



- II. 41. Ср.: Caes. V.C. II. 21).
- ¹⁷ Cic. Ad Att. IX. 7с. 1: «vincendi». О направленности этой политики свидетельствует еще одна фраза из речи Цезаря перед сенатом в 49 г. до н. э.: «...он желает быть выше других своей справедливостью и гуманностью» (Caes. V.C. I. 32).
- ¹⁸ Более подробную характеристику политики милосердия см.: *Ахиев С. Н. Clementia Caesaris : сущность, причины, цели // Античный мир и археология. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2002. Вып. 11. С. 71–80.*
- ¹⁹ См.: Cic. Ad Att. VII. 11.1 ; Dio Cass. XLI. 18.2 ; Plut. Caes. 37 ; App. V.C. II. 48.198. См. также оценку закона: *Моммзен Т. Указ. соч. Т. 3. С. 386.*
- ²⁰ См.: Cic. Ad Att. VII. 13.1, 11.1 ; App. V.C. II. 48.198–199. Попытку полностью отменить долги предпринял претор 48 г. до н. э. М. Целий Руф, выступивший вопреки желаниям Цезаря. См.: Caes. V. C. III. 20–21.
- ²¹ См.: *Yavetz Z. Op. cit. P. 136.*
- ²² См. например: Cic. Ad Att. VIII. 11.6, XI. 25.2. М.И. Ростовцев отметил, что Италия была расколота и «не уверена в том, на чьей стороне законность и право» (*Ростовцев М. И. Указ. соч. С. 70 сл.*). Эта неуверенность была следствием не только идейного размежевания, но и следствием пропаганды соперников, особенно активной со стороны Цезаря. См.: *Taylor L.R. Caesar and the Roman Nobility // TAPA. 1942. Vol. 73. P. 11 ff.*
- ²³ См.: Suet. Caes. 24.2, 41.1, 43.1; Plut. Caes. 57. Еще Т. Моммзен выдвинул предположение о стремлении Цезаря превратить провинции в равноправные части
- единой империи, то есть проведении политического нивелирования государства (*Моммзен Т. Указ. соч. Т. 3. С. 455 сл., 463. Ср.: Gelzer M. Op. cit. S. 269.*)
- ²⁴ См.: Suet. Caes. 37.1 ; App. V.C. II. 101.418–420 ; Dio Cass. XLIII. 21.3, 22.2–3 ; Plut. Caes.55.
- ²⁵ См.: Suet. Caes. 39.1–4 ; Plut. Caes. 55 ; Plin. NH. IX. 171 ; Cic. Ad fam. XII. 18. 2 ; Dio Cass. XLIII. 22. 2–3.
- ²⁶ См.: Dio Cass. XLIV. 5.1 ; Suet. Caes. 44. 1–3 ; Plut. Caes. 58.
- ²⁷ См.: App. V. C. II.102.425; Suet. Caes. 44. 1–3, 42. 2. И. В. Нетушил интерпретирует события иначе. По мнению исследователя, увеличивая численность сената, запрещая сенаторам покидать Италию, Цезарь стремился дискредитировать этот орган (*Нетушил И. В. Обзор Римской истории. Харьков, 1916. С. 186.* Ср.: *Нич К.В. История Римской республики / пер. с нем. ; под ред. Д. П. Кончаловского. М., 1908. С. 499 ; Моммзен Т. Указ. соч. Т. 3. С. 402.*
- ²⁸ См.: *Cohen H. Description historique des monnaies frappees sous l'Empire Romain communement appelees medailles imperiales. Graz, 1955. Vol. 1, № 29. P. 13.*
- ²⁹ См.: *Грималь П. Цицерон / пер. с фр. Г. С. Кнабе, Р. Б. Сашиной. М., 1991. С. 382–383.*
- ³⁰ См.: RG. I. 3., XII.1 ; App. V.C. IV. 2. 6 ; Dio Cass. XLVI. 55. 3. Или, как назвал триумвират Веллей Патеркул, «союз во имя власти» (Vell. Pat. II. 65. 2).
- ³¹ *Межерницкий Я. Ю. «Республиканская монархия» : метаморфозы идеологии и политики императора Августа.*

М. ; Калуга, 1994. С. 120.

