

Ольга Королькова

**ГЛУПЕЦ И СМЕХ: АМБИВАЛЕНТНОСТЬ СМЕХА
В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ К РОМАНТИЗМУ)**

Образы глупца, дурака, безумца архетипичны для любой культуры, они всегда входят в необходимую бинарность деления мира на правильный и неправильный, разумный и неразумный. Очевидно, что, поскольку каждая культура вырабатывает свое собственное представление о правильности и разуме, то и глупец приобретает каждый раз иную историческую и национальную окраску. Мало того, он может быть смешным и несмешным, веселым и трагичным, ничтожным и величественным; может быть оттеснен на окраину мира и, напротив, может стать его центром. Вот почему глупец и связанный с ним смех так показательны для той или иной культуры, они позволяют явственно различить особенности и нюансы сложившейся в ней картины мира. Тема это велика и необъятна, она не раз становилась предметом исследований, вошедших в классический фонд современного литературоведения и культурологи (см. список литературы). Не претендуя на всеохватность рассмотрения этой проблемы, задачу предлагаемых соображений можно было бы видеть в том, чтобы обозначить некоторые особенности немецких литературных глупцов и отношения к ним, тем более, что образ этот в немецкой литературе очень популярен и в определенные периоды ее развития породил образцы для подражания, создавшие целые галереи глупцов европейских. В первую очередь, это касается глупцов из «дурацкой» литературы Возрождения и романтических безумцев, разделенных временем, но тем не менее состоящих в несомненном родстве, а потому выявление этих родственных связей могло бы стать целью наших рассуждений.

Специфической особенностью понимания глупца в культуре Возрождения является его тесная связь с тем, что М. Бахтин называл «народной смеховой культурой». В ее контекстах складывается в высшей степени амбивалентное представление о мире, где глупость и мудрость не только противопоставлены, но и неразрывно слиты друг с другом. С одной стороны, общество

отчуждает глупость, смеясь на нею, и комичные хороводы глупцов населяют книги о «темных людях», шильдбюргерах, литературные и живописные «корабли дураков». Глупость отчуждается и просто физически = вполне реальные корабли дураков (Narrenschiffe) плывут по европейским рекам. Столь популярный особенно в немецкой литературе поэтический конструктор, возможно заимствованный из сюжетов о плавании аргонавтов, имел, как свидетельствует М. Фуко, настоящий жизненный прототип – корабли, на которые пристраивали безумцев, чтобы вывезти их из города. Но, примыкая к паломникам, безумцы скапливались в местах общеевропейского паломничества, а тем самым само их безумие приобретало сакральный смысл. М. Фуко пишет: «Корабли дураков <... > были именно кораблями паломников, плавание на которых обретало в высшей степени символический смысл: умалишенные отправлялись на поиски своего разума – кто спускаясь по рекам Рейнской области вниз, по направлению к Бельгии и Гелю, кто поднимаясь вверх по Рейну, к Юре и Безансону» [10, с. 31]. Само положение таких безумцев, находящихся между небом и землей, выброшенных на границу обитаемого мира, не находящихся пристанища среди людей, ставило их в роль людей пограничья, архетипичных медиаторов, а значит – вновь сопричастных смеху, но уже качественно иному, не смеху уничтожения, а смеху открытия, сотворения, утверждения.

И действительно, в литературе Возрождения дурак смешон, но его глупость есть не что иное, как вывернутая наизнанку мудрость. «Schimpf und Ernst» («В шутку и всерьез») называется популярный сборник шванков, изданный францисканским монахом Иоганнесом Паули в 1552 г., где правила морали и житейской мудрости излагаются попеременно то в виде смешных анекдотов, то в виде вполне серьезных рассуждений, то есть шутка и серьезное составляют здесь одно семантическое поле. Предыстория шильдбюргеров, героев знаменитой народной книги, еще более поучительна: изначально они отличались особенной мудростью, в результате чего были призываемы важными князьями и вельможами для советов; истомившиеся в одиночестве жены потребовали их немедленного возвращения, и шильдбюргеры сделали вполне разумный выбор – отказавшись

от своей хваленой мудрости, они превратились в глупцов, зато теперь могли наслаждаться безмятежным счастьем в своем родном селении.

