

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 18—30.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2022. Iss. 1. P. 18—30.

Научная статья

УДК 821.112.2:111.852

DOI: 10.46726/И.2022.1.2

ДРАМА И.В. ГЕТЕ «ТОРКВАТО ТАССО» И ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ

Алексей Львович Вольский

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия, volskij@mail.ru

Аннотация. Главным героем модернистского дискурса культуры является творческая личность, мифологизированная в концепте гений. Теория бессознательного гениального творчества образует смысловой центр модернистской эстетики. Источником гениального творчества выступает творческая фантазия, осмысляемая как конструктивный принцип модернистской литературы. В Германии первым и прецедентным художественным текстом о творческой фантазии стала драма И.В. Гете «Торквато Тассо», в которой был создан образ модернистского поэта, предопределивший вектор эволюции литературы от веймарского классицизма до постмодернизма. В статье осуществлена попытка прочтения основных конфликтов драмы Гете сквозь призму философских категорий «Критики способности суждения» И. Канта, опубликованной в том же 1790 году, что и текст Гете. Диалог между поэзией и философией, ставший одной из важных особенностей дискурса культуры Германии и теоретически обоснованный в философии романтизма, допускает интерпретацию основных драматических конфликтов с опорой на антиномии философской эстетики, а также на фоне философии трагедии, генезис которой совпадает с генезисом раннего немецкого модерна.

Ключевые слова: философия искусства, немецкий модерн, гений, художник, эстетический миф, И.В. Гете, И. Кант, Торквато Тассо, творческая фантазия

Для цитирования: Вольский А.Л. Драма И.В. Гете «Торквато Тассо» и проблема творческой фантазии // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 18—30.

Original article

GOETHE'S DRAMA "TORQUATO TASSO" AND THE PROBLEM OF CREATIVE IMAGINATION

Alexey L. Volskiy

Herzen State Pedagogical University of Russia,
St. Petersburg, Russian Federation, volskiy@mail.ru

Abstract. The protagonist of the cultural discourse of German modernism is a creative person mythologized in the concept of genius. The theory of unconscious ingenious creativity forms the semantic center of modernist aesthetics and the aesthetical myth of German modernism. The source of ingenious poetry is creative imagination interpreted as a constructive principle of modernist literature. The first and precedent literary text about creative fantasy in Germany is the drama *Torquato Tasso* by J.W. Goethe, in which the German poet is the first to create the image of a modernist poet who predetermined the vector of evolution of literature about the artist from Weimar Classicism to postmodernism. The article attempts to read the main conflicts of Goethe's drama through the prism of philosophical categories, the *Critique of the Power of Judgment* by I. Kant, published in the same 1790 as the text of Goethe. The dialogue between poetry and philosophy, which has become one of the important features of the discourse of German culture and theoretically substantiated in the philosophy of romanticism, allows an interpretation of the main dramatic conflicts in line with the antinomies of philosophical aesthetics, as well as against the background of the philosophy of tragedy, the genesis of which coincides with the genesis of early German modernism.

Keywords: philosophy of art, German modernism, genius, artist, aesthetical myth, J. W. Goethe, I. Kant, Torquato Tasso, creative phantasy

For citation: Volskiy A.L. Goethe's drama "Torquato Tasso" and the problem of creative imagination, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2022, iss. 1, pp. 18—30.

Первым значительным произведением немецкого модерна, в котором был создан образ художника, стала драма Гете «Торквато Тассо». В этой драме Гете конструирует типологическую модель модернистского художника, актуальную вплоть до современности.

Драма «Торквато Тассо» соединяет центральные темы предшествующего творчества Гете: во-первых, тему гениального творчества, воплощенную прежде всего в штормерских гимнах, и, во-вторых, тему модернистской («эксклюзивной») у Н. Лумана [Luhmann: 155]) индивидуальности, образ которой он впервые создал в романе о Вертере. Этот синтез получил выражение в знаменитой дефиниции Жан-Жака Ампера «Тассо — это усиленный Вертер».

История культуры XVIII века проходит под знаком формирования модернистской субъективности, квинтэссенцией которой стала теория гениальности, а ее утверждение ознаменовало переход от традиционной риторической культуры «готового слова» [Михайлов 1988: 311] и «рефлексивного традиционализма» к эпохе «индивидуально-творческого сознания» [Аверинцев: 150—151]. Социально-экономическим фоном этого перехода является разрушение феодальной системы общественных отношений и наступление эпохи капитализма, выдвинувшей на историческую сцену новый субъект истории — творческую личность, мифологизированную в гении.