УДК 94(420)06/07

ТОРКВАТО ТАССО: ОБРАЗ БЕЗУМНОГО ПОЭТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНТИКОВ

В. В. Кирюшкина

Саратовский государственный технический университет
им. Гагарина Ю. А.
E-mail: cy72@mail.ru

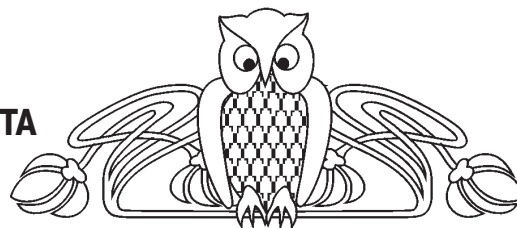
Итальянский поэт эпохи Возрождения в культурной памяти Европы закрепился как показательная модель безумного поэта. Особенно актуальным этот образ стал для романтиков. В литературе конца XVIII – начала XIX века образ Торквато Тассо получает новую жизнь и новые интерпретации. Судьба и образ Тассо в творчестве Гёте, Шелли и других авторов этого периода стали сюжетом, удобным для рассуждений о природе творчества, об отношениях творчества и безумия.

Ключевые слова: Тассо, поэт, поэтическое безумие, творчество, романтизм.

Torquato Tasso: mad Poet Image in the Interpretations of Romanticists

V. V. Kiryushkina

Italian poet of the Renaissance epoch in Europe cultural memory entrenched as pattern model of mad poet. This image was particularly



relevant for Romantics. In the literature late XVIII and early XIX cent. image of Torquato Tasso has gotten a new life and new interpretations. Fate and image of Tasso in the Goethe's works as well as Shelley's them, and other writers of this period works used as a plot, which is convenient for reasoning about the nature of creativity, the creativity-madness relationship.

Key words: Tasso, a poet, a poetic madness, creativity, romanticism.

DOI: 10.18500/1819-4907-2016-16-1-49-54

В своих размышлениях о природе человеческого творчества писатели, поэты, художники эпохи Романтизма часто обращались к теме безумия. Шиллер и Гёте, Шеллинг и Гёррес, Шопенгауэр и Гофман, Жерико и Фюсли находили точки соприкосновения между безумием как психической патологией и творчеством художника. Конечно, в ход шли в первую очередь платоновские идеи о божественном исступлении, вспоминались и другие авторитетные высказывания, развивавшие в истории европейской мысли классический троп «fugor poeticus». Но насколько представления европейцев конца XVIII – начала XIX в. о поэтическом безу-



мии продолжали эту линию истории идей? Или связь с ней для романтиков была формальной? Для того чтобы разобраться в этом непростом вопросе, необходимо глубокое погружение не только в тексты мыслителей, творцов эпохи романтизма, но через эти тексты – в их сознание.

Кажется, что подобную возможность могут предоставить интерпретации образа Торквато Тассо в романтической традиции. За гётевской драмой последовали различные романтические версии образа итальянского поэта. Байрон сочиняет «Жалобу Тассо», написание трагедии на тему безумия Тассо было и в планах Шелли, но этим планам не суждено было сбыться, их следы мы видим сегодня в «Сцене из Тассо», «Песни Тассо», в поэме «Джулиан и Мадалло». Не остались в стороне от разработки темы безумия Тассо и российские писатели начала XIX века.

Характерно, что типичная для европейской культуры XVII – XVIII вв. канонизация творчества Тассо, в перую очередь его «Освобожденного Иерусалима» как поэзии классического эпоса, сменилась в эпоху Романтизма совершенно иными прочтениями, как образа самого поэта, так и его поэмы. При этом внимание к Тассо романтиков не оформляется в виде какой-то одной интерпретации. Одни авторы превращают его в типичного романтического героя, наделяя соответствующими чертами (неразделенная любовь, непонимание обществом, устремленность к недостижаемому идеалу, как в творчестве, так и в жизни и т. д.). Другие в нем видят sentimentalного рыцаря-поэта, влюбленного безнадежно и преданно в свою Даму, творящего и погибающего за свою любовь. Последняя версия стала особенно массовой, преподносилась sentimentalным «чтливом» начала XIX века и особенно нравилась восторженным читательницам, что порой выливалось в своеобразные пародии на страницах литературы того времени. Таким можно считать образ Антелии Мелинкорт из одноименного романа Пикока: мистер Форестер добивается расположения Антелии, всячески восхваляя ее любимого поэта, которым для такой «романтической еретички» мог быть только Тассо. Он же для нее – образ идеального кавалера, «энтузиаст», носитель «духа рыцарства»¹.