Заметим попутно, что и в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского ученость и глупость почти неразделимы, да и в спутниках глупости, помимо Лести, Лени, Чревоугодия, мы находим Гедонэ (наслаждение), не говоря уже о том, что рождена она была Юностью в сладостной свободной любви с Плутосом, «не дряхлым полуслепым Плутосом Аристофана, а бодрым и ловким юношей, охмелевшим от нектара, которого хлебнул он изрядно на пиру у богов» [2, с. 126]. Глупость сродни свободе, радости, молодой жизни, и по-настоящему мудр тот, кто это понимает. Истинный дурак серьезен, глупец смеющийся – не такой уж и глупец. «Книги порождают безумие», как говорит аббат некой весьма образованной даме в «Разговорах запросто», но ведь они же являются источником мудрости.

В «Письмах темных людей» далеко не все одинаково глупы: только идиотически серьезно настроенные новоиспеченные магистры озабочены тем, как правильно говорить – *magister nostrandus* или *noster magistrandus*; их старшие товарищи откровенно издеваются над ними, смеясь и угощаясь за счет ученых простаков. Ученость – это и глупость, и мудрость, все зависит лишь от того, как к ней относиться, ведь источник и того, и другого один – нектар с пиршенственного стола богов.

В этом контексте смех есть способ переключения регистров разумного и неразумного. Он, по известному определению М. Бахтина, «имеет глубокое миросозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке, это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем серьезность» [1, с. 78]. А потому прав смеющийся глупец и смешон, а то и по-настоящему безумен глупец серьезный. В этой связи М. Фуко выделяет два вида безумия в культуре Возрождения: «вслед за открытием безумия, имманентно присущего разуму, происходит как бы его раздвоение: возникает, с одной стороны, «безумное безумие», отрицающее безумие разума, отбрасывающее его – и тем самым удваивающее, а через это удвоение впадающее в безумие наиболее простое,

самодостаточное и непосредственное; а с другой стороны – «мудрое безумие», которое приемлет безумие разума, прислушивается к нему, признает за ним права гражданства и проникается его живительными токами; этим оно надежнее защищается от безумия, чем упрямое, заранее обреченное на неудачу отрицание» [10, с. 55].

Образ глупца, безумца не только онтологичен в культуре Возрождения, поскольку в нем отражены сущностные качества разума, но именно поэтому он обладает и гносеологической функцией: смех, сопровождающий глупца, не только отрицает и созидает, но становится ключом к познанию мира. Мудрое смеющееся безумие не уничтожает разум, а напротив, дополняет его и помогает ему, вот почему мышление Возрождения вполне оптимистично и сохраняет веру в то, что обычно называют гуманизмом – в возможность гармонично устроенного мира с человеком, наделенным всеми безграничными способностями, в центре.

Время барокко, особенно в Германии, ставшей ареной Тридцатилетней войны, поколебало доверие к мировой гармонии и могуществу человека. Но и в новых условиях фигура глупца, дурака отнюдь не теряет своей актуальности, а как раз наоборот наполняется новыми смыслами. Дороги разоренной Германии полны совершенно реальными безумцами, которые порождены не только бедствиями войны, но и буйно расцветшими в этой атмосфере религиозными и мистическими течениями. Биографии многих писателей XVII века читаются как истории безумия. Чего стоит, хотя бы, судьба Квиринуса Кульмана, стихи которого по своей густой и нервной образности кажутся написанными экспрессионистом XX века: считая себя пророком новой религии, он скитался по странам Европы; в Риме он намеревался обратиться к папе, а в Турции – сделать турецкого султана христианином, но закончил свои дни в возрасте тридцати восьми лет в Москве, где был казнен по доносу местного пастора.