Учение о гении образует центральный сюжет так называемого эстетического мифа, под которым понимается, с одной стороны, вся совокупность взглядов, теорий, концепций, получивших отражение в текстах культуры, приписывающих искусству роль движущей силы в преображении человека и мира, «воспитательницы человеческого рода», по выражению Ф. Гельдерлина [Hölderlin: 441—443], а с другой, конструируемый на основе этой совокупности метанарратив, позволяющий рассматривать дискурсивное пространство модернизма не как случайное собрание бессвязных и разрозненных историко-культурных фактов, а как единое смысловое целое, объединенное общей сквозной идеей и проходящее определенные исторические фазы своего развития [Вольский 2018: 36—41].

В мифе о гении эпоха модернизма обретает свою культурно-историческую легитимацию: гениальная личность, аристократ духа возвышается над родовой аристократией, с одной стороны, и финансовой олигархией, с другой, как некая абсолютная, внеисторическая инстанция, «виртуоз» и «второй творец, подлинный Прометей, ходящий под Юпитером», по выражению Шефтсбери [Шефтсбери: 365].

Гениальность есть природный дар, который нельзя заполучить ни усердием, ни трудом, а его главное свойство — индивидуальная неповторимость, отменяющая в искусстве принцип мимесиса и утверждающая принцип пойнсиса, то есть оригинального творчества. Отвергнув аристотелевскую традицию понимания искусства как учения и мастерства, реализованную в понятии ученый поэт (*poeta doctus*), модернизм возвращается к платонической традиции бессознательного творчества, обобщенной в концепте поэта-пророка (*poeta vates*) [Kommerell: 105].

Иоганн Лафатер формулирует признаки гениальности в знаменитой характеристике, скорее мистической, нежели научной:

Невыученное, незаимствованное, то, что нельзя выучить, нельзя заимствовать, то, что неподражаемо, Божественно — есть гений, то, что Богодухновенно есть гений* (цит. по: [Schmidt: 404]).

Источник бессознательного творчества модернизм усматривает в творческой фантазии, трактуемой как продуктивная способность воображения, а потому не случайно, что переход от классической поэтики к новой проходил на фоне дискуссии о творческой фантазии, которую вели ложноклассический, офранцузенный Лейпциг в лице И.К. Готшеда и германский Цюрих в лице И.Я. Бодмера и И.Я. Брейтингера. Начиная с исторической победы швейцарцев, фантазия стала осознаваться как конструктивный принцип модернистской поэзии, а открытость и потенциальная неисчерпаемость художественного вымысла взяла верх над замкнутыми и статичными формам классицизма [Жеребин: 181—190; Кассирер: 360—367; Михайлов 2007: 191—300].

Гений для И. Канта представляет собой способность творчества эстетических идей, которые суть не что иное как представления, бессознательно порождаемые продуктивным воображением. Продуктивное воображение создает из материала действительности некую вторую (художественную) реальность, в которой, в отличие от эмпирической действительности, природа и свобода образуют гармонию, недостижимую ни в теоретическом познании, ни в практической деятельности [Kant: 193 и далее].

* Кроме оговоренных случаев, все переводы принадлежат автору статьи.

Воплощение творческой фантазии новая эпоха видела в Гете, которого Новалис назвал «наместником поэтического духа на земле» [Новалис: 114]. О фантазии как внутреннем принципе не только своего творчества, но и своего бытия сам Гете высказывался неоднократно. Вот только две характерные цитаты:

Я обладал даром, закрывая глаза и опуская голову, мысленно представлять в сердцевине зрительного органа цветок, который никогда не застывал в своем первоначальном облике, а распускался, образуя все новые цветы с пестрыми и зелеными лепестками; это были не естественные цветы, а фантастические, словно розетки готического собора. Их формообразование не поддавалось фиксации, однако прекращалось по моему усмотрению, не иссякая и не усиливаясь. Подобные опыты я мог производить... точь-в-точь как при помощи калейдоскопа, изобретенного лишь в наши дни (цит. по: [Dilthey: 134—135]).