Тассо был частью классицистского мира, лежащего в основе образования любого европейского аристократа. В Россию «Освобожденный Иерусалим» пришел во второй половине XVII в. через польскую культуру, а во второй половине XVIII в. – с французским влиянием. С этого времени сведения об этой поэме Тассо включены в русские школьные поэтики и курсы теории и истории литературы, стали неотъемлемой частью размышлений литераторов о русской национальной эпике². Но первые русские переводы Тассо с итальянского языка появляются только в начале XIX в. и связаны они, конечно, с романтической актуализацией образа Тассо. Одним из первых русских переводчиков «Освобожденного Иеруса-

лима», талантливо поддержавшим романтический культ итальянского поэта, стал К. Батюшков (его послание «К Тассу», «Умиравший Тасс»). Успех драмы Н. В. Кукольника, вышедшей в свет в 1833 г. современники и исследователи часто объясняли популярностью самой темы³.

К началу XIX в. своеобразная «мода на Тассо» стала частью массовой дворянской культуры в России. Характерное свидетельство этой моды, того контекста, в котором она существовала, можно обнаружить в усадьбе Архангельское. Здесь в соответствии с духом сентиментализма была создана ферма с английскими и тиролезскими коровами. Коровы носили имена античных богинь – Диана, Артемида, Гера, Церера – и были неотъемлемой частью ансамбля, наряду с павильонами, беседками и памятными колоннами. В 1819 г. в западной части регулярного парка появился небольшой, похожий на античный портик памятник Екатерине II. Императрица предстала в облике древнеримской богини правосудия Фемиды. К ней обращены высеченные на памятнике строки из «Освобожденного Иерусалима»: «Ты, которой послало небо и даровала судьба желать справедливого и достигнуть желаемого»⁴. Такая смесь классицизма и сентиментализма характеризовала массовый вкус российского аристократического общества.

Пушкина, не принявшего sentimentalного и романтического культа Тассо, глубоко затронул в этом образе миф о гондольерах, распевающих строки из «Освобожденного Иерусалима». О «торкватовых октавах» Пушкин пишет как о высшей форме поэзии, где соединяется искусство и природа. Абсолютное выражение этого единства представлено в пушкинском стихотворении от 1828 г. «Кто знает край, где небо блещет...», где звуки «торкватовых октав» повторяются уже не гондольерами, но самими волнами Адриатики. Не только для Пушкина, но и для всякого русского литератора Тассо – это сама Италия, ее символ, в основе которого уникальный сплав итальянской природы и итальянского искусства. Так и для Баратынского в 1831 г.: «Небо Италии, небо Торквата».

Во всех названных интерпретациях образа итальянского гения (при всех различиях его трактовок) общим и важнейшим оставалось понимание Тассо как модели Поэта, причем этому в равной степени способствовало как творчество, так и биография Торквата. Эту мысль буквально формулирует в 1825 г. А. П. Плетнев в своей рецензии на «Умиравший Тасс» Батюшкова: «Вся жизнь Тасса есть истинная Поэзия»⁵. А поскольку поэзия для романтиков – высшая форма существования человека, никак не оспариваемая поэтическая сущность этого образа делала обращение к теме Тассо неизбежным для многих поэтов, писателей, художников конца XVIII – начала XIX в.

Не удивительно, что достаточно серьезно и глубоко разрабатывалась тема Тассо как безумного поэта. Биография Тассо давала идеальный



материал для художественного осмысления связи безумия и творчества, так волновавшей многих романтиков. При этом важно заметить, что многие из романтических версий Тассо содержат автобиографические элементы. Трагедия поэта пропущена через свой личный опыт жизни поэта в обществе Байроном, Шелли, Батюшковым. Даже Гете, создававший свою драму о Тассо в веймарский период возвращения к классицизму, пропускает историю безумия поэта через себя, через свою биографию.