Дурак – почти неперенный персонаж романов этого времени. Как правило, это странствующие дураки, и их путешествия дают авторам возможность показать страшные, но и смешные картины поистине безумного мира реальности. Такие герои могут быть и достаточно однолинейны, как Шельмуфский

из одноименного романа К. Рейтера, тупой и ограниченный мещанин, выскочка, воображающий себя изысканным кавалером. Но они могут явить и поразительную глубину и сложность, при видимой простоте и глупости. Таков простак Симплиций Симплициссимус, герой знаменитого романа Я. Гриммельсгаузена. Жизнь бросает деревенского дурачка то вверх, то вниз; он пытается примериться к превратностям судьбы и прихотям Фортуны, попадая при этом то в комичные, то в трагичные ситуации. Но залогом сохранения человеческого достоинства и нравственной ценности становится не накопленный жизненный опыт, а наоборот – незнание, неведение: мудрость, приобретенная среди пожаров войны, мародерствующих солдат, шарлатанов и разбойников с больших дорог, лишь развращает и губит Симплиция, и спасением становится маска шута, которую он добровольно принимает, чтобы сохранить не только жизнь свою, но и остатки человечности в самом себе. Эта человечность – в непонимании жестокости и пороков мира, а следовательно, и в неумении и нежелании участвовать во всеобщем мировом уничтожении и самоуничтожении. Как и все в барокко, образ дурака здесь противоречив и контрастен, но амбивалентен в своей целостности. Дурак, глупец, с одной стороны, – символ нелепого мира, а с другой стороны, он – совесть и глубинная мудрость, первозданная чистота и невинность, защитой которых среди всеобщего безумства может быть лишь дурацкий колпак.

Расцветающий со второй половины XVII века рационализм Нового времени принципиально меняет свое отношение к глупцу. Человек, не наделенный достаточным количеством разума, либо мыслящий совсем не так, как другие, просто выпадает из понятия человека. Б. Паскаль признается: «Я могу представить себе человека без рук, без ног, без головы – ведь нас только опыт учит, что голова человеку более необходима, чем ноги. Но я не могу вообразить человека без мысли. Это был бы камень или животное» [9, с. 105]. Безумец и глупец воспринимаются как отклонение от нормы, а потому подлежат исправлению или изоляции. Норма же устанавливается исходя из требований некоего общественного разума, который выше любого личного волеизъявления, а потому объявляется самой объективной истиной. Д. Дидро пишет в знаменитой «Энциклопедии»: «Частные воли подозрительны, они

могут быть благими и злыми, но всеобщая воля – всегда благо. Она никогда не обманывала, она никогда не обманет» [8, с. 138]. Над безумными, по воле случая или по собственной злокозненности не способствующими общественному благу, позволено смеяться: «безумие становится спектаклем в чистом виде, его преподносят как развлечение уверенному в себе разуму с его спокойной совестью» [10, с. 158], – пишет М. Фуко о спектаклях, устраиваемых на показ публике в парижском приюте Шарантон.

Просветители XVIII века все время говорят о нравственности, но озабоченность века этими вопросами как раз и свидетельствует о недостаточно развитой чуткости к тонкостям движений человеческой души. Как можно смеяться над безумцем, так же можно, и даже нужно смеяться над глупцом, ведущим себя не так, как остальные, просто желающим жить по-своему. Смех назначается как лекарство, но не столько для излечения этих глупцов и наставления их на путь истинный, сколько для исправления общественных нравов. Вот почему так скучны немецкие комедии и сатиры XVIII века. Памфлетист Х. Л. Лисков пытается создать собственную похвалу глупости («Брионтес Младший, или Похвальное слово высокородному и высокоученому господину доктору Иоганну Эрнсту Филиппи, профессору университета в Галле»). Она обличительна, но не смешна: исчезает хоровод масок, карнавальность, присущая ренессансному образцу, которому подражает Лисков; в тупости, пустоте и невежестве его персонажей нет и намек на блаженство неведения, которое может даровать глупость. Жанр «Мины фон Барнхельм» Лессинга лишь с большой натяжкой можно определить как комедию. В этом, впрочем, можно упрекнуть и драматургию «Бури и натиска»: формально считающаяся комедией пьеса Я. М. Р. Ленца «Солдаты» – на самом деле довольно слезливая мещанская драма о поруганной чести. И даже опыт Гете в этом жанре, откровенно стремящегося вернуть жизнь средневековому балагану и фастнахтшпилю («Ярмарка в Плундерсвейлерне», «Свадьба Гансвурста»), оказывается мало удачным. Причины такого положения театра увидит и объяснит Э. Т. А. Гофман: «высшею, даже единственною, целью сцены стали признавать нравственное улучшение человека, обращая, таким образом, театр в какое-то дисциплинарно-