В творческой фантазии реализуется бессознательный поэтический импульс, о котором Гете так говорил своему секретарю Гайсту:

Всегда действенный, продолжающий действовать во внутреннем и внешнем поэтический импульс составляет центр и основу своего существования. Если его так понимают, то разрешаются все остальные мнимые противоречия. Так как этот импульс не знает покоя, то он, дабы бесследно не исчезнуть, не уничтожить себя, должен обратиться ко внешнему; отсюда многие неправильные тенденции: в отношении к изобразительному искусству, для которого у него нет органа, в отношении к деятельной жизни, к чему у него нет гибкости, к наукам, к которым у него недостаточно упорства. Поскольку он сам, однако, ведет себя в отношении всех трех их формируя, и должен проникать в реальность материала и содержание, и в единство и уместность формы, то даже эти неверные направления стремлений были отнюдь не бесплодны снаружи и внутри (цит. по: [Аствацатуров: 269]).

В штюмерских гимназах Гете не раз изображал действующих по воле поэтического импульса вдохновенных творцов («Прометей», «Песнь Магомета», «Ганимед», «Песня странника в бурю»). Но там творческое воображение изображалось только со светлой стороны. В драме «Горквата Тассо» (1790) Гете впервые показал его проблематическую сторону, которая *ретроспективно*, в свете трактата «О наивной и сентиментальной поэзии» Ф. Шиллера (1795), осмысливается как проблема современного художника в целом. Шиллер, конструируя образ сентиментального поэта, говорит, впрочем, об Ариосто, а не о Тассо, однако К.М. Виланд в «Письме молодому поэту» (1782) прямо ссылается на «божественного Тассо» и его «лавровый венок». Описывая черты Тассо как типичные для современного поэта, он говорит, что «внутренняя профессия» поэта состоит в потребности «воспламеняться от малейшего дуновения», всему сочувствовать и все оживлять. Сущность поэтической деятельности состоит в том, чтобы все пережитое обращать в художественный образ. Но Виланд предостерегает молодого поэта от одностороннего развития личности: превратившись целиком и полностью в поэта, он может стать непригодным для всякого другого образа жизни [Конради: 558].

Текст Виланда относится к 1782 году и хронологически совпадает с началом работы Гете над «Горкватом Тассо», а сформулированная Виландом проблема является для Гете драмы центральной. Сам Гете назвал ее «диспропорцией таланта и жизни» [Гете 1977: 603], что, собственно говоря, есть не что иное, как переформулировка центральной антиномии как гетевского, так

и в целом модернистского литературного дискурса — антиномии между поэзией и правдой, фантазией и действительностью, абсолютной и относительной реальностью.

Существенные аспекты этой диспропорции будут рассматриваться здесь с опорой на «Критику способности суждения» И. Канта, которая вышла в свет одновременно с драмой Гете — в 1790 году. Но и это хронологическое совпадение не является случайным.

Возможность истолкования драматических конфликтов с помощью эстетических категорий отражает более общую тенденцию, набирающую силу в модернизме: тенденцию к интердискурсивному взаимодействию и созданию интермедиальных пространств, которая впоследствии будет теоретически обоснована и практически реализована в романтизме, а «диалог между поэзией и философией» (Zwiesgespräch zwischen Dichten und Denken у Хайдеггера) станет характерной чертой немецкой культуры в целом [Вольский 2008].

Первым внешним проявлением указанной диспропорции является отчужденность поэта Тассо от прочих обитателей замка Бельригуардо, которая может быть описана с помощью кантовской антиномии гения и вкуса как продуктивной и рецептивной художественной способности. По Канту, гений есть способность создания эстетических идей, а вкус — способность их восприятия [Кант: 184]. Данная антиномия не раз становилась предметом исследования, в частности одной из последних отечественных работ — статьи А.Г. Аствацатурова «Поэт и просвещенное общество» [Аствацатуров: 259—272]. Контуры этой антиномии проступают за оппозицией «нормативного» и «индивидуального культурного кода», о которых пишет в своей книге о Гете Д. Кемпер [Кемпер: 128—149]. Какой элемент данной антиномии получает приоритет, зависит от позиции исследователя: является ли он сторонником нормативного или индивидуального в искусстве и жизни. Так, Кант пишет:

...если при столкновении двух этих свойств [гения и вкуса] ...следует чем-то пожертвовать, то это скорее должно относиться к гению; способность же суждения... допускает скорее ограничение свободы и богатства воображения, чем ограничения рассудка [Кант: 193].

Видимо, следуя за Кантом, А. Корфф делает из столкновения Тассо и общества следующий вывод:

Художественный талант не есть высшая гуманность. Талант может ее стяжать, если он с помощью природы или воспитания соединится с истинным мировым разумом и воплотит в своем образе и в своем творчестве закон мира [Korff: 183].