Так приходят в мир европейской культуры гётевский Тассо, байроновский Тассо и шеллианский Тассо.

Гётевский Тассо (1789 г.) – это поэт, которого отторгнул мир Феррарского двора. Тассо оказался чужим в придворном обществе соперничества и интриг, а ведь именно там он искал друзей и защителей своего творчества, с этим обществом связывал свое будущее. Гёте эта ситуация была и знакома, и незнакома одновременно. Живя в Веймаре, он имел возможность заниматься политическими делами, его статус был достаточно высок. Но появившись при дворе в качестве любимца герцога, Гёте столкнулся с неприятием дворянского окружения, для которого оставался бюргером-выскочкой и много должен был работать, чтобы стать «своим». Но и достигнув успеха, ощущал ли он себя свободным и оцененным по достоинству? Скорее всего нет, будучи высокопоставленным, но все же придворным, подданным при Веймарском герцоге Карле Августе, да иное и не было возможным в условиях германского юнкерско-бюрократического государства. В стихотворении «Ильменау», подводя итог своей жизни в Веймаре, поэт выразит это горькое знание: «... и здесь, как там, обречены живущие цепям». С этими размышлениями Гёте перекликаются слова Тассо из гетевской пьесы: «Свободы я хочу для дум и песен; / Довольно мир стесняет нас в делах»⁶.

Но самому Гёте это испытание высшим светом было по плечу, тогда как Тассо сломило. Почему? Конечно, мы сильно бы обеднили гётевского Тассо, если свели бы все к проблеме бедственного положения поэта в обществе.

Гёте видит внутренний конфликт личности и поэтического дара Тассо, который в той же степени способствовал развитию у него безумия, что и конфликт с обществом. Тассо был ослаблен особой природой своего поэтического вдохновения, несбалансированного адекватным практичным рассудком. То, чего так недостает Тассо, воплотил в пьесе Гёте его основной соперник Антонио – сама рассудочность и умеренность. Как объяснял сам Гёте свою пьесу Каролине Гердер, драма Тассо – это «диспропорция между Талантом и Жизнью»⁷. Эту проблему Тассо Гёте обозначает в драме словами Альфосо:

Ты всеми мыслями влечешься в глубь
Своей души. Хоть окружает нас
Большая бездна, вырытая роком,

Но глубже та, что скрыта в нашем сердце,
И кинуться в нее бывает сладко,
О, оторвись от самого себя!
И пусть поэт уступит человеку.
На что сам поэт отвечает:
Напрасно я смиряю мой порыв
И день и ночь в груди попеременно,
Когда я не могу слагать стихи
Иль размышлять, мне больше жизнь
не в жизнь.

Кто шелковичному червю пред смертью
Прясти его одежду запретит?⁸

Тассо питается своей фантазией в одиночестве, замыкается в своей фантазии и, естественно, оказывается больным в глазах общества, а затем – и на самом деле. Придворное общество окончательно убеждают в безумии поэта те объятия, которыми он вздумал попроситься с Принцессой, очевидно, нарушив тот девиз, с которым он никак не может смириться, живя в Ферраре: «позволено лишь то, что подобает». Эти слова Гёте позаимствовал у современника Тассо Джованни Баттиста Гварини, – ответившего этим афоризмом на строку из тассовской пасторали «Аминта»: «позволено все, что мило, что любезно сердцу»⁹. Противоречие между этими двумя установками во многом и определяет в понимании Гёте конфликт Тассо с обществом, одновременно усугубляя и его внутренний конфликт.