исправительное учреждение. Тогда и самое веселое уже перестало радовать зрителя, так как за всякой шуткой виделась розга строгого учителя, поднаторевшего по части морали, которому больше всего хочется наказывать детей именно тогда, когда они всецело придаются удовольствию» [7, с. 190]. Смех XVIII в. теряет амбивалентность, он больше назидателен и поучителен, чем весел. Он разрушает, но обнаруживает свою совершенную непригодность для созидания царства разума, на которое так уповают просветители. Плоский здравый смысл все больше подменяет собою великий разум, а плоды просвещения оказываются мало удобоваримы в действительности.

И лишь романтическая эпоха приносит с собою своеобразное возрождение амбивалентного смеха. Немецкий романтизм представляет целую феерию глупцов, безумцев и дураков. Нужно отметить, что тема безумия вообще соприродна романтизму как таковому. Безумие, странность или хотя бы чудачества становятся не только знаком романтического героя, но и сопровождают многих романтических творцов в их реальной личной судьбе. Из-за необыкновенного богатства этой темы в романтизме, из-за многообразия спектров глупости и безумия в романтическом творчестве и самых различных возможностей их трактовки следует остановиться на этом немного подробнее.

Во-первых, глупость как *без-умие*, то есть именно отсутствие ума, становится в романтизме совсем не смешной. Романтики, так настойчиво бегущие от реальности и так отважно погружающиеся в самые потаенные уголки души человеческой, оказываются очень тонкими и чуткими к страданиям этой души, в том числе (и особенно!) к болям души необычной, ущербной. Публикация в 1789 г. баллады Уильяма Вордсворта «Слабоумный мальчик» («The Idiot Boy») была воспринята как провокация, да, собственно говоря, и была провокацией для конца просвещенного XVIII века. А. Карельский в предисловии к своему блестящему переводу баллады Вордсворта указывает на главное: поэт «с сострадательной чуткостью допускает возможность того, что у этого бедного сознания может быть *свой* особый мир, *свое* воображение, *свое* чувство радости, доблести, красоты» [6, с. 233]. Вот это и есть, наверное, ключевое слово – *свой*. Необычное, непохожее, *свое*-обычное занимают романтиков прежде всего, а

ведь известно, что разумные люди в большей степени похожи друг на друга, чем люди, разума лишенные, – каждый сходит с ума по-своему.

Во-вторых, пристальное внимание романтизма к глупцам и безумцам связано еще и с особым положением, занимаемым этими людьми в окружающем их мире. Одно дело – глупцы от мира сего, и совсем другое дело, если глупость становится знаком принадлежности к другому, внеположному обыденности миру. В этом вопросе романтики очень щепетильны с дефинициями. В немецком языке дурака, глупца можно назвать *Tor*, *Narr*, *Dummkopf*, он может быть *dumm* (глуп), *wahnsinnig* (это уже ближе к сумасшедшему). В романтической терминологии они все различаются по своему месту в мире, а потому и отношение к ним различно. В романтической контрверзе филистера и художника каждому отводится своя глупость.

Филистерская глупость – это *Dummheit*, она смешна и нелепа претензией на серьезность и разумность. Такой глупец не может подняться над горизонтом своего скудного практицизма, его вера в собственную правоту совершенно неколебима. В «Путешествиях на Гарц» Гейне описывает встречу с неким обывателем из Гослара, обладающим лоснящимся «дурацки умным» (*dummklug*) лицом. Спутник поэта находит разумное объяснение всем загадочным явлениям и свято верит в «целесообразность и полезность всего в природе. Деревья зелены потому, что зеленый цвет полезен для глаз» [3, с. 32]. Он полностью невосприимчив к иронии и принимает за чистую монету рассуждения о том, «что бог сотворил рогатый скот потому, что говяжий бульон подкрепляет человека; что ослов он сотворил затем, чтобы они служили людям для сравнений, а самого человека он сотворил, чтобы он питался говяжьим бульоном и не был ослом» [там же]. Нужно признать, что по отношению к «дурацки умным» филистерам романтики часто безжалостны, лейтмотивом в их описании становится уничижительная зооморфность: госларец выглядит так, «словно он изобрел эпизоотию» [там же]. Да и сама этимология выдуманного романтиками обозначения подобных глупцов – филистер – восходит к имени филистимлян, библейского народа, «который за несколько тысяч лет перед тем был побит ослиной челюстью» (Э. Т. А. Гофман «Крошка Цахес, по прозвищу

Циннобер») [4, с. 235]. Вспомним попутно, что такое карнавальное обряжение глупцов в маски животных очень любили и в «дурацкой» литературе Ренессанса (Шафсмулиус из «Писем темных людей» и ему подобные).

Герой Гофмана, профессор Мош Терпин, «заклучил всю природу в маленький изящный компендиум, так что всегда мог с удобством ею пользоваться и на всякий вопрос извлечь ответ» [4, с. 237]. Это и раздражает романтиков – не столько само знание, сколько претензия на всеобъемлющее знание. Им, диалектически мыслящим, смешна метафизика филистеров и их стремление унифицировать всех и вся. Романтики отнюдь не отрицают разума вообще, они отрицают стандартизованную, отмеренную по норме разумность: «Разум только один и во всех один и тот же, но каждый человек имеет свою собственную натуру и свою собственную поэзию<...> и никакая критика не может и не имеет права лишить его своей сущности, внутренней силы, чтобы облагородить его и привести к всеобщему образу духа и смысла, как стремились глупцы, не ведая, что они делают» (Ф. Шлегель «Разговор о поэзии») [7, с. 62]. Таким образом, для романтиков смешно и глупо именно то, что кажется филистерам особенно разумным.

Но это романтическая точка зрения. У филистеров она, конечно же, совершенно другая, и им смешны как раз романтические энтузиасты. Романтики смеются над филистерской разумностью, филистеры смеются над романтической неразумностью. Но ведь романтики и не настаивают на своей абсолютной разумности! Эпитеты Naar, Tor (глупец), которыми их награждают филистеры, они принимают как награду. Это великая философская глупость, которая знает только то, что она ничего не знает. Глупец из стихотворения Гейне, вопрошающий волны о смысле бытия, напрасно ждет ответа («Вопросы»), но смешон он может быть только для филистера, имеющего на этот случай изящный компендиум. Романтики над такими глупцами не смеются, но и не принимают их абсолютно всерьез. По своей диалектической природе романтизм бежит глупой филистерской одномерности, и здесь на помощь приходит романтическая ирония, которая, по знаменитому определению Ф. Шлегеля есть «форма парадоксального <...> В ней все должно быть шуткой и все должно быть всерьез <...> Нужно считать хорошим знаком,

что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение, шутку принимать всерьез, а серьезное принимать за шутку» [7, с. 53]. В сферу иронии оказываются, таким образом, вовлечены все – и умные и глупые, и серьезные и несерьезные, и великие и ничтожные. Романтики не меньше смеются над самими собой, чем над неприемлемыми для них филистерами. Но это другой смех: он может быть горьким, саркастическим, разоблачительным, но в своей игре высоким и простым, личным и космическим он не становится уничижительным. Про себя романтик говорит Narr, но никогда – Dummkopf.

Настоящую космогонию, основанную на смехе, выстраивает Гейне:

Кто впервые в жизни любит,
Пусть несчастен – все ж он бог.
Но уж кто вторично любит
И несчастен, тот дурак.

Я такой дурак – влюбленный
И, как прежде, нелюбимый.
Солнце, звезды – все смеются.

Я смеюсь – и умираю. (Пер. В. Левика).

Здесь дурак (Narr!) безусловно смешон, но в такой же степени и трагичен. В подобной ситуации над незадачливым влюбленным может, наверное, смеяться каждый, но смеются-то солнце, звезды и луна (так в оригинале)! Ирония Гейне многоуровневая: это и просто комичное положение, в которое попадает неудачник; вознесение своих личных проблем до степени мировой трагедии – и ирония над этим самовозвеличением; прозрение противоречивости мироздания, в котором в один узел завязаны бог и дурак, смех и смерть – и ирония по этому же поводу. Дурак становится обобщающим образом, символом мироздания вообще; он заложник мироздания, но и его творец, бог, созидающий любовью. Вот почему каждый настоящий человек в той или иной мере дурак, в романтической понимании этого слова.

Поэтически выраженную мысль Гейне четко формулирует Гофман в «Известиях о последних судьбах пса Берганцы»: «Сделай милость, укажи мне того человека, которого можно было бы

выставить прототипом человечества в качестве эталона разумности, с тем чтобы, как по шкале термометра, можно было точно указать, какому градусу разумности соответствует ум данного пациента или же он, может быть, стоит выше или ниже всей шкалы. В известном смысле каждая сколько-нибудь из ряду выходящая голова безумна и кажется тем безумнее, чем усерднее старается озарить бледную и мертвую внешнюю жизнь своим внутренним огнем» [7, с. 189]. В противовес просвещенному XVIII веку, романтический XIX век меряет человека не степенью его разумности, а степенью его безумства. А значит и взаимоотношения разумных и безумных будут складываться теперь по-другому. XVIII век отказывает безумцу, глупцу в праве называться человеком в полном смысле этого слова, романтизм признает претензии на звание человека за каждым. Как ни парадоксально, романтизм с его культом исключительности оказывается более демократичным, чем Просвещение, начертавшее на своих знаменах лозунг свободы, равенства, братства.

Но вернемся в этой связи еще раз к противопоставлению романтического энтузиаста и филистера. И первые, и вторые считают друг друга глупцами и взаимно смеются друг над другом. Как уже выяснилось, каждый из них, пусть по-своему, но равно глуп и безумен. Отличие в том, что романтики понимают и принимают это, филистеры же – нет. Гофмановский пес Берганца продолжает: «Каждого, кто свое счастье и благополучие, даже самую жизнь, приносит в жертву какой-нибудь высокой, священной идее, свойственной лишь высшим, божественным натурам, конечно, человек, у которого высшие стремления в жизни сводятся только к тому, чтобы получше есть и пить и не делать долгов, называет сумасшедшим и, может быть, думая этим его унижить, на самом-то деле только еще больше возвышает, отказываясь, как человек в высшей степени рассудительный, от всякого с ним общения» [7, с. 189]. Филистеры смотрят на романтиков свысока. В лучшем случае, они снисходительны к ним за то, что романтики своими чудачествами дают им повод поразвлечься: «если мы обходимся с художниками вежливо и приветливо, то такое обхождение проистекает из нашей образованности или нашего добродушного нрава, который

побуждает нас ласкать и баловать детей, нас забавляющих» (Э. Т. А. Гофман «Крейслериана») [7, с. 186]. Но гораздо чаще филистеры враждебны по отношению к художникам, агрессивны и безжалостны. И это губит не только судьбы романтических героев, но часто самым непосредственным образом сказывается и на жизни самих романтических творцов, биографии которых дают тому бесчисленное количество примеров.

Романтики в этом смысле более милосердны. Не смешиваясь ни в коем случае с филистерами, они позволяют и ограниченным филистерам получить свою долю счастья. Послушаем еще раз Гофмана: «Как высший судия я поделил весь род человеческий на две неравные части. Одна состоит только из хороших людей, но плохих музыкантов или вовсе не музыкантов, другая же – из истинных музыкантов. Но никто из них не будет осужден, всех ожидает блаженство, только на различный лад» (Цит. по: [5, с. 52–53]). Тот, кто станет музыкантом (читай – энтузиастом, романтиком), будет смешон и порой нелеп, как любимый гофмановский герой Иоганнес Крейслер, музыкант в высшей степени, но он останется творцом и человеком. Тот же, кто посвятит себя служению кошельку и желудку, будет не менее смешон, но извратит в себе человечность.

В этом и состоит, наверное, нравственный урок романтизма, который будет подзабыт позднеромантической литературой конца XIX в. Неумение смеяться ни над дураком филистером, ни над глупцом художником – знак неоромантизма и символизма, берущего свое начало в романтическом мировоззрении и эстетике. Еще раз обыгрывая романтические коллизии, конец XIX в. на редкость не ироничен. Вернее, романтическая ирония превращается здесь либо в холодное умствование, умозрительную конструкцию, начисто отрезающую художника от живой реальности, либо в этой иронии настолько усиливается ее трагическая составляющая, что собственные беды совершенно застыт взор и опять же закрывают художнику доступ к жизненной непосредственности. Первый путь – это путь Стефана Георге, изолировавшего себя в сконструированном по романтическим рецептам, очень рафинированном, но ледяном и бездушном мире «целительной диктатуры» служения высокому искусству, куда уж точно заказана дорога не только немусыканту,

но и даже плохому музыканту. Второй путь – в творчестве Г. фон Гофмансталя, настойчивого реаниматора романтизма, умевшего подчас довольно изящно иронизировать, но лишённого способности смеяться. Его «Глупец и смерть» («Der Tor und der Tod» – романтическая терминология!) – драма романтического глупца, воспарившего над миром. Опасность задохнуться в безвоздушном пространстве горних высей искусства была понятна и Гофману, но он умел поставить зарвавшегося музыканта Крейсlera на место, прокомментировав его художнические безумства житейскими воззрениями кога Мурра. Гофмансталь далек от такого спасительного смеха. Романтический глупец смешон и трагичен одновременно; Клаудио Гофмансталя только трагичен, когда обнаруживает, что жизнь прошла мимо него: «Я ни разу не испил истинного напитка жизни с любимых губ, никогда меня не потрясло настоящее страдание, никогда, рыдая, я не брел в одиночестве по улице» [11, S. 65]. Герой Гофмансталя наделен чрезвычайно чувствительной душой – но не умеет чувствовать, его тонкий взор выпестован созерцанием высокого искусства – но он ничего не видит. Единственный выход, предлагаемый Гофмансталем истомившемуся Клаудио – смерть, долженствующая стать самым живым переживанием в его судьбе. Так неоромантизм утрачивает жизнеутверждающую амбивалентность романтического смеха, и глупец из создателя мира превращается в его обреченную жертву. Но это уже игры другой эпохи, европейского *fin de siècle*, который настолько же генетически связан с романтизмом, насколько и принципиально отличен от него.

И в заключение – небольшая полемика с классиком. Думается, что М. М. Бахтин несколько смешал границы романтизма XIX века и его последующих литературных воплощений, а потому он не вполне точен, когда говорит, что «смех в романтическом гротеске редуцировался, принял форму юмора, иронии, сарказма. Он перестает быть радостным и ликующим смехом. Положительный возрождающий момент смехового начала ослаблен до минимума» [1, с. 46]. Некоторые осуществленные в данной статье наблюдения над немецкими литературными исканиями от Возрождения до романтизма позволяют сделать и другой вывод. А именно тот, что связующей нитью между столь не похожими друг на друга культурными и художественными

системами может быть и амбивалентный смех, который в романтизме был, конечно же, далек от непосредственной жизнерадостности, но, тем не менее, отнюдь не утерять ренессансного жизнеутверждения.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
2. Брант С. Корабль дураков. Эразм Роттердамский. Похвала глупости; Навозник гонится за орлом; Разговоры запросто. Письма темных людей. Ульрих фон Гуттен. Диалоги. – М., 1971.
3. Гейне Г. Собрание сочинений. – М., 1956. – Т. 4.
4. Гофман Э. Т. А. Новеллы. – М., 1991.
5. Карельский А. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. – М., 1990.
6. Карельский А. От переводчика. Уильям Вордсворт. Слабоумный мальчик // Иностранная литература. – 1992. – № 8, № 9.
7. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.
8. Осадная башня штурмующих небо. Избранные тексты из Великой французской энциклопедии 18 в. – Л., 1980.
9. Паскаль Б. Мысли. – М., 1995.
10. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб., 1997.
11. Hofmannsthal H. von. Samtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Fr. a. M., 1982. – Bd. 3.