А вот Б. фон Визе, напротив, отстаивает право гениального поэта на автономию:

Теплица и стиль, аристократизм и культура, становятся тем обманчивым фасадом, в основе своей опасным, сомнительно неоднозначным, слишком искусственным порядком, который... под маской добра и красоты стал призрачным, уже непонятым врагом для живущего своими истоками поэта [Визе: 23].

Любое культурное сообщество, даже такое лояльное, как эстетическое общество Феррары, является, по мнению Визе, в сущности, враждебным и репрессивным по отношению к поэту. Подобную мысль развивает и Криста Вольф в своей новелле «Нет места. Нигде» [Вольф: 306—307].

В «Торквато Тассо» Гете впервые делает отчуждение поэта от общества темой литературы. Но степень отчуждения персонажей по отношению к Тассо разная. Она определяется способностью персонажей ценить прекрасное искусство, то есть художественным вкусом. В наименьшей степени им обладает министр Антонио, искусство в принципе отрицающий. Графиня Сан Витале и герцог Альфонс, хотя и умеют ценить прекрасное, но до подлинного эстетического восприятия не поднимаются, ибо их любовь к искусству небескорыстна: герцог держит при дворе Тассо, так как монарх, не окруживший свой трон талантами, может прослыть непросвещенным варваром, а графиня Сан Витале втайне мечтает, чтобы Тассо воспел ее как новую Лауру.

Только принцесса Леонора обладает подлинным художественным вкусом и воплощает идеал незаинтересованного созерцания. В ее лице мир реальности максимально близко подступает к миру творчества и ищет союза с ним. Но и такой союз оказывается невозможным, и разрыв Тассо и принцессы становится свидетельством трагического разлада поэта и общества, разлада, который, начиная с этой драмы, станет одним из центральных мотивов модернистской литературы. В основании этого разлада лежит фундаментальное отчуждение двух форм художественной способности — продуктивной и рецептивной.

Художественный вкус в традиционной культуре выступал в роли законодателя в вопросах искусства, и поэт был обязан подчиняться его высоким требованиям. Непризнанность в традиционной культуре никогда не считалась почетной. Напротив, высшей точкой развития таланта мог быть только общественный триумф, статус типа *poeta laureatus*, увенчание лавровым венком — с этой сцены, кстати, и начинается драма Гете. Модернистская эстетика меняет это соотношение, делает отверженность сначала горьким уделом великого поэта, а потом и мерилем его гениальности, открывая галерею «проклятых поэтов».

Так и у Гете: увенчание — это не итог творческого пути Тассо, а только его исходная точка, та (иллюзорная) вершина, с которой начинается его падение. Драма «Торквато Тассо» отражает переход от эстетики вкуса к эстетике гения, от рецептивного отношения к искусству к продуктивному, под знаком которого проходит весь XVIII век [Кассирер: 307—359].

Попыткой разрешения антиномии гения и вкуса станет романтический постулат конгенности читателя с автором — утверждение идеала их творческого взаимодействия в процессе художественной коммуникации, призыв к ликвидации границы между автором и читателем и провозглашение утопии всеобщей гениальности как эквивалента религиозной идеи всеобщего священства. Но у Гете такой союз оказывается невозможен из-за различия внутреннего закона экзистенции поэта как продуцирующей инстанции и читателя как инстанции (только) потребляющей.

Внутренний закон жизни принцессы Леоноры — воспитание через отречение: «И отреченью среди мук моих / Я научилась рано» [Гете 1977: 220]. Она исповедует принцип «позволено лишь то, что подобает» [там же: 238]. Ее жизнь определяется законом стиля, который заставляет подчинять страсти этической норме, а чувства — долгу. Проводя поэтологическую аналогию, можно сказать, что принцесса — это олицетворение культуры высокого классицизма с его аполлоническим идеалом прекрасной и гармоничной формы, отстраняющим от себя все бесформенное и хаотическое.

Но дело в том, что внутренний закон бытия поэта — это не сохранение гармонии и формы, а перманентное трансцендирование в творческой фантазии, не отречение от стихии жизни, а, наоборот, погружение в ее безмерность, в которой разворачивается дионисическая мистерия смерти и воскресения, выраженная в программной формуле «Священной тоски»: *stirb und werde* — умри и воскресни. Предвосхищая эту формулу, Тассо говорит:

Кто шелковичному червю пред смертью
Прясти его одежду запретит?
Он выпрягает дорогую ткань
Из недр своих и бросит труд не прежде,
Чем заключит себя в своей гробнице.
О, пусть и нам дарует добрый бог
Завидный жребий этого червя,
Чтоб радостно и быстро развернуть
Крыла в долине солнечной! [Гете 1977: 301]

Образ плетущего «дорогую ткань» шелковичного червя есть не что иное, как реализация метафоры «оригинального гения» (*original genius*, по Адиссо-ну), который в процессе творчества буквально создает новый мир из себя самого, умирая и возрождаясь в нем. Цель творческого процесса — палингенезис, который требует от поэта полной самоотдачи. В этом процессе поэт проходит трагическую фазу деинтеграции собственной личности, фактически саморазрушения, чтобы прийти к слиянию с живительными силами природы.