Нужно заметить, что Гёте очень ответственно подошел к разработке этого сюжета (что не было бы возможно, если бы он не увидел здесь некую проекцию своих собственных проблем). Как и всякий европеец XVIII века, получивший классическое образование, Гёте с юных лет хорошо знал творчество Тассо, его героический эпос. Еще студентом в Лейпциге Гёте сообщал своей сестре Корнелии, что читает «Освобожденный Иерусалим»¹⁰. Известно, что работу над Тассо Гёте начал еще в 1780 г. и оттачивался в тот момент от биографии Джованни Баттиста Мансо, который объяснял сумасшествие Тассо его безответной любовью. Можно предположить, что Про-Тассо был больше схож с Вертером. Но позже Гёте познакомился с более достоверной биографией, написанной его старшим современником аббатом Пьерантонио Серасси, где были подробно представлены события конфликта Тассо с Антонио Монтекатино. Кроме того, Гёте тщательно изучает поэтическое и теоретическое наследие Тассо¹¹.

Весь этот материал переплетается с личным опытом немецкого гения. В этот период жизни и творчества Гете завершал эволюцию от штюрмеровских установок своего творчества к классицистской эстетике. В творчестве Тассо он видит попытку примирения эпоса и романа, истории и фантазии, то есть классицизма и романтизма. И невозможность такого примирения для Тассо становится внутренней проблемой поэта, подтачивает его личность изнутри. Проблема



усугубляется постоянной озабоченностью Тассо критикой своей поэмы. Дело было не только в обостренном восприятии художника, но совершенно обоснованном страхом перед судом инквизиции. В своем «Рассуждении о героической поэме» исторический Тассо старается легализовать свои поэтические принципы ссылками на Платона, Аристотеля, Цицерона, Горация, цитатами из Вергилия и Гомера. Но при этом остается неизменно далек от эстетики классицизма. Так, от определения мимесиса как имитации «божественной и человеческой деятельности» Тассо приходит к совету быть более внимательным к субъективным процессам, так как поэзия не может имитировать божественное не иначе как через человеческое восприятие чудесного¹².

По Гёте, Тассо не может контролировать свое богатое воображение, и в этом немецкий поэт видит и великий дар и проклятье Торквато. Именно этот дисбаланс внутреннего мира с внешним в конечном итоге разрушает Тассо и как поэта, и как личность! Сам Гёте еще в штюрмеровский период своей жизни приходит к выводу о необходимости самоограничения в творчестве¹³. Гётевская драма на столетия вперед увековечила «легенду о поэте, который стремился к совершенству классического эпоса, но уступил разрушению своим собственным неукротимым порывом воображения, в результате чего разум поэта подчинился страсти и параное»¹⁴.

Байрон не соглашается с этой оценкой Тассо. Байрон, как и многие романтики, был поклонником творчества Тассо. Известно, что в его библиотеке было четыре издания «Освобожденного Иерусалима» на итальянском языке. Так же как и для русских писателей, Тассо для Байрона олицетворял собой Италию. Поэтому естественно, что во время путешествия в Рим Байрон посетил Феррару и ту тюрьму, в которой семь лет томился Торквато. Своими впечатлениями он поделился с Т. Муром в своем письме от 11 апреля 1817 г.¹⁵, они же подвигли его на поэму.

Его Торквато, прежде всего, – жертва аристократического общества, жестоко карающего за нарушение своих законов жизни. В поэме Байрона Тассо превращается в байронического героя. Причина его безумия никакого отношения к его дару поэта не имеет. Только изоляция в камере госпиталя Св. Анны по приказу герцога Альфонса II постепенно сводит Торквато с ума:

И все ж я чувствую день ото дня невольно,
Слабеет разум мой – хоть и не гибнет, нет;
Я вижу иногда какой то чудный свет
И духа странного, что делает мне больно:
Страданья мелкие, насмешки, пустяки...¹⁶

Байрон, по видимому, взял этот эпизод из опубликованного письма Тассо к Маурицио Катанео от 25 декабря 1585 г., где поэт рассказывает о таком духе, называя его «folletto»: «Этот

воришка утащил у меня несколько крон. Он раскидывает все мои книги, открывает мой сундук и ворует у меня ключи, так что я ничего не могу спрятать...»¹⁷

Творчество же, наоборот, продлевает его психическое здоровье. По мысли Байрона (совершенно далекой от действительности), Тассо в камере пишет «Освобожденный Иерусалим» и сохраняет здравый ум пока работает. Творчество, а также отказ отречься от своего поэтического замысла придают силы Тассо:

Я создал для себя магические крылья
С моей мучительной агонией в борьбе:
На них я, тесную покинувши темницу,
Летел освобождать Господнюю гробницу...¹⁸

Героичность байроновского Торквато ярко выражена в знаменитом предсказании, которым заканчивается «Жалоба Тассо». Поэт пророчит герцогу и всему его двору забвение, тогда как камера поэта будет почитаться как храм, а имя принцессы будет вспоминаться только в связи с его именем.

