

**Искушение иконоклазма:
«Страдания юного Вертера» Гете в историко-культурной перспективе**

Книга, автор, читатель

Роман «Страдания юного Вертера» вышел из печати в 1774 г., как раз к осенней книжной ярмарке в Лейпциге. Издатель книги, И.Ф. Вайганд, и автор были знакомы со сложившейся к тому времени рыночной стратегией: новинки, которые могли рассчитывать на достаточно серьезный успех, подгадывали к весенним или осенним ярмаркам¹. В этом случае оба ожидали удачи. Гете она была нужна в том числе и по соображениям чисто экономическим, «Гетца фон Берлихингена» он издал незадолго до того за свой счет, так что в этот раз он предполагал все финансовые дела полностью переложить на издателя. И удача пришла — «книжица» (Büchlein), как Гете ее называл и тогда, и позднее, в своих воспоминаниях «Поэзия и правда» («die Wirkung dieses Büchleins war groß, ja ungeheuer» — «воздействие этой книжицы было большим, даже грандиозным»), — быстро разошлась в количестве полутора тысяч экземпляров (тираж по тем временам вполне почтенный), чем поспешили воспользоваться книжные «пираты». В течение 1775 г. вышло по крайней мере семь незаконных публикаций «Вертера», а Вайганд в том же году переиздал роман, удвоив тираж и снабдив его примечанием: «Второе, подлинное (zweyte, ächte) издание». Всего с допечатками только законный тираж книги в первые годы ее существования составил не менее девяти тысяч экземпляров, что примерно вдвое превосходило тиражи популярных книг того времени. С учетом всех переизданий «Вертер» оказался самым распространенным и самым успешным сочинением Гете при жизни автора².

Роман, со всей очевидностью передававший атмосферу немецкого общества того времени, сразу же перешагнул границы немецкоязычного мира, и уже в первые годы был переведен на девять европейских языков³. В результате «Вертер» оказался не просто популярной книгой, но и, в сущности, первым немецким сочинением, ставшим общеевропейским культурным явлением. Складывавшаяся в это время новая «общеευропейская» литература (уяснявшаяся как часть «мировой литературы» — понятие Weltliteratur сформировалось позднее при участии Гете), благодаря «Вертеру» быстрее обретала контуры.

Несмотря на молодость, Гете уже обладал опытом литературного успеха (его «Гетц» был одной из наиболее популярных книг 1770-х гг.). Знакомство с немецкой и европейской литературой сентиментализма, временное сближение с дви-

жением «Бури и натиска» давали ему преставление о наиболее напряженной, новаторской области творческой деятельности. Тогда, как и позднее, вопрос о способности Гете «запрограммировать» успех, даже организовать своего рода «маркетинговую стратегию» (как предполагает Ф. Гутброт)⁴ в настоящее время не может получить определенного ответа (возможно, определенный ответ уже и не может быть дан). В какой степени сделанное в «Поэзии и правде» замечание о том, что «книжица» писалась без особого сознания ее значимости, а ее оглушительный успех оказался неожиданным, следует считать расчетливым риторическим ходом автора, очевидно начавшего строить «памятник самому себе» и полагая такие действия частью общей писательской стратегии живого классика?

Вертерова горячка

Важно, однако, что восприятие «Вертера» не ограничилось только необычайной его популярностью. «Грандиозность» воздействия книги заключалась и в размерах аудитории, и в том, что роман смог организовать специфическое поведение читателей, сформировав определенный социокультурный феномен, который почти сразу же был осознан обществом и даже получил краткое и выразительное наименование «*Вертерова горячка*» (Werther-Fieber)⁵. Момент нездорового ажиотажа и болезненной привязанности, отраженный в этом обозначении, был частью общей тогдашней дискуссии, посвященной разнообразным модным веяниям и нездоровым привязанностям, которые рассматривались как патологические отклонения от нормы, маниакальные эксцессы. Среди этих общественных патологий было и нездоровое увлечение чтением (преимущественно романов), заслужившее наименование «*чтениемания*» (Lesesucht).

У «Вертера» сразу же сложился прочный круг поклонников, объединенных специфической читательской привязанностью к книге. Они словно вняли призыву фиктивного «издателя» книги, сделанному в предисловии: «Пусть эта книжечка станет твоим другом» (“laß das Büchlein deinen Freund seyn”). Эмотивный момент и в самом деле стал необходимой составляющей поведения «истинного» читателя и почитателя «Вертера». Чтение (как правило перечитывание, нередко в присутствии другого лица или нескольких лиц) носило аффективный характер, доходивший до рыданий — этот надрыв вполне соответствовал общему социокультурному контексту сентиментализма, в котором находились в тот момент и автор, и читатели. Проливающая слезы девушка была изображена и во втором издании Вайганда, парадоксальным образом воспроизводившем не только само произведение, но и читательскую реакцию. Находившееся на грани, а то и за гранью патологии состояние читателя можно было считать зеркальным отображением патологического состояния героя. Согласно гуморальным представлениям, сохранявшим свою значимость и в XVIII в., меланхолия была не просто душевным настроением, но и прямой, физической патологией, вызываемой нарушением циркуляции жидкостей в организме⁶. Не исключено, что в поведении Вертера современники прочитывали и другие патологические проявления. Такая привязанность, погруженность читателя в мир, изображенный в книге, не ограниченная только временем аффективного чтения, но и продолжающаяся за его пределами, свидетельствует о высокой степени отождествления читателя с героем и

событиями его жизни. Читатели ощущали себя персонажами книги и в то же время обнаруживали в герое, его чувствах и мыслях чрезвычайно близкие черты. Переживания близости, тождества с героем (героями) книги и составляли основу «Вертеровой горячки».