Сопоставление эстетических категорий гения и вкуса, которые воплощены в образах Тассо и принцессы Леоноры, получает продолжение в еще одном сопоставлении: категорий прекрасного и возвышенного. Жизнь принцессы Леоноры протекает под знаком «высокой бесцельности», самосовершенствования ради него самого. Одухотворение само по себе прекрасно и потому самоценно. Бесцельная целесообразность и незаинтересованное созерцание суть категории, с помощью которых Кант, как известно, определяет прекрасное.

Но в этом прекрасном бытии есть нечто опасно обманчивое, сближающее бытие процессы с художественной иллюзией. Ее изящное совершенство возможно только в искусственно-тепличной атмосфере окружающего ее эстетического общества, узкого и избранного круга, за пределами которого оно обречено на гибель. Принцесса — прекрасное тепличное растение, отделенное от грубой жизни высокими стенами увеселительного замка Бельригуардо.

Жизнь Тассо воплощает категорию возвышенного. Категории прекрасного и возвышенного, которые в античности, по сути, дополняли друг друга — достаточно вспомнить платоновское учение о красоте как первой ступени, ведущей к созерцанию идей — в раннемодернистской эстетике утратили тождественность и образовали антиномию, с особой резкостью декларированную у Э. Берка, автора влиятельного трактата «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). В этой книге Берк утверждает, что ясность, пропорциональность, определенность — категории недостаточные для осмысления эстетического целого. Он полагает, что не столько прекрасная форма, сколько ее деформация может иметь эстетическую ценность. Более сильное переживание мы испытываем, когда оказываемся перед лицом разрушающейся формы. Возвышенное не стремится удержать нас в мире конечного, а способствует трансценденции.

Искусство Тассо воплощает стремление к бесконечно далекому идеалу, в котором предвосхищена идея Ф. Шлегеля о прогрессивной и универсальной

поэзии. Творческий процесс для Тассо более значим, чем его результат — завершенное произведение искусства. Стремление к абсолютному совершенству мешает Тассо завершить свои произведения. Его творчество парадоксальным образом начинает противоречить его искусству, превращается в некий бесконечный процесс, разрушающий его самого. Как справедливо отмечает К.О. Конради, «для Тассо недостаточно формально завершить свое произведение. Он стремится к бесконечному совершенству, которого в реальности не существует» [Конради: 561]:

Я чувствую, мне счастья нет ни в чем!
Я изменить могу, но не закончить.
Я чувствую, великое искусство,
Что всех питает и здоровый дух
Крепит и освежает, беспощадно
Меня погубит [Гете 1977: 302].

Творческий импульс действует в нем помимо и часто вопреки его воле, делая Тассо заложником его вдохновения и своего рода сакральной жертвой. Ради чего приносится такая жертва? Ради творческого обновления бытия, нового его «рождения в красоте» (τόκος ἐν καλῳ̃). Общественное значение его поэзии, которое не желает признать прежде всего искушенный практик Антонио, состоит в том, что Тассо — это визионер, видениями которого питается все общество, ведь художник открывает обществу его идеал, через который общество познает самоё себя, и открывает обществу ту цель, к которой оно стремится, в том числе, пусть и неосознанно, реалист Антонио.

Отвергая искусство Тассо, Антонио не отдает себе отчета в простой вещи: он в своей реальной политической деятельности осуществляет идеальные планы Тассо. Ведь исполнив приказ герцога и заключив мир с Римом, он отчасти реализует тот вечный мир, о котором повествует финал бессмертной поэмы его недруга, а само просвещенное государство Феррары есть не что иное, как земное отображение поэтической утопии «Освобожденного Иерусалима», образ которого показал Тассо. Так, Антонио, желая польстить своему герцогу, говорит:

Нет зрелища прекрасней на земле,
Чем правящий разумно государь,
Чем край, где каждый — с гордостью послушен,
Где каждый мнит, что служит сам себе,
Где велено лишь то, что справедливо [Гете 1977: 227].