Я перейду к далеким временам.
Я превращу мою темницу в храм –
И целые народы, поколения
Сюда толпой придут на поклоненье!¹⁹

Конечно, бароновский Тассо, страдающий за свою волю к свободе, за свою любовь, – более характерен именно для романтического мировоззрения, чем гётевский. Наверное, поэтому именно маленькая поэма Байрона вдохновляет Э. Делакруа на создание цикла картин, посвященных образу Тассо в заключении, Ф. Листа на создание сначала увертюры к пьесе Гёте, возобновленной в Веймарском театре в 1849 г., а затем – и симфонической поэмы «Тассо. Жалоба и Триумф». Лист, ощущая себя наследником Гёте в театре, управляемым в свое время этим гением, создавая увертюру к его пьесе, тем не менее, сам признавался, что вдохновлялся скорее поэмой Байрона²⁰. Делакруа, пожалуй, еще в большей степени, чем Байрон, героизирует образ Тассо: «Страдания заставили его призвать на помощь всю свою силу, все несметные сокровища энергии, заложенные в его душе. Именно этот инстинкт сопротивления всякой несправедливости впервые разбудил его дремлющий гений и был источником его величия и отваги». В одном из писем Делакруа восклицал: «Читая жизнь Тассо, невозможно удержаться на месте. Сжимаешь зубы от ярости»²¹.

Как видим, в интерпретациях образа Тассо Гете и Байрона отсутствуют следы классического тропа «furor poeticus». Безумие поэта трактуется как болезнь, развившаяся под влиянием различных причин, – несправедливости, преследований со стороны двора, одиночного заключения... Но никак не знак его особой одаренности.



Тогда как Байрон превращает Тассо в байронического героя, Шелли задумывает трагедию о преследуемом шеллианском поэте. Тассо наряду с Прометеем и Адонаисом и, конечно, самим собой Шелли ставит в один ряд героев, «попавших в шипы жизни и истекающих кровью»²². Шелли, поселившийся со своей семьей в Италии, в письме (от 20 апреля 1818 г.) сообщает Томасу Пикоку, что намеревается начать работу над «трагедией на тему безумия Тассо», вдохновленный биографией Мансо. Всего через 10 дней он уже начал сомневаться в том, насколько «такая тема годится для английской поэзии» (30 апреля 1818)²³. В итоге, все, во что вылился этот замысел Шелли, – «Сцена из Тассо», «Песня Тассо» и, видимо, образ безумного поэта в написанной в том же году драме «Джулиан и Маддало».

Размышления над Тассо – его жизнью и творчеством тесно связаны в сознании Шелли с идеями Платона и, конечно, отражают его собственные поиски. Осенью того же года Шелли пишет Пикоку: «Я всегда ищу в том, что я вижу проявление чего-либо за гранью настоящих и реальных объектов»²⁴. В это время он работает над английским переводом «Пира» Платона²⁵ и восхищается в очередном письме к Пикоку пассажем из диалога «Федр». «Что за чудесный пассаж в «Федре» о поэтическом безумии, о том как человек становится поэтом. Каждый человек, живущий в наш век и планирующий писать поэзию, должен в качестве защиты от лжи и ограниченных систем критики... впечатлять себя этим высказыванием, если он хочет быть причислен к тем, к кому относится это гордое и возвышенное выражение Тассо: «Никто в мире не способен на творчество, кроме Бога и Поэта»²⁶. Эта связь между тассовским (в духе ренессансного теозиса) уравниванием Бога и поэта и утверждением Сократа, что «безумие» поэта «послано небом», позволяет многое понять о той интерпретации трагедии Тассо, которая вызрела у Шелли.

