилитация средневековья в глазах «просвещенного» читателя, воспитанного на преклонении перед классической литературой. Как справедливо отмечал В. М. Жирмунский, «на протяжении 60–70 годов "возрождение средневековья" становится мощным фактором развития английской литературы»⁴⁰. Возрождение средневековой культуры состояло не только в публикации подлинных памятников эпохи, но и в создании целого ряда литературных подделок, стилизаций, мистификаций. Естественно, что такой подход приводил к известной трансформации первоначальных литературных тенденций и к появлению новых акцентов, связанных с мировоззрением людей XVIII века. Предромантические произведения в основном являют собой своеобразный сплав средневековой традиции и современной эстетики. В средневековье художники ищут созвучные им мотивы, стараясь найти традицию для художественных открытий, сделанных ими.

Обращение к «готическому» искусству предромантиков с неизбежностью приводило их к необходимости определить свое отношение к народному творчеству, без учета которого невозможно

было говорить о средневековом искусстве. Именно предромантики открывают эстетическое богатство народного творчества, опровергают устоявшуюся мысль о «невежестве» народа, о «грубости» и «неэстетичности» его произведений. Предромантики предпринимают попытки собрать памятники народного творчества и на их примере доказать ценность народного искусства.

Среди предромантиков, ратовавших за возрождение народной поэзии, был и *Джеймс Макферсон* (1736–1796). Именно эта мысль привела его к созданию «Поэм Оссиана» — уникального памятника культуры, в котором некоторые фольклорные записи шотландских преданий дали толчок для имитации обширного творческого наследия древнего барда Оссиана. Выпуская в 1762 году поэму «Фингал» с добавлением еще 15 малых оссиановских поэм, Дж. Макферсон снабдил издание «Рассуждением о древности и других особенностях поэм Оссиана, сына Фингала», которое впоследствии перепечатывалось в «Творениях Оссиана» (1765) с включением поэмы «Темора» и новых пяти малых поэм, и в «Поэмах Оссиана» (окончательный вид памятника, 1773). Оно интересно тем, что в нем за несколько лет до «Истории английской поэзии...» Т. Уортона содержатся некоторые сходные мысли.

Хёрд в своих «Письмах» подчеркивал, что «поэтическая истина почти столь же точна, как и историческая»⁴¹. Таким образом, можно говорить о появлении у предромантиков нового типа художественно-исторического мышления, о зарождении историзма в рамках предромантической эстетики. Пройдет около полувека, прежде чем Вальтер Скотт более определенно и четко сформулирует задачи автора исторического сочинения: «Одинаково свободно разбираясь как в великих исторических событиях, так и в незначительных происшествиях, понимая, чем нравы той эпохи, которую он прославляет, отличаются от нравов, господствующих в наши дни, автор является как бы современником живых и мертвых;

разум помогает ему отдалять индивидуальные черты от родовых, а воображение, столь могучее и живое и в то же время точное и разборчивое, создает перед читателем картину нравов тех времен и близко знакомит его с персонажами драмы, с их мыслями, речами и поступками»⁴².

Появление нового исторического мышления у писателей предромантизма явилось следствием обращения их к национальному прошлому и попыткой эстетического освоения этого прошлого. Правда, понимание истории носит у предромантиков еще метафизический характер. Однако, в отличие от просветителей, Чаттертон в своих «Поэмах Роули» делает попытку нарисовать нравы отдаленной эпохи, дать образы исторически мотивированные и исторически закреплённые, создать определенный исторический колорит. В просветительской литературе этого не было. Диалектическое единство между художественной правдой и правдой исторической смогут установить романтики. Однако этим открытием они во многом обязаны своим прямым предшественникам.

Итак, можно сказать, что Чаттертон из эстетических концепций своего времени наиболее последовательно воспринял эстетику предромантизма, его творчество развивалось в тесной связи с художественными поисками его современников, в работах которых были сформулированы основные положения этой эстетики. Как мы уже отмечали, поэт внес и свою лепту в обновление литературно-эстетической мысли XVIII века. Выстраивая тезаурус Чаттертона, мы должны идеи предромантизма поместить в его центр, в область «своего». Идеи ортодоксального классицизма для него, напротив, входят в область «чужого», неприемлемого, с чем следует бороться, отстаивая «свое». Не имея возможности достоверно убедиться в знании Чаттертоном эстетических трактатов предромантического толка, мы, тем не менее, имеем прямое свидетельство его знакомства с трактатом Э. Бёрка «Философское исследование о

происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» и косвенное — о чтении «Писем» Р. Хёрда и романа Х. Уолпола «Замок Отранто», первое издание (1765) которого открывалось предисловием⁴³, а второе издание (1767) — еще одним предисловием⁴⁴, своего рода двумя эстетическими манифестами предромантизма, затрагивающими проблему предромантической мистификации.

Предромантизм в Англии выдвинул новые эстетические принципы, обратившись к средневековой культуре, расширив представление о прекрасном и возвышенном в области искусства, утверждая его новые эстетические ориентиры, которые противостояли, с одной стороны, «просветительскому классицизму», а с другой стороны, — сентиментализму, одновременно готовя почву для развития новой, романтической эстетики, новых романтических идеалов. В центре предромантической эстетики и теоретической поэтики Англии, как было выяснено в ходе исследования, оказалась поэзия. Символично, что Бёрк начинает свой трактат о прекрасном и возвышенном разделом о новизне, а заканчивает разделом о поэзии как высшем из всех явлений искусства. Сквозь призму поэзии рассматривают эстетические проблемы и другие предромантики.

Так теоретически осмысливалась «поэтизация» искусства и жизни — наиболее характерная тенденция английского предромантизма, в известной мере вобравшая в себя как частные проявления «готтицизм», «ориентализм», «экзотизм», «шекспиризацию», «оссианизм», своеобразно отразившись даже в таких параллельно развивавшихся тенденциях, как «живописность» и «мелодраматизация». Национальной особенностью «теневого

эпохи» предромантизма в Англии можно считать приоритетное положение поэзии в процессе генезиса и эволюции предромантических тенденций.

Внешним подтверждением этого тезиса является характер международного воздействия открытий предромантиков разных стран. Так, во Франции поэзия слабо откликнулась на предромантические веяния, даже творчество Андре Шенье лишь частично с ними связано и, кроме того, стало известно лишь после выхода его «Сочинений» в 1819 году. Приоритеты влияния связаны прежде всего с прозой и драматургией: «Исповедь» и «Пигмалион» Руссо, драматургия Мерсье, невероятный успех французской мелодрамы (Пиксерекур, Кенье, Кювелье де Три). В Германии, при всей значимости штюрмерской поэзии Гете и баллад Бюргера, международное признание прежде всего связано с романом Гете «Страдания юного Вертера», драматургией штюрмеров (в том числе «Разбойниками» Шиллера) и Коцебу, эстетикой Гердера. В Испании предромантизм ярче всего проявился в живописи Гойи. В Австрии приоритет можно отдать музыке — предромантическим тенденциям в творчестве представителей венской классической школы. Если на этом фоне обратиться к Англии, на первое место по воздействию на европейский культурный тезаурус из явлений предромантического толка нужно поставить поэтически истолкованного Шекспира, поэзию непосредственных предшественников предромантизма Томсона, Юнга и Грея, возрождение народной баллады и создание литературной баллады, наконец, крупнейшее явление эпохи по скорости и мощи влияния на всю европейскую культуру — поэмы Оссиана. Позже в этот круг вошли Чаттертон, Бернс, Блейк.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Реузов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 11.

² Spectator. № 412.

³ Хоум Г. Основания критики. М., 1977. С. 183.

⁴ Warton J. An Essay on the Genius and Writings of Pope. London, 1772. V. 1. P. IV.

⁵ Ibid. P. V.

-
- ⁶ *Hogart W.* The Analysis of Beauty Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste. London, 1753. P. XI. Исследователь Хогарта Д. Бёрк отмечает: «Отношение Хогарта к природе, его бунт против академизма (academic authority) подготавливали дорогу романтическому движению». *Burke J.* Introduction // *Hogarth W.* The Analysis of Beauty. Oxford, 1955. P. LXI. О связи Хогарта с литературой см.: *Михальская Н. П.* Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 180–190.
- ⁷ Ср.: «Внимай, как Греция уму дает уроки...» (*Пон А.* Опыт о критике. СПб., 1806. С. 2).
- ⁸ *Young E.* Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison // The Complete Works, Poetry and Prose, of the Rev. Edward Young, LL. D., Formerly Rector of Welwyn, Hertfordshire, & C. London, 1854. V. II. P. 554.
- ⁹ Ibid. P. 564.
- ¹⁰ Ibid. P. 556.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² В свое время ценный анализ трудов Т. Уортона осуществил М. Б. Ладыгин в ряде перечисленных выше работ, которыми мы частично воспользовались в ходе изложения темы.
- ¹³ Собраны в изд.: *Шефтсбери.* Эстетические трактаты. М., 1975.
- ¹⁴ *Боллингброк.* Письма об изучении и пользе истории. М., 1978.
- ¹⁵ Цит. по изд.: *Bernbaum E.* Selections from the Pre-Romantic Movement. N. Y., 1931. P. 147.
- ¹⁶ Позже появятся специальные трактаты: «Записки о живописном» У. Гилпина, «Опыт о живописном по сравнению с прекрасным» Прайса и др.
- ¹⁷ *Аддисон Д.* О вкусе: что это такое и как его можно улучшить, о необходимости избегать готического вкуса // Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII века / Под общ. ред. Н. П. Михальской. М., 1980. С. 34–35.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же. С. 144–145.
- ²⁰ Там же. С. 144.
- ²¹ Там же. С. 145.
- ²² См.: *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
- ²³ См.: *Burke E.* A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London, 1757.
- ²⁴ *Мееровский Б. В.* Эдмунд Бёрк как эстетик // *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 15.
- ²⁵ *Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994. С. 148.
- ²⁶ *Бёрк Э.* Указ. соч. С. 48.
- ²⁷ *Бёрк Э.* Указ. соч. С. 101.
- ²⁸ См. подробнее: *Hipple W.* The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-century British Aesthetic Theory. Carbondale, 1957.
- ²⁹ *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного. М., 1979. С. 64.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. С. 65.
- ³³ *Бёрк Э.* Указ. соч. С. 202–203.
- ³⁴ Там же. С. 204.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же. С. 192.
- ³⁷ *Аникст А.* История английской литературы. М., 1956. С. 179.
- ³⁸ *Klinger S.* The «Goths» in England: an Introduction to the Gothic Vogue in Eighteenth Century Aesthetic Discussion // *Modern Philology.* 1945. V. 45. P. 112.
- ³⁹ *Hurd R.* Letters on Chivalry and Romance // The Second Edition. London, 1762. P. 44.
- ⁴⁰ История английской литературы: В 3 т. М.; Л., 1945. Т. I, вып. 2. С. 575.
- ⁴¹ *Hurd R.* Op. cit. P. 94.
- ⁴² *Скотт В.* Рассказы трактирщика // *Скотт В.* Собр. соч.: В 20 т. М.; Л., 1965. Т. 20. С. 575.
- ⁴³ См.: *Уолл Г.* Замок Отранто: Готическая повесть. Предисловие к первому изданию // Комната с гобеленами: Английская готическая проза / Сост., вст. ст. и комм. Н. А. Соловьевой. М., 1991. С. 24–28.
- ⁴⁴ См.: *Уолл Г.* Замок Отранто: Готическая повесть. Предисловие ко второму изданию // Там же. С. 28–35.

Y. Vershinin

ESTHETICS AND POETICS OF ENGLISH PREROMANTICISM

English Preromantics developed new esthetics' principles. They addressed to medieval culture and extended the ideas of Sublime and Beautiful in Arts. New approaches were formulated in the works of J. and Th. Warton, E. Burke, R. Hurd. They were very polemic, and from the one hand they stood against «Enlightening classicism», from the other hand — against sentimentalism. In its turn it prepared the base for developing new romantic esthetics and new romantic ideals. Most vividly these tendencies were presented in the works of the poets of preromantic period — J. McFerson and T. Chatterton. Thus, there was theoretical interpretation of «poetization» of art and life, which characterized English preromantic movement. The last one to the great extent included «gothics», «orientalism», «Shakespeareism», «Ossianism», and in a specific way it found itself in such parallel tendencies as «picturesqueness» and «melodramatics».