Говоря это, Антонио переносит на Альфонса черты созданного поэтами образа идеального государя, в частности герцога Готфрида Французского. Во вступлении к поэме «Освобожденный Иерусалим» Тассо обращается к Альфонсу с такими словами:

О мой оплот, Альфонс великодушный!
<...>
Да, если христианские народы
Когда-нибудь в одну семью сплотятся
И дружной ратью двинутся вторично
Отнять у мусульманина добычу,
Да во главе той рати станешь ты
И поплывут все флаги за тобою;
Готфрида состязатель... [Тассо: 38]

Творческая фантазия не ограничивается, однако, для Тассо областью искусства. Гете показал, что фантазия не является неким дополнением к личности поэта, а есть *антропологическая основа* этой личности. Выходя за пределы идеальной сферы искусства в сферу реальной жизни и подчиняя ее себе, творческая фантазия оборачивается кошмаром для окружающих и, разумеется, для самого поэта: крайние проявления меланхолии и эйфории, в которых существует психика Тассо, суть не что иное, как скрытая сторона, изнанка его искусства. Поскольку творческий импульс действует постоянно, Тассо не может удержаться в границах реального мира и постоянно творит виртуальные миры, которые воспринимаются как проявления его безумия. Так происходит в сцене увенчания, когда в своих мечтах Тассо переносится в золотой век, так происходит и в момент его отчаяния, когда он рисует перед изумленной графиней Сан Витале сценарий своей будущей жизни, о котором наперед известно, что он никогда не будет реализован:

Я проберусь чрез город, где движенье
 Народных тысяч скроет одного.
 Я поспешу на берег, там найду
 Челнок с людьми, что бегали на рынок,
 Теперь же возвращаются домой...
 <...>
 Я буду плыть безмолвно,
 Вступлю на берег, тихо я пойду
 Родной тропой и у ворот спрошу:
 «Где здесь живет Корнелия? Скажите!
 Корнелия Серзале?» Благосклонно
 Прядильщица мне улицу укажет
 И дом ее. Я дальше поднимусь.
 Вот выбегают дети, с изумленьем
 На трепаного, мрачного пришельца
 Они глядят. Вот у порога я.
 Открыты двери, я вступаю в дом... [Гете 1977: 303]

Будь этот монолог фрагментом поэмы Тассо, он, вероятно, вызвал бы восхищение, но как сценарий реальности, существующей в определенном пространстве и времени, он безумен, хотя порождающий его механизм один и тот же — движимая творческим импульсом фантазия. Если вернуться к кантовскому определению гения как синтеза воображения и рассудка, то здесь воображение и рассудок находятся в диспропорции. Воображение Тассо больше не поддается контролю со стороны рассудка, оно действует автономно, разрушая мир реальности, ему самому «на горе»:

Ошибся ты, и как другим на радость
 Ты прежде сочинял, так ты теперь
 Плетешь себе на горе паутину
 Фантазии [Гете 1977: 283].

Оба описанных выше конфликта (внешний — между Тассо и обществом, истолкованный посредством кантовской антиномии гения и вкуса, и конфликт внутренний, разворачивающийся в душе Тассо, — между фантазией и рассудком) являются частными проявлениями более общего конфликта — *онтологического*, ставшего предметом возникшей тогда в Германии философии трагедии.

По мнению П. Сонди, философия трагедии является специфическим явлением немецкой культуры и отражает диалог между поэзией и философией, о котором речь шла выше [Szondi: 7]. Ведь не случайно Ф. Гундольф полагал, что Гете не написал ничего более трагического, чем финал Торквато Тассо [Gundolf: 324]. Немецкая философия искусства усматривала в трагическом конфликте проявление фундаментальных противоречий бытия. У истоков немецкой философии трагедии стоял И.В. Гете, для которого трагический конфликт означал столкновение индивидуальной свободы субъекта с «неизбежным ходом целого» [Гете 1980: 263].

Эволюцию философии трагедии П. Сонди описывает как переход от классической теории трагедии (Шиллер) к спекулятивной (Гёльдерлин, Шеллинг, Гегель). Если для Шиллера трагический конфликт заключался в столкновении между свободой и необходимостью, то Гегель рассматривает трагедию как противоречие между реальным и идеальным как двумя равноправными субстанциональными принципами.

Репрезентантами этих субстанциональных принципов в драме выступают Антонио и Тассо, реалист и идеалист, которые в финале драмы противостоят друг другу в образах воды и скалы. Вода как образ отражающего все предметы (репродуктивного) и преобразующего их (продуктивного) воображения и скала как образ незыблемой и одновременно ограниченной реальности:

Стоишь ты твердо, благородный муж,
А я — волна, колеблемая бурей,
Но силою своею не кичись!
Та самая могучая природа,
Что создала незыблемый утес,
Дала волне мятежное движенье.
Пошлет природа бурю, и волна
Бежит, вздымается и гнется в пене.
В ней отражались солнце и лазурь
Прекрасные, и звезды почивали
В ее так нежно зыблющемся лоне [Гете 1977: 311].

Образ скалы и образ воды символизируют также открытую культуру модерна и замкнутую культуру рационализма. Тассо, бросающийся в объятия Антонио, символизирует диалектическое примирение противоположностей и поэтическое предвосхищение единства реального и идеального, в синтезе которых должна возникнуть культура будущего.

Драма Гете вызвала к жизни целую плеяду образов Тассо в разных искусствах — Байрон, Шелли, Баратынский, Пушкин, Делакруа, Лист — только самые громкие имена. Но еще важнее, что созданный Гете образ стал архетипическим и предвосхитил эстетическую проблематику романтиков, а затем и Т. Манна, Т. Бернхарда и П. Зюскинда, персонажей которых можно считать наследниками гетевского Тассо.

Список литературы / References

- Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки рус. культуры, 1996. С. 146—157.
(Averintsev S.S. Ancient Greek Poetics and World Literature, *Averintsev S.S. Rhetoric and Origins of the European Literary Tradition*, Moscow, 1996, pp. 146—157. — In Russ.)

- Аствацатуров А.Г. Поэт и просвещенное общество // Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра: герменевтическое исследование творчества И.В. Гёте, Ф. Шиллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон Плюс, 2010. С. 259—272.
(Astvatsaturov A.G. Poet and enlightened society, *Astvatsaturov A.G. Poetry. Philosophy. Game: a hermeneutic study of the work of J.W. Goethe, F. Schiller, W.A. Mozart, F. Nietzsche*, St. Petersburg, 2010, pp. 259—272. — In Russ.)
- Визе Б. фон. Драма Гете «Торквато Тассо» / пер. с нем. М.П. Ключковского // Преломления. СПб.: Центр информ. культуры, 2004. Вып. 3. С. 23—32.
(Wiese B. von. Goethe's drama "Torquato Tasso", transl. by M.P. Klochkovsky, *Refractions*, St. Petersburg, 2004, iss. 3, pp. 23—32. — In Russ.)
- Вольский А.Л. От поэтической философии к философской поэзии: опыт герменевтического исследования. СПб.: Норма, 2008. 320 с.
(Volsky A.L. From poetic philosophy to philosophical poetry: an experience of hermeneutic research. St. Petersburg, 2008, 320 p. — In Russ.)
- Вольский А.Л. Poeta vates vs. poeta doctus: Платон и Аристотель // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2017. № 183. С. 35—47.
(Volsky A.L. Poeta vates vs. poeta doctus: Plato and Aristotle, *Izvestiya of Herzen State Pedagogical University of Russia*, 2017, no. 183, pp. 35—47. — In Russ.)
- Вольский А.Л. Эстетический миф немецкого модернизма // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2018. Т. 4, вып. 2, № 36. С. 36—41.
(Volsky A.L. Aesthetic myth of German modernism, *Scientific notes of the Komsomolsk-on-Amur State Technical University*, 2018, vol. 4, no. 36, pp. 36—41. — In Russ.)
- Вольф К. Нет места. Нигде // Встреча: повести и эссе писателей ГДР об эпохе «Бури и натиска» и романтизма / пер. с нем. А.А. Гугнина. М.: Радуга, 1983. С. 257—309.
(Wolf K. There is no place. Nowhere, *Meeting: stories and essays by writers of the GDR about the era of "Sturm und Drang" and romanticism*, transl. by A.A. Guginin. Moscow, 1983, pp. 257—309. — In Russ.)
- Гете И.В. Торквато Тассо / пер. с нем. С.М. Соловьева // Гете И.В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1977. Т. 5. С. 207—312.
(Goethe J.W. Torquato Tasso, *Goethe J.W. Collected works: in 10 vols*, transl. by S.M. Solov'ev, vol. 5. Moscow, 1977, pp. 207—312. — In Russ.)
- Гете И.В. Ко дню Шекспира / пер. с нем. Н. Ман // Гете И.В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 5. С. 261—264.
(Goethe J.W. To the day of Shakespeare, *Goethe J.W. Collected works: in 10 vols*, transl. by N. Man, vol. 5. Moscow, 1980, pp. 261—264. — In Russ.)
- Жеребин А.И. Эстетическая теория швейцарцев: опыт модернизации // От Виланда до Кафки: очерки по истории немецкой литературы. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова: Галина скрипит, 2012. С. 181—190.
(Zherebin A.I. Aesthetic theory of the Swiss: the experience of modernization, *From Wieland to Kafka: essays on the history of German literature*, St. Petersburg, 2012, pp. 181—190. — In Russ.)
- Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. А.В. Гулыги. М.: Искусство, 1994. 369 с.
(Kant I. Criticism of the power of judgment, transl. by A.V. Gulyga. Moscow, 1994, 369 p. — In Russ.)

- Кемпер Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре модерна / пер. с нем. А.И. Жеребина. М.: Языки славян. культуры, 2009. 384 с.
(Kemper D. Goethe and the problem of individuality in modern culture, transl. by A.I. Zherebin. Moscow, 2009, 384 p. — In Russ.)
- Конради К.О. Гете. Жизнь и творчество: в 2 т. / пер. с нем. Н.М. Берновской и др.; общ. ред. А. Гугнина. М.: Радуга, 1987. Т. 1. 592 с.
(Konradi C.O. Goethe. Life and work: in 2 vols, transl. by N.M. Bernovskaya; general ed. A. Gugninetal. Moscow, 1987, vol. 1, 592 p. — In Russ.)
- Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX веков // Античность как тип культуры / отв. ред. А.Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. С. 308—324.
(Mikhailov A.V. Antiquity as an ideal and cultural reality of the 18th—19th centuries. *Antiquity as a type of culture*, Moscow, 1988, pp. 308—324. — In Russ.)
- Михайлов А.В. Йоанн Якоб Бодмер и его школа // Михайлов А.В. Избранное: завершение риторической эпохи. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 191—308.
(Mikhailov A.V. Joann Jacob Bodmer and his school, *Mikhailov A.V. Selected: the end of the rhetorical era*, St. Petersburg, 2007, pp. 191—308. — In Russ.)
- Новалис. Фрагменты / пер. с нем. А.Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2014. 319 с.
(Novalis. Fragments, transl. by A.L. Volsky, St. Petersburg, 2014, 319 p. — In Russ.)
- Тассо Т. Освобожденный Иерусалим / пер. с нем. В.С. Лихачева; подгот. текста, ст., коммент. А.О. Дёмина. СПб.: Наука, 2007. 715 с.
(Tasso T. Liberated Jerusalem, transl. by V.S. Likhacheva. St. Petersburg, 2007, 715 p. — In Russ.)
- Шефтсбери А.Э.К. Эстетические опыты. М.: Искусство, 1975. 543 с.
(Shaftesbury A.A.C. Aesthetic essays, Moscow, 1975, 543 p. — In Russ.)
- Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1963. 336 S.
- Gundolf F. Goethe. Berlin: Georg Bondi, 1920. 794 S.
- Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München: C.H. Beck, 1969. 1119 S.
- Hölderlin J.C.F. Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus // Sämtliche Werke und Briefe. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1970. S. 441—443.
- Kommerell M. Lessing und Aristoteles: Untersuchung über die Theorie der Tragödie. 2. Aufl., Frankfurt am Main: V. Klostermann Verlag, 1976. 230 S.
- Korff H.A. Geist der Goethe-Zeit. Leipzig: Koehler & Amelang, 1966. Bd. 2. 497 S.
- Luhmann N. Individuum, Individualität, Individualismus // Luhmann N. Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. Bd. 3. S. 149—258.
- Novalis. Novalis Werke: herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. München: Beck Studienausgabe, 1981. 880 S.
- Safranski R. Goethe — Kunstwerk des Lebens: Biographie. München: Carl Hanser Verlag, 2013. S. 308—311, 359—363.
- Schmidt J. Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750—1945. Heidelberg: Winter-Verlag, 2004. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. 491 S.
- Szondi P. Versuch über das Tragische. Frankfurt am Main: Insel, 1961. 117 S.

Статья поступила в редакцию 21.01.2022; одобрена после рецензирования 25.01.2022; принята к публикации 21.02.2022.

The article was submitted 21.01.2022; approved after reviewing 25.01.2022; accepted for publication 21.02.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Вольский Алексей Львович — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной литературы, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия, volskij@mail.ru

Volskiy Alexey Lvovich — Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Foreign Literature, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation, volskij@mail.ru