По Платону, тот вид одержимости и неистовства, что от Муз, «охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»²⁷. Однако Платон, устами Сократа утверждая, что такое исступление не зло, но благо, не предвидит опасностей, которые могут осаждать эту «нежную и непорочную душу» среди подлинного зла, таящегося под внешней галантностью итальянского двора. Такие опасности как раз и были предусмотрены драматическим материалом несостоявшейся пьесы Шелли о достоинстве и гении поэта, побежденным жадностью и циниз-

мом тирана. Подтверждение этому – слова, которые Шелли вкладывает в уста безумного поэта в драме «Джулиан и Маддало»: «Подобен нерву я, когда трепещет / От гнета он и зла, что всем привычны...» («Me – who am as a nerve o'er which do creep / The else unfelt oppressions of this earth...») (449 – 450)²⁸.

В «Сцене из «Тассо» выписывается феррарский двор с его завистью, ревностью и интригами в отношении поэта²⁹. Эта сцена создавалась Шелли под впечатлением от чтения рукописей Тассо, а также посещения его камеры в госпитале Св. Анны. Мыслями и чувствами, которые возникали у Шелли по ходу работы над этой темой, поэт продолжал делиться в переписке с Пикоком: мольбы Тассо, перемежающиеся с восхвалениями в адрес герцога и принцесс «подобны тому, как Христианин восхваляет в молитве своего Бога, который, как он знает, является самым безжалостным... из тиранов, но также и всемогущим»³⁰. При этом Шелли замечает, что «ситуация с Тассо сильно отличается от нынешних преследуемых, когда из глубины подземелий общественное мнение может в конце-концов быть разбужено эхом, которое напугает гонителя. Но тогда такой надежды не было»³¹. И далее – «есть нечто, что неизбежно трогает меня при виде собственноручных надписей Тассо, выражающих лесть и мольбу к глухому и глупому тирану в век, когда сама героическая доблесть могла подвергнуть своего обладателя безнадежному гонению, и также союз между доблестью и гением не мог избежать гонения»³².

«Песня Тассо» – жалоба поэта, уже находящегося в заключении. Основная тема – разочарование в самой природе любви. Тассо убеждается на своем горьком опыте, что любовь не бессмертна, но умирает вместе с телом. В темнице образы любви и свободы появляются только для того, чтобы подразнить несчастного узника, и снова исчезнуть (образ Леоноры в виде серебрянного духа убегающего через решетчатое окно его камеры). «Я еще люблю, и еще думаю, но странно, мое сердце выпило до остатка и любовь и жизнь. И когда я думаю, мои мысли быстро приходят, я смешиваю настоящее и прошлое, и одно кажется мне отвратительнее другого»³³.

Итак, Тассо Шелли должен был объединить в себе все обозначенные выше линии интерпретации этого образа. В безумии поэта «виноваты» и неразделенная любовь, и интриги двора, и несбалансированность поэтического дара. Только если последний оценивается Гёте со знаком минус, Шелли он представляется неизбежной расплатой за великий талант.

Как видим, Шелли, разрабатывая тему Тассо, был наиболее близок к тропу «*fugor poeticus*», видя в безумии Тассо естественное следствие трансформации поэтического неистовства как необходимой основы подлинного гения, происходящей под влиянием несовершенного, грубого земного мира.



Примечания

- 1 *Burwick F.* Poetic madness and the Romantic imagination. Published by the Pennsylvania State University Press, 1996. P. 118.
- 2 См.: *Горохова Р. М.* Торквато Тассо в России XVIII века : (Материалы к истории восприятия) // Россия и Запад : Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 105–163.
- 3 См.: *Бугаева И. С.* «Торквато Тассо» Н. В. Кукольника : творческая история, соотношение факта и вымысла // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2007. Вып. 27, Т. 8.
- 4 Архитектурно-парковый ансамбль – Государственный музей-усадьба «Архангельское». URL: <http://arkhangelskoe.ru/history/02.php> (дата обращения: 20.03.2015).
- 5 *Плетнев П. А.* Разбор элегии Батюшкова «Умиравший Тасс» // Журн. изящных искусств. СПб., 1825. Кн. 3. С. 210–227.
- 6 Здесь и далее цитируется в переводе С. Соловьева по изданию: *Гете И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 5. М., 1977. С. 238.
- 7 Caroline Herder to Herder, between 16 and 20 March 1789, цит. по: *Burwick F.* Op. cit. P. 107.
- 8 *Гете И. В.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 301.
- 9 *Конради К. О.* Гете. Жизнь и творчество : в 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 553.
- 10 Там же. С. 550.
- 11 См.: *Burwick F.* Op. cit. P. 109–110.
- 12 Ibid. P. 111.
- 13 См.: *Goetes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. Cotta'sche Bibliothek.* Stuttgart, 1892. Bd. 33. S. 41.
- 14 *Burwick F.* Op. cit. P. 112.
- 15 Байрон. Библиотека великих писателей / под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. 1904. URL: http://az.lib.ru/b/bajron_d_g/text_0590oldorfo.shtml (дата обращения: 12.02.2015).
- 16 Там же. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 17 Байрон. Библиотека великих писателей. Т. 2. 1904. URL: http://az.lib.ru/b/bajron_d_g/text_0590oldorfo.shtml (дата обращения: 12.02.2015).
- 18 Там же.
- 19 Там же.
- 20 *Лист.* «Тассо. Жалоба и триумф». URL: http://belcanto.ru/sm_liszt_tasso.html (дата обращения: 25.03.2015).
- 21 Цит. по: *Дьяков Л.* «Дневник» Эжена Делакура // Искусство. 2008. № 9. URL: <http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=9> (дата обращения: 15.12.2014).
- 22 *Burwick F.* Op. cit. P. 114.
- 23 Ibid. P. 115.
- 24 Цит. по: *Burwick F.* Op. cit. P. 117.
- 25 *Дауден Э.* Очерк жизни Шелли // *Шелли П. Б.* Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Философские этюды. М., 1998. URL: <http://philology.ru/literature3/dauden-98.htm> (дата обращения: 08.12.2014).
- 26 Цит. по: *Burwick F.* Op. cit. P. 115.
- 27 Plato, Phaedrus, 245a.
- 28 *Shelley P. B.* Julian and Maddalo (449 – 450) // The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Oxford Edition, 1914. Vol. 1. URL: https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/s54cp/ (дата обращения: 10.12.2014). Пер. Н. Дьяконовой, А. Чамеева. См.: *Дьяконова Н., Чамеев А.* Элегия Адонаис как итог творческого пути Шелли // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6. С. 132.
- 29 *Shelley P. B.* Scene from «Tasso» // The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Oxford Edition, 1914. Vol. 1. URL: https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/s54cp/ (дата обращения: 10.12.2014).
- 30 Цит. по: *Burwick F.* Op. cit. P. 117.
- 31 Ibid. P. 117.
- 32 Ibidem.
- 33 *Shelley P. B.* Song for «Tasso» // The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. Oxford Edition, 1914. Vol. 1. URL: https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/s54cp/ (дата обращения: 10.12.2014).

УДК 327(420:560) |17|

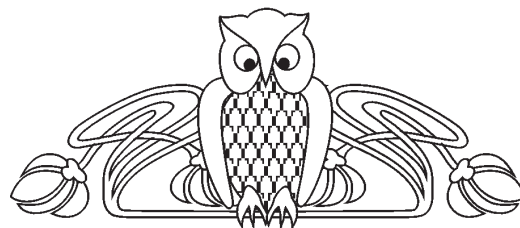
ВОСТОЧНАЯ ПОЛИТИКА БРИТАНИИ: ОТ КАРЛОВИЦКОГО КОНГРЕССА ДО НАЧАЛА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Л. Р. Сабитова

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: Sabitovalliliya90@mail.ru

В статье рассматривается специфика британской политики в Восточном Средиземноморье и на Ближнем Востоке в 1699–1791 гг. в контексте дипломатического противостояния в Европе и защиты британских владений в Индии.

Ключевые слова: Британия, Россия, Франция, Османская империя, русско-турецкие войны, Ост-Индская компания, Египет.



British Eastern Policy: from the Carlowitz Congress to the Beginning of the French Revolution

L. R. Sabitova

The article describes the peculiarities of British policy in the Eastern Mediterranean and the Middle East during 1699–1791, within the context of the diplomatic confrontation in Europe and the defense of British possessions in India.