Самоотождествление с героем книги и ее миром находило отражение и в предметном мире. Поклонники «Вертера» облачались в его наряд: желтая жилетка и голубой фрак, ботфорты, мягкая круглая шляпа. Пожеланиям читателей шли навстречу деятели изобразительного и прикладного искусства, предлагая иллюстрации и портреты героев, представленные в гравюрах, а также размноженные на фарфоровой посуде и других предметах домашнего обихода. В этом визуальном сопровождении «Вертеровой горячки» принял участие значимый художник того времени Д.Н. Ходовецкий, признанный мастер литературной иллюстрации и жанровых сцен. Читатели в своих попытках материализовать мир Вертера устраивали паломничество на могилу К.В. Йерусалема, послужившего в определенном смысле прототипом Вертера, почитая эту могилу как «могилу Вертера». Само удвоение реальности, желание ощутить непосредственно событийную материю повествования сказалось и на отношении к Шарлотте Буфф-Кестнер, которая была прототипом Лотты и во многом с ней отождествлялась. Крайним следствием самоидентификации читателей с героем романа стали самоубийства, совершенные с явным указанием на подражание герою романа. Следует, правда, заметить, что исследования последнего времени показывают: в реальности такие эксцессы были единичны (некоторые исследователи вообще сомневаются в их реальности), представление о том, что молодые люди массами уходят из жизни, схватившись, как и Вертер, за пистолет, было в значительной мере сформировано консервативной журналистикой, для которой роман в силу его социального радикализма представлялся крайне опасным явлением⁷. Тем не менее, издатель уже во «втором, подлинном» издании 1775 г. был вынужден добавить в книгу предостережение от попыток повторить поступок героя.

Реакция читателей и почитателей «Вертера» во многом напоминает явления, которые в наше время связывают с понятиями культовых произведений — культовых книг, кинофильмов. Так что нет ничего удивительного в том, что сейчас, так сказать задним числом, «Стардания юного Вертера» нередко называют «первой культовой книгой» и даже зачисляют Гете в прародители поп-культуры. Второе скорее всего следует считать передержкой, а вот сравнение восприятия «Вертера» с современными проявлениями литературных культов можно принять как достаточно оправданное. И дело, разумеется, не в том, считать ли «Вертера» первой или не первой культовой книгой, не исключено, что дальнейшие исследования покажут что-либо иное. Важно установить, как формировались механизмы культовости «Вертера» и почему — если мы готовы признать существование этих механизмов — они проявились именно в то время. Собственно, попыткой ответа на эти вопросы и будет дальнейшее рассуждение.

Культ, общественность, коммуникация

Начало творчества Гете приходится на знаменательное время в истории европейской культуры. Середина XVIII в. — своего рода «шарнирное время», точ-

ка перелома в модернизационном процессе. В Европе завершается формирование «общественности», публичной жизни в новом понимании, отражающем структуру модернизированного секуляризованного общества с его экономикой, общественно-политической и социокультурной составляющими⁸. Эти процессы захватили все стороны жизни, включая литературу. Активно складывается книжный рынок⁹, формируется новая модель литературы как общественного института с его составляющими: технической базой (совершенствование печатной техники, бумажной промышленности), авторами, издателями, литературной прессой, критикой, организованной читательской публикой (читательские общества, публичные библиотеки).

Культурная составляющая, наиболее сложная и отличающаяся зачастую весьма тонкими и далеко не всегда очевидными связями, остается и сейчас наименее исследованной и осмысленной в процессе модернизации (в сравнении с экономическими, социальными и политическими процессами). Разумеется, сложность и диффузность предмета многое объясняет, однако такое положение сильно усложняет в том числе и решение конкретных проблем, подобных рассматриваемой здесь критической точке возникновения литературного культа (и художественного культа вообще). Например, достаточно очевидно, что общеевропейское движение Просвещения, как и локальное движение «Бури и натиска» во многом были отражением модернизационных процессов. Однако как именно осуществлялись эти процессы через названные движения — проблема еще настолько дискуссионная, что говорить о каком-то консенсусе в ученом мире по этому поводу можно только в самых общих чертах. Это обстоятельство проявится — к сожалению в негативном смысле — и в дальнейшем рассуждении, когда придется затронуть роль сентиментализма в возникновении и распространении «Вертеровой горячки».

Культовые явления в искусстве и литературе — феномен с достаточно давними традициями. Первая попытка создания культа связана с латинскими поэтами-лауреатами (лавр как дерево Аполлона, покровителя поэзии, был в этой функции вполне понятен; сам обычай увенчания поэта лавровым венком родился ранее в Греции); римское общество было вообще настроено на порождение новых культов и культовых фигур (в первую очередь, разумеется, речь идет об императоре). Возрождение звания Poeta laureatus происходит в позднем Средневековье, наибольшей широтой и значимостью оно пользуется в период Возрождения и барокко (XVI–XVII вв.). Однако именно к середине XVIII в. этот обычай теряет свою силу и стремительно распадается¹⁰. С одной стороны, поэтов-лауреатов становится слишком много; в особенности это касается раздробленной Германии, где каждое княжество стремилось поддерживать локальные поэтические культы. С другой стороны — и это более важно — политическая власть как судья и законодатель в области искусства, суверен как ключевая фигура художественного и литературного процесса теряют силу. Автор, художник уходят из-под прямой опеки суверена, уходят в рынок, на книжную ярмарку и в художественный салон, где их отношения с доминирующими общественно-политическими, экономическими и культурными силами приобретают иной, динамический характер. Субстанциальный, традиционный культ *уходит ровно тогда, когда формируются условия для нового, функционально обусловленного культа* и когда этот

культ уже появляется в своих первых феноменах. Осененный властью лавровый венок утрачивает свое действие. Культ более не может гарантироваться удостоверяющим предметом, сохраняющим свое действие независимо от контекста.

Процессы секуляризации, стремительно нараставшие в XVIII в. (их идеологическим обеспечением и мотором было движение Просвещения и родственные ему явления), существенным образом затронули и коммуникативные процессы. Все более активным участником этих процессов становится третье сословие, бюргерство, из которого формируется новоевропейское гражданское общество. Грамотность, чтение идут в массы (конкретике «читательской революции», происходящей в это время в Германии, посвящено исследование «Бюргер как читатель» Р. Энгельзинга)¹¹. Меняется — во взаимодействии со становлением книжного рынка — социокультурная роль чтения и читателя. Правда, до всеобщей грамотности еще достаточно далеко: бюргерское движение дало примерно 25% читающих от общего населения, однако тенденция в данном случае оказывалась более значимой, чем абсолютные цифры.

«Человек читающий» существенно меняет свое поведение: если до того чтение было *интенсивным*, то есть читатель имел доступ к ограниченному числу книг и постоянно перечитывал их, то теперь чтение становится *экстенсивным*: читатель стремится прочесть как можно больше книг, ставших доступными благодаря развитию издательского дела и расширению круга авторов. Читатель ориентируется на *книжную новинку* — эта категория литературы и книжного дела становится ведущей в условиях активного становления книжного рынка.

Принципиальное изменение ситуации чтения, поведения читателей не осталось незамеченным современниками. Во второй половине XVIII в. в Германии разворачивается дискуссия об уже упомянутой «чтениемании», охватившей, по мнению консервативных наблюдателей, общество¹². Критики «чтениемании» выражают недовольство стремлением широкой публики читать как можно больше, не сопровождая чтение рефлексией; проблемной считается и склонность воспринимать чтение как источник получения удовольствия, как развлечение. Наиболее уязвимыми для новой мании считались женщины и подростки — по мнению консерваторов, более слабые, не обладающие твердым самосознанием группы общества. Наиболее вредным признается чтение романов, поскольку именно роман стимулирует аффективное чтение, эксплуатирующее эмоциональную сторону личности в ущерб рациональной. Неумеренное увлечение романами, полагали критики, приводит к утрате чувства реальности, неадекватному поведению либо апатии (обвинения романа в способности разрушения чувства реальности имели к тому времени давнюю историю, достаточно вспомнить «Дон Кихота» Сервантеса).

Есть основания полагать, что и в условиях «читательской революции», с ее сдвигом от интенсивного чтения к экстенсивному, часть читателей все же сохраняет потребность в чтении интенсивном, но в новой ситуации для интенсивного чтения требуются новые условия и новая мотивация. Со стороны авторов поиски выразились, в частности, в разного рода экспериментах сентиментализма и близких ему явлениях. *Со стороны читателей одной из реакций и стало, очевидно, возникновение культового отношения к избранным книгам, что открывало возможность для удовлетворения сохранившейся, хотя и в трансформированном*

виде, потребности в интенсивном чтении. Это один из парадоксов читательской революции Нового времени, культурная жизнь которого достаточно богата парадоксами.

Чтобы оценить новую функцию культа в условиях проходящего модернизацию общества, следует обратиться к эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Анализ трансформации произведения искусства Беньямин ведет в широком *функционально-коммуникативном контексте*, и в этом его отличие от предыдущих теоретиков, рассматривавших как правило лишь один из фрагментов контекста, а именно либо произведение искусства как таковое, либо автора. Беньямин предложил взгляд на художественный процесс как на *производство* (см. в частности одно из его основных теоретических сочинений «Автор как производитель» — “Der Autor als Produzent”), в котором средства производства (понимаемые в данном случае достаточно широко) играют важнейшую роль. Беньямин исследует художественный процесс и как *коммуникативную деятельность* (также понимаемую достаточно широко), многочисленные составляