

II. LITERATURĂ LITERATURE

Философско–эстетические структуры А. Шопенгауэра в творчестве М. Эминеску и русских неоромантиков

Вирджил Шоптеряну (Virgil Şoptereanu)

„Чарующее действие” философско–эстетических идей А. Шопенгауэра, сделавших его „самым популярным и влиятельным писателем” конца XIX века (1), испытали на себя многие художники слова. Можно было бы сказать, что „популярным и влиятельным” был Шопенгауэр и в кружке румынских писателей „Жунимя” („Junimea”, 1863 – 1916), основатель которого, Титу Майореску, перевёл на румынский язык в 1876 году Афоризмы о мудрости в жизни немецкого философа. С „Жунимя” был связан и М. Эминеску, ряд произведений которого был напечатан в литературном органе этого кружка „Конворбирь литераре” („Convorbiri literare” – „Литературные беседы”). Более того, Титу Майореску принадлежит высказывание о том, что поэт „был убеждённым приверженцем Шопенгауэра” (2). С тех пор критика заговорила, порой не без преувеличений и натяжек, о воздействии идей немецкого мыслителя на творчество Эминеску. Однако, со временем критические работы Дж. Кэлинеску, Д. Каракостя, Т. Виану, Д. Поповича, И. Негоицеску, Л. Русу, Э. Папу, Н. Тертулиана и др. положили конец подобным перегибам, и вопрос о влиянии Шопенгауэра на творчество нашего национального поэта ставится в объективных и адекватных параметрах.

В русской литературе „пессимистический волюнтаризм” автора Мира как воли и представления (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819 – 1842) доставили „ряд духовных наслаждений” Льву Толстому. Не исключено, как считает критика, известное влияние шопенгауэровых идей на великого русского писателя в период его работы над Анной Карениной (3).

Однако, если и были в России „убеждённые приверженцы Шопенгауэра”, то ими стали первые представители русского модернизма – „старшие” символисты, которые называли себя неоромантиками, объявившими о своём присутствии на литературной арене на рубеже XIX и XX веков. И мы имеем в виду, в данном случае, таких писателей, как Д. Мережковский, Ф. Сологуб и З. Гиппиус.

Учение немецкого мыслителя о метафизической „мировой воле”, о феноменальном мире как о представлении, о красоте как „цели в самой себе” и предмете „бесстрастного созерцания”, его мысли о природе гения, – все эти философско–эстетические концепты, которые нашли отзвук в ряде стихотворений М. Эминеску: в его Послании первом (*Scrisoarea I*, 1881), в Глоссе (*Glossă*, 1883), как и в шедевре – поэме Лучафэр (*Lucsafărul*, 1883), вошли структурообразующим элементом и в поэтику русских неоромантиков.

Знаменателен в этом отношении тот факт, что великого румынского романтика, как и русских неоромантиков, ровно привлекает к себе идея из шопенгауэрова арсенала, согласно которой объективацией „единой”

Al 13-lea Congres Internațional al Slaviștilor

„мировой воли” выступают воды, текущие, либо бесцельно бьющиеся о берега.

У М. Эминеску само течение времени идентифицируется, в стихотворении *Из волн времён* (*Din valurile vremii*, 1883), с волнообразным потоком. Что же касается образа волн, беспрестанно следующих одна за другой, и призванного внушить шопенгауэрову идею о бессмысленности человеческого существования, то этот образ возникает то в Первом послании:

Что судьбе слепой их думы, их заветные стремленья?
Волны мчит она по жизни, словно ветра дуновенье”
(Перевод С. Шервинского) (4)

то в Глоссе:

Что есть волна, волной проходит (5) –

и, наконец, в Лучафэре:

Им возводить лишь в облаках
Пустые идеалы;
Когда дробятся волны в прах
Другие бьются в скалы.
(Перевод Г. Перова) (6)

или

Творить никчёмный идеал
Им суждено впустую.
Но волны, умерев у скал,
Родят волну другую.
(Перевод Д. Самойлова) (7).

Эта идея бессмысленности и призрачности человеческого бытия, протекающего в „тесном кругу” пространственно–временных и причинных категорий, раскрывается в поэме Демиургом, когда он пытается убедить Гипериона, „первенца творения”, не отказываться от „нимба бессмертия” ради „одного часа” любви земной девы:

Из лона вечного „вчера”
Восходит к смерти „ныне”;
И солнце, вставшее с утра
Спешит к своей кончине.
(Перевод А. Бродского) (8)

Возникающий в этих строках экзистенциальный мотив смерти – один из излюбленных у романтиков – находит глубокий отзвук и в философии немецкого мыслителя. Призрачность человеческого существования, несущего на себе роковую печать неминуемой смерти, суетность желаний на этой „блуждающей” планете, где человека, вечно гонимого судьбой, подстерегает смерть, – все эти идеи находят своё выражение в Лучафэре в сжатой форме, свойственной лишь поэтической манере великого романтика:

Хоть мнится – век ему гореть
 Но это только мнится,
 Родится всё, чтоб умереть
 И гибнет, чтоб родиться.
 (Перевод А. Бродского)

Что касается русской литературы, то тот же образ „бесцельных”, „ненужных струй, покорных вечным законам”, несёт на себе основную смысловую нагрузку и в романе Тяжёлые сны (1895) Ф. Сологуба, которого его современники называли „подпольным Шопенгауэром”: „Волны струились тихие, но неумолимые (...). Ненужные струи, покорные вечным законам, стремятся бесцельно...” (9). В этом каноне символистского искусства, написанного десятилетие спустя после публикации поэмы М. Эминеску, Ф. Сологуб, устанавливая незримые *correspondences* между „равнодушной к человеку” „вечнодвижущейся силой” и судьбой людей, „бессильных как дети”, – проводит шопенгауэрову идею о присутствии в их жизни какой-то злой и „непобедимой силы”, таящейся и саморазвивающейся, влекущей их к гибели.

Сама земная действительность представляется и персонажам З. Гиппиус как бледное отражение высшего, самодавящего абсолюта, непостижимого разумом. „Облака, – читаем в рассказе Зеркала (1898), – не сами облака, а, может быть, только отражение каких-то нездешних облаков” (10). И этот персонаж напрасно стремится проникнуть сквозь „стекло небес”, „бесцветное, чистое” и „прозрачное”, туда, где за пределами феноменального мира с его реками, облаками, зверьми и птицами сокрыта „мировая воля”, таинственная и злая, влекущая человека к гибели.

Вместе с тем, возможность проведения типологической параллели между творчеством романтика и неоромантика на уровне идей немецкого философа не исключает и наличия существенных различий.

Дело в том, что мотив смерти, перейдя к неоромантикам от романтиков, претерпевает одновременно и значительные видоизменения: сила жизни теперь не только не побеждает смерть, но, напротив, доминанта переносится на смерть (М. Бахтин), и сам момент смерти начинает осмысляться как эстетический феномен. У таких писателей, „уколотых” „жалом смерти” (Жало смерти – название одного из сборников Ф. Сологуба), как Ф. Сологуб, Д. Мережковский, З. Гиппиус, эстетическое обояние смерти овладевает их персонажами, смерть становится для них „верной и нежной” „подругой”,

Al 13-lea Congres Internațional al Slaviștilor

„освободительницей” от грубой и равнодушной действительности.

Для этих писателей, творчество которых знаменует собой, на рубеже столетий, реакцию на „перенасыщенный морализмом” (Г. Федотов) XIX век, шопенгауэрова идея о „призрачности” человеческой личности, „вечно текущей и обречённой на уничтожение”, оказалась весьма плодотворной. Мироощущению неоромантиков отвечала шопенгауэрова метафизика, исходившая из утверждения, что бытие есть, по своей сути, страдание, и „высшим... благом является небытие”, „самоотрицание и самоуничтожение... отдельной особи” (11).

Интересно отметить, что в своё время известный русский религиозный философ Вл. Соловьёв усмотрел главный „алогизм” философии Шопенгауэра в его утверждении, что метафизическая воля страдает. Но если воля есть „всеединая сущность, не имеющая ничего вне себя”, то очевидно, – считал русский философ, – что она не может страдать в объективном смысле”, и „поэтому всё, что Шопенгауэр так красноречиво говорит о страдании воли, в действительности относится исключительно лишь к страданию ограниченных мыслящих субъектов”, на которых оказывает воздействие внешний мир. „Отсюда, – замечает русский философ и поэт, цитируя Гамлета, – для каждого „боль сердца, тысячи естественных страданий – наследие тела” (12).

Не трудно заметить, что в центре произведений русских неоромантиков как раз и находится „отдельная особь”, „мыслящий субъект”, страдающий в мире, которым правит слепая, равнодушная к его судьбе, метафизическая воля. И в этом неослабеваемом внимании к психологическим подробностям внутреннего мира „маленького человека” нельзя не усмотреть последствий того, что открытие русской психологической прозы, и прежде всего Достоевского, проникнув в русскую литературу рубежа веков, оказали глубокое воздействие и на представителей „нового искусства”, даже если оно и объявило о „радикальном разрыве” со старой литературой (13).

Возвращаясь теперь к творчеству великого романтика, мы различаем и у М. Эминеску художественную материализацию шопенгауэровой метафизической воли. Трудность выявления философских структур в лирике румынского поэта заключается для исследователя в том, что у Эминеску нет главенства мысли над чувством, как это случается в „философской поэзии” (Т. Виану), нет заданности философской идеи, которая становится у него самою плотью лирических структур, чем и достигается гармоническое единство между мыслью и чувством – признак подлинного большого дарования.

Возьмём, к примеру, Послание первое и присмотримся к строкам, в которых даётся картина рождения из хаоса Мироздания:

И досель миры приходят, затерявшиеся в сферах,
К нам из хаоса глухого, из его юдолей серых.
Их рождает бесконечность – и роятся светлой новью,
Приобщаемые к жизни бесконечною любовью.
(Перевод С. Шервинского. Подч. нами – В. Ш.)

Что означает здесь „бесконечность” и „бесконечная любовь”, которая

извлекает из „хаоса” мира и „приобщает” их „к жизни”? По Шопенгауэру, первоначало всех явлений и всех действий выступает воля, и в таком случае вышеотмеченные метафоры могут быть интерпретированы как художественная материализация шопенгауэровой воли.

Правда, для большей точности следовало бы заметить, что румынской лексеме „dor” из оригинала более соответствует в данном контексте не термин „любовь”, а то значение румынской лексемы, которое переводится как „тоска”. Тем более, как это было сказано, шопенгауэрова воля есть „страдающая воля”.

Не меньший интерес в этом отношении представляют, на наш взгляд, и те строки из Лучафэра, в которых описан „предвечный мир”, куда прилетел Гиперион, и которые вызывают у нас ассоциацию с „мировой волей”, именно как „страдающей”, охваченной „неудовлетворённым стремлением”, „постоянным влечением без цели и отдыха”. Здесь, говорит поэт, нет ни познающей мысли, ни „смежных предметов”, дающих представление о пространстве, а есть лишь „ничто” и „пустота”, из которой тщетно пытается родиться время. За неимением стихотворного перевода, в котором были бы сохранены незаменимые у Эминеску детали и необходимые нам для подтверждения нашего предположения, представим прозаическое буквальное переложение стиха: „И там, куда он прилетел, нет ни границ, ни глаз, чтобы познать, и время тщетно пытается родиться из пустот” („Căci unde-ajunge nu-i hotar./ Nici ochi spre a cunoaște./Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște”).

Заданная здесь напряжённость и „неудовлетворённость”, какое-то „влечение без цели и отдыха” усиливается последующими образами какой-то „засасывающей/иссушающей жажды” и „глубины, подобной слепому забвению”. В сжатом, сконцентрированном стихе Эминеску образ „слепого забвения” подводит нас к нирване, полному погашению всякой жизни – согласно аскетически-созерцательной практике буддизма, привлекавшей к себе особое внимание и немецкого философа.

Забегая вперёд, отметим, что идея „погашения всякой жизни” занимает важное место в исторической трилогии Д. Мережковского Христос и Антихрист (1895 – 1905), в которой был воплощён неоромантический вариант креационистского мифа. „Слепым забвением”, когда „мир исчезает для человека, и человек исчезает сам для себя”, выступает здесь творчество, погружение в сферу которого приравнивается к „освобождению” гения от внешнего мира с его злом и страданием.

С высоты высшей абсолютной сферы, откуда виден мир в его целом, „со всеми его солнцами и млечными путями” (Вл. Соловьёв), предстаёт земная действительность у румынского романтика. Земля представляется отсюда, как населённая „микроскопическими народами”, „детьми маленького мирка”, иначе говоря, – читаем в Послании первом, – „мухами-однодневками” или „муравьями”, строящими свои „муравейники” и не сознающими ничтожности своего существования:

Мы себя считаем чудом, а видны – под микроскопом!

Мы – что мухи-однодневки, мир наш меряется футом.

Al 13-lea Congres Internațional al Slaviștilor

(Перевод С. Шервинского)

С подобной высоты взирает герой бессмертной поэмы, отказавшись от своих попыток найти отзвук у земных „субъектов”, на „бесконечную и бессмысленную последовательность человеческого бытия (Тудор Виану) (14).

Лучафэр, предстающий в ипостаси „царя познания”– о чём нам говорят следующие строки:

Как солнцем истины омыт
В купели первозданной.
(Перевод А. Бродского)

– выступает воплощением представления о гении поэта–романтика.

И тот факт, что в этом представлении слышны отзвуки идей немецкого мыслителя, и предоставляет нам возможность проведения типологической параллели между концепцией о гении М. Эминеску и русских неоромантиков, обнаруживающей известное сходство, не исключающее, тем не менее, (как об этом будет сказано позже), и определённых различий.

Точкой отправления послужит для нас то обстоятельство, что среди „архаических прецедентов”, перешедших от романтиков к русским символистам, числится и креационистский миф, особым интересом к которому была отмечена русская литература рубежа столетий. Общее в креационистском мифе XIX века и рубежа столетий будет связано с воздействием (как это было сказано) философско–эстетических идей автора Мира как воли и представления, как и идей Фр. Ницше, а также и с тем, что миф о творчестве и его носителе–творце оказывается проведённым в обоих случаях через призму размышлений Гёте о художественном творчестве.

Видимый глазами простого смертного, гений представляется – как писал Мирча Элиаде – некоей тайной, недоступной человеческому разуму. Героиня поэмы Эминеску признаётся, что, хотя Лучафэр и говорит на понятном языке, ей не под силу понять его слова.

Но и символисты–неоромантики, игнорируя промежуточный период „сциентистского эволюционизма” XIX века, когда в теориях Канта, Гегеля, Фихтера делалась попытка удалить „темноту” демонического, отнести гения к „*homo maxime homo*”, представляют гения носителем таинственной демиургической силы.

Вместе с тем, исключительность и избранничество, под знаком которого протекает существование гения, приводит к тому, что он оказывается, как это случается у Эминеску, „универсумом без сообщения” (15). „Прославление одиночества”, – считает О. Денсушяну, – ключ к поэме Эминеску (16), в которой Лучафэр с самого начала появляется в сопровождении мотива одиночества, равного по своим масштабам его демиургическому статусу и переданного следующим образом у одного из русских переводчиков:

И вновь трепещет он сильней
 Как трепетал, бывало,
 Над одиночеством морей,
 Над вечным плеском вала.
 (Перевод Г. Перова)

Мотив одиночества гения усугублялся воздействием пессимистической философии А. Шопенгауэра, который усматривал в меланхолии и одиночестве гения, в его ощущении трагичности своего существования некую фатальность.

В то же время из „жестокой” философии Ницше переходят в характеристику гения холод, ясность, твёрдость и спокойствие, свойственные „сильному духу” (17).

„Холод вечности”, исходящий от „сына стихийных сил”, подчёркивается у Эминеску с самого начала через синтагмы „холодные искры”, „ясные лучи”, „безжизненно сверкаешь”, через его отождествление с „прекрасным мертвецом с живыми глазами”:

Но тени по лицу скользят,
 Как на прозрачном воске,
 Он мёртв, и только юный взгляд
 Живые мечет блески.
 (Перевод Ю. Кожевникова и И. Миримского) (18)

Печальное и одинокое светило, обращённое к вечности и символизирующее судьбу гения, навсегда, по Шопенгауэру и Ницше, остаётся холодным. „Гений,— замечает по этому поводу Дж. Кэлинеску,— холоден и вечен”, ибо бессмертие мыслится как отказ от теплокровной жизни (19).

Но и мысли великого художника Возрождения Леонардо да Винчи, наделённого в романе Д. Мережковского статусом гения, о безмерной скуке этого мира, о бессмысленности и призрачности человеческого бытия, о роковом одиночестве гения во многом имеют своим источником философию Шопенгауэра и Ницше. Леонардо да Винчи — „вечный изгнанник”, „странник на большой дороге” истории, которого со временем окружает „всё большая пустота и молчание” (20).

В то же время нагнетение в романе мотивов тоски, скуки и смерти отражало тот „соблазн эстетизации страдания”, который, „гипнотически воздействуя на всю эпоху в целом”, входило обязательной частью в мирозерцание „старших” символистов.

С тем, что было в герое Мережковского от гения, связаны в его внешней характеристике такие черты, как спокойствие, холодность и бесстрашие. Это — не только его „спокойное проникновенное любопытство” или многократно повторяемая „улыбка змеиной мудрости”, но и не менее частое упоминание о его „светло-голубых глазах”, то „холодных”, то „ясных, тихих и чуждых, как звёзды”.

Вместе с тем, за пределами вышеотмеченной общности между гением романтика и гением неоромантика пролегает глубокий водораздел,

Al 13-lea Congres Internațional al Slaviștilor

обусловленный сменой эпох. И дело не столько в том, что у М. Эминеску гений по своей природе приобщён к демиургическому, а у Д. Мережковского он – смертный человек. Хотя и данное обстоятельство нельзя сбрасывать со счёта.

Персонаж Эминеску возвращается, в конце концов, на круги свои, туда, где ему и положено находиться, как одному из „столпов универсума”, оставаясь там „далёкой от людей одинокой вечерней звездой” и возвещая миру о несовместимости демиургического и земного, сверхъестественного и человеческого. В своём качестве „космического принципа” Гиперион представляет собой то, что у Мирчи Элиаде названо „единственной реальностью” (21). Хаос, который его породил, в космогонических мифах описан как некое „компактное единство”, недифференцированное состояние, распавшееся затем на земные „противоположности”, под знаком которых и будет протекать существование человека.

Напротив, гений Мережковского – смертный человек, который в своём желании обрести „великую свободу” от внешнего мира устремляется к вечному и абсолютному.

В своём представлении о гении неоромантик заостряет его причастность к метафизической тайне: гений выступает как исключение из „общего мистического опыта”, в котором „в человеческом облике” скрывается „не-совсем человек” (22). Подобно древнеиндусскому божеству с амбивалентной функцией, и в гении происходит „смешение добра и зла, света и тени”, ибо он „одинаково причастен к тому и другому”.

Но именно в этой причастности к демиургическому и заключена драма земного гения, ибо он оказывается одержим „безумной надеждой” найти „выход в другое небо”, т. е. к той „единственной реальности”, в которой „то, что было Двумя, будет Едино”, иначе говоря, свершится „примирение” „противоположностей”, свойственных земному бытию. И тем глубже эта драма, чем яснее его мысль о бессилии перед лицом своего призрачного индивидуального существования. Герой Мережковского сознаёт, что божественный по своему происхождению огонь, питающий его творчество, обречён на угасание, ибо жизнь человека конечна.

Именно в подобном контексте особое звучание приобретает момент, когда гений Мережковского с тоской устремляет свой взор сквозь „стекло пыльного окна” к одинокой „вечерней звезде в безнадёжно-ясном небе”, „подобной светильнику прекраснейшего из ангелов тьмы – Люциферу–Светоносящему” (20, т. 2, ч. I, с. 216 – 217).

Знаменателен здесь сам по себе тот факт, что, если у М. Эминеску Лучафэр, „вечерняя звезда”, есть „позитивный дух” творения, который участвует „вместе со всем миром” в устройстве мироздания, то у русского неоромантика на романтическую парадигму гения накладывается тень „ангела тьмы”, что и возвещало на пороге конца XIX столетия перемещение центра тяжести с чувства спокойной гармонии прежнего искусства на чувство диссонанса и хаоса, иррационального и бессознательного. Высоко ценя творчество Пушкина и Л. Толстого, русские символисты, тем не менее, чувствовали более близким к себе „ночное светило русской поэзии” Лермонтова и „дионисийского” и

„экстатического” Достоевского, которого они признавали своим „духовным отцом”.

Начиная с Гёльдерлина, гений считается посредником Бога, которого лишь в моменты творчества посещает божественный дар. „Огненный Архангел, что ты принёс с собой?” вопрошает персонаж А. Мачедонского из стихотворения Декабрьская ночь в момент, когда на него снисходит вдохновение. В творце–художнике рядом с божественным не менее активным началом выступает его человеческая, несовершенная натура, которая и преодолевается в процессе созидания для окончательного торжества „высокой степени духовного творчества” (23). Примером в этом отношении мог бы послужить „старый учитель” из Послания первого Эминеску, в котором человеческая слабость побеждается величием интеллекта, способного проникнуть в самую сущность Мироздания. На таких, как этот, на внешний взгляд, „никчёмный” „старый учитель”, „стоит мир и вечность”, заключает поэт. Стоит добавить, что возможно, на выбор здесь на статус гения именно „мыслителя” оказала воздействие мысль Шопенгауэра о значении интеллекта, как высшей формы познания и творчества (24).

Напротив, в романе и эссе Д. Мережковского, В. Розанова, А. Белого внимание заостряется не на синтезе, а на дуализме земного и потустороннего: человеческое в гении не составляет больше своеобразной солидарности с высшим, космическим началом, представляет собой „две половины”, противостоящие одна другой. „Нездешнее” было в то же время „нечеловеческим”, чудесным и „страшным”, существовавшим в гении как бы независимо от его воли. Ибо если гений – „соучастник Демиурга”, способный создавать „новое пространство” или „новое человечество”, то это значит, что он – соперник Бога, что и накладывало на его облик отблески, напоминающие того, кто издавна, по христианской традиции, стремился „подражать” Создателю, т. е. антихриста. Так и у Мережковского – гений рисуется неким двуликим Янусом, на одном лице которого ярко горел „знак слуги Антихриста”.

Таково завершение траектории, пройденной в европейской литературе креационистским мифом, в котором творческая сила гения была поставлена Гёте в связь с демоническим. Согласно Гёте, пишут авторы трактата по эстетике, художник, преодолевая в себе человеческое, достигает божественного или, как предпочитал выражаться Гёте, демонизма (25). Демоническое немецкий писатель понимал как светлую, свободную творческую стихию – *das Dämonische*. К существам „демоническим”, т. е. к тем, кто, излучая огромную энергию, оказывает на людей „невероятное влияние”, он относил и обладателей разрушительной энергии, определяя её как „мефистофельское отрицание”.

Гётевская концепция демонизма, понимаемого как „положительная энергия”, лежащая в основе творчества, находит своё выражение, по мнению румынских эминескологов, и в творчестве М. Эминеску (26).

Внешние признаки „демонического соблазна” (Д. Мережковский) неоднократно различаются в лирике нашего поэта, отсылая нас к демонизму романтиков – к Байрону, Мильтону, Лермонтову.

Показателен в этом отношении ранний шедевр Эминеску,

Al 13-lea Congres Internațional al Slaviștilor

стихотворение Венера и Мадонна (*Venere și Madonă*, 1876), в котором возлюбленная предстаёт поэту „демоном”, „вакханкой” „с пустым и холодным сердцем и с отравленной душой”, обманно принявшей облик „ангела”. Однако, резкая антитеза скрадывается здесь любовью, ибо, как говорит поэт, „будь ты даже демоном”, „ты освещена любовью”. И в стихотворении Ангел и демон (*Înger și demon*, 1873) в финале Бог посылает „ангела”, чтобы силой любви умиротворить „демона” – разочарованного поэта, ожидающего на своей „бедной постели” прихода смерти.

Казалось бы, в Лучафэре, где персонаж перевоплощается сначала в „ангела”, „молодого витязя со светлыми кудрями”, а затем в „прекрасного демона” с глазами, полными „неутолимого мрака страсти”, речь пойдёт о „двуликости” гения. Однако и здесь мы имеем дело со своего рода „примирением” „противоположностей”, совершающимся через одинаковое отношение „влюблённой девы” к обоим ипостасям: в обоих случаях она, чувствуя несовместимость „тепловой” жизни и „холода” неподвижной вечности, отказывается идти „по пути”, который Лучафэр „открывает” перед нею. Взор Лучафэра излучает энергию, трудно переносимую простым смертным: героиня поэмы признаётся, что его „тяжёлый взор” „жжёт” её, подобно огню:

Глаза огромные твои
Томят и жгут невольно.
(Перевод Г. Перова)

Как это кажется, идея относительно „тяжёлого взора” гения, трудно переносимого для окружающих его людей, как и необъяснимое их влечение к нему, становится общим местом в литературе о художнике–творце. Так и у Мережковского его герой излучает какие-то непонятные ему самому лучи „тёмного радия”, приводящие к гибели дорогих ему людей.

Возвращаясь к идее „двуликости” творца, вбивавшего в себя „чудовищное” и „страшное”, следует отметить, что её акцентирование обуславливалось глубокими процессами, происходившими в русской литературе, которые были связаны с расхождением путей красоты и добра, эстетического и этического, выливаясь в России в бурные дискуссии о соотношении этики и эстетики, о совпадении/несовпадении искусства и морали, о природе зла и его соотношении с проблемой свободы выбора.

В подобной атмосфере примата эстетического большой притягательной силой обладали для русских неоромантиков эстетические идеи Шопенгауэра относительно чистого созерцания вечных идей, воспринятой немецким философом от античной эстетики. Здесь же следовало отметить, что и в эстетике „владельца дум” эпохи рубежа веков, Вл. Соловьёва, красота оценивалась как нечто „безусловно ценное”, как „цель сама в себе”, как, наконец, „чистая бесполезность”, имеющая все права на „законную автономию” (27). В то же время признание красоты не только не исключало, у русского философа, но и подразумевало требование „положительного” внутреннего свойства красоты, связанного с мечтой „перестроить жизнь для торжества истины,

добра и красоты” (А. Лосев).

В эстетике же Шопенгауэра „мир рассматривается,– как писал Э. Чоран,– как некий спектакль, а человек – как зритель, пассивно присутствующий при его развёртывании” (28). Образ „зрителя” и „спектакля” восходил к пониманию гения у Шопенгауэра: освобождённый от „печалей и забот”, гений – „зритель жизни”, „ясный зритель”.

Эстетические идеи немецкого философа не могли не найти отзвука у М. Эминеску, который творил в эпоху, когда в атмосфере традиционализма духовный ментор „Жунимя” Титу Майореску, подняв вопрос о соотношении этики и эстетики, решает его в пользу автономии принципа эстетического. При этом, настаивая на введении эстетического критерия при оценке художественного произведения, румынский критик опирался на практику творчества И. Крянгэ, И. Л. Караджале, И. Славич и М. Эминеску.

Многозначительна в плане выявления шопенгауэровой эстетики – и это не раз отмечалось румынскими эминескологами – та часть поэмы, в которой представлена космогония Эминеску. Эту картину первозданного сотворения мира вполне можно интерпретировать как нарисованную с позиций бесстрастного созерцания, отвечающего чистому созерцанию вечных идей у Шопенгауэра. Впечатление „бесстрастного и безвольного созерцания” космоса поддерживается отсутствием каких бы то ни было оценочных нот, лексем с оценочно–эмоциональной нагрузкой, что и приводит к тому „обезличиванию”, о котором говорит Д. Каракостя (29).

Представляет в этом отношении особый интерес и финал Лучафэра, когда герой поэмы, „очистившись” от земных „противоположностей” – человеческих чувств, страсти, страдания, тоски, возвращается в свой мир вечной звезды, далёкой от людей, „бессмертной и холодной”. И хотя большинством русских переводчиков лексема „холодный” (по отношению к Лучафэру) заменена лексемой „бесстрастие”, всё же, думается, нельзя сказать, что гений Эминеску выступает здесь в шопенгауэровом амплу „ясного”, т. е. „бесстрастного” и пассивного „зрителя”, ибо в его обращении к влюблённым вкраплены синтагмы с явно оценочным характером. Так, земное существование „оценено” им как „тесный круг”, а к своей бывшей возлюбленной он адресуется с презрительным – „глиняный лик”, намекая тем самым на её смертную долю, но и вызывая ассоциации с глиняным горшком и с черепками, на которые он распадётся со временем. Всё это выдаёт типичную для романтика оппозицию миру, не понявшему и отринувшему гения, обрекая его на трагическое одиночество. Оппозиция романтика не означала *svasi*–абсолютной свободы, выхода за пределы добра и зла, о чём нам и говорит Глосса с её призывом понять, „что есть зло и что есть добро”. Подобно Гёте, и румынский поэт мог бы сказать, что „человек обязан быть сыном века”. И миссию гения он видел в участии в жизни общества, свидетельством чему являются сатирические страницы из его поэтического наследия.

Об „эстетическом отношении к жизни” в духе созерцательной пассивности можно говорить лишь применительно к русским неоромантикам, согласно которым художник не должен покидать свою

Al 13-lea Congres Internațional al Slaviștilor

позицию „тихого созерцания”, ибо погружение „в страсти толпы, полные вечного зла”, может стать для него роковым (20, т. 2, ч. I, с. 194). Лишь погружение в творчество, служащее красоте, понятой как „цель в самой себе”, давало гению из романа Мережковского „радость великого освобождения” от „внешних форм общежития”. Художник остаётся только художником, думающим о красоте формы, помимо которой для него „не существует ничего важного на свете”. „Войны, победы, поражения своих и чужих, перемены законов и правительств, угнетение народов, низвержение тиранов,— всё, что кажется людям единственно важным и вечным,— проносилось мимо него, как пыльный вихрь мимо странника на большой дороге” (20, т. 2, ч. I, с. 279),— читаем в романе Мережковского.

Подобное очищение искусства от земных „противоположностей”, граничащее с бездушием, и приводило ученика Леонардо да Винчи к мыслям об антихристовой „половине” его учителя.

Весьма выразителен в этом смысле эпизод, в котором речь идёт о смерти графини Беатриче. Рядом с убитым горем мужем и потрясённым окружением один лишь Леонардо „сохранил спокойствие”. „Глубоким, испытывающим взором следил он за герцегом”, за его „искажённым отчаянием” лицом с одной лишь мыслью — „зарисовать в памятную книжку” это лицо. „В такие минуты,— пишет автор,— любопытство художника превозмогало в нём всё. Выражение великого страдания в человеческих лицах, в движениях тела наблюдал он как редкий необычный опыт, как новое, прекрасное явление природы. Ни одна морщина, ни один трепет мускула не ускользали от его бесстрастного, всевидящего взора” (20, т. 2, ч. I, с. 279).

Но это и есть как раз одна из выразительных иллюстраций действия „демонической силы искусства”, о которой предупреждал Л. Толстой. Это есть и тот „роковой демонизм эстетических движений”, когда властью искусства само зло может предстать прекрасным. Наконец, здесь мы находим и подтверждение мысли Достоевского о том, что дьявол овладевает человеком, когда в нём пробуждается „эстетический восторг”.

Остаётся отметить, что если у таких талантливых художников слова, каковыми были Д. Мережковский, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, рядом с правдой мы обнаруживаем и известную односторонность, то относительно М. Эминеску можно было бы сказать, что будучи „*homo unicus*”, сыграв в румынской литературе роль, подобную роли Пушкина в России или Гёте в Германии, румынский поэт, „впитав в себя всё” (Гёте), отразил в своём творчестве полнокровное течение самой жизни.

Сказанное можно отнести и к Лучафэру, где параллельно с „хладной вечностью” шопенгауэрова мифа мы находим и картину „тепловкровной жизни”, протекающей в своих пространственно—временных параметрах.

Время, как писал где-то Лев Шестов, пришло в мир, обманув бдительность вечности и принеся с собой смерть, но вместе с тем и движение и становление. И если гений Мережковского мечтает о преодолении временных границ с тем, чтобы выйти к вечности, к этому „неподвижному образу времени” (Платон), то желание гения Эминеску превратиться в простого смертного означало попытку, пусть и тщетную, вырваться из цепей статичной вечности, чтобы войти в преходящее и

вечно меняющееся время и пространство – этот прототип поэтического универсума нашего поэта, богатого и разнообразного, созданного с участием всех человеческих чувств.

Весьма показателен в этом отношении тот факт, что кульминационный момент любви двух молодых людей выступает в поэме как своего рода сон в летнюю ночь, описанный с применением стилизованных фигур, предпочитаемых поэтом в его любовной лирике:

И льёт поток лучей своих
 На вертоград и кущи,
 На двух влюблённых молодых
 Под сенью лип цветущих.

.....

И лепестки летят с ветвей,
 Как дождь, живой и мудрый,
 На головы земных детей,
 На золотые кудри.
 (Перевод А. Бродского)

Примечания

1. К. Е. Gilbert, Н. Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972, с. 407.
2. Т. Maiorescu, *Critice*, II, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1967, с. 333.
3. См. Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Семидесятые годы, „Художественная литература”, Ленинград, 1974, с. 170 – 174.
4. Перевод С. Шервинского даётся по: М. Эминеску, Лирика. Перевод с румынского, Изд-во „Художественная литература”, Москва, 1968.
5. В переводе на русский язык эта строка из Глоссы звучит менее убедительно: „Ты не верь волне текучей!” (См. М. Эминеску, Лирика, цит. изд., с. 131). В подлиннике: „Ce e val ca valul trece”.
6. Стихи М. Эминеску в переводе Г. Перова приводятся здесь и в дальнейшем по: М. Эминеску, Лучафэр. Издание с параллельным текстом на румынском и русском языках. Перевёл Г. Перов, Кишинёв, 1974.
7. Перевод Д. Самойлова цит. по: М. Эминеску, Лирика. Перевод с румынского, Изд-во „Художественная литература”, Москва, 1968. Небезынтересно отметить, что у других русских переводчиков Лучафэра (Ю. Кожевникова, И. Миримского, А. Бродского) этот шопенгауэров образ бесконечно следующих одна за другой волн не сохранён. В подлиннике: „Ei numai doar durează-n vânt/Deşerte idealuri/Când valuri află un mormânt/Râsar în urmă valuri”. Стихи в подлиннике даются по изданию: М. Eminescu, Poezii. В двух томах, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977.
8. Стихи Лучафэра в переводе А. Бродского даются по: „Румынская

Al 13-lea Congres Internațional al Slaviștilor

литература”, 1984, №1, с. 58 – 69.

9. Ф. Сологуб, Тяжёлые сны. Роман. Рассказы, Ленинград, 1990, с. 37.

10. З. Н. Гиппиус (Мережковская), Зеркала. Вторая книга рассказов, СПб., 1898, с. 59.

11. Вл. Соловьёв, Сочинения в двух томах, том 2, Изд-во „Мысль”, Москва, 1988, с. 119.

12. Вл. Соловьёв, Спор о справедливости, Изд-во „Эксмо–Пресс”, Москва, Изд-во „Форма”, Харьков, 1999, с. 390.

13. В нашей книге на русском языке Философско–эстетическая мысль и русская литература (Изд-во Бухарестского университета, 1995) мы частично остановились на вопросе о влиянии психологической прозы Достоевского на русских символистов.

14. Тудор Виану, Волнующая песнь, в „Румынская литература”, 1984, №1, с. 76.

15. A. Petrescu, Eminescu – metamorfozele creației, București, 1985, с. 173.

16. O. Densușianu, Opere. III, București, 1977, с. 520.

17. K. E. Gilbert, H. Kuhn, цит. работа, с. 445.

18. М. Эминеску, Стихи. Перевод с румынского, Госиздат „Художественная литература”, Москва, 1958.

19. Дж. Кэлинеску, Чудо, в „Румынская литература”, 1984, №1, с. 81.

20. Д. С. Мережковский, Христос и Антихрист, трилогия, т. 3, ч. 2, Воскресшие боги (Леонардо да Винчи), Москва, 1990, с. 191, 276.

21. Mircea Eliade, Mefistofel și androginul. Traducere de Alexandra Cunișă, Ed. Humanitas, București, 1995, с. 101.

22. Д. Мережковский, Избранное. Роман, стихотворения, эссе, исследования, „Литература артистикэ”, Кишинёв, 1989, с. 486.

23. В. С. Соловьёв, Философия искусства и литературная критика, Москва, 1991, с. 276.

24. K. E. Gilbert, H. Kuhn, цит. работа, с. 403.

25. Там же, с. 311.

26. A. Petrescu, цит. работа, с. 187, 196.

27. В. С. Соловьёв, Сочинения в двух томах, 2-е изд., том 2, Изд-во „Мысль”, Москва, 1990, с. 355, 356.

28. Emil Cioran, Pe culmile disperării, Ed. Humanitas, București, 1993, с. 50.

29. D. Saracostea, Creativitatea eminesciană, București, 1943, с. 221 – 222. В нашей работе Восприятие творчества М. Эминеску в русской культуре (*Romanoslavica*, XXX, 1992, с. 71 – 105) мы остановились, в частности, и на трудностях передачи в русских переводах Лучафэра картины космогонии у М. Эминеску, поданной с позиции бесстрастного наблюдателя (см. с. 92 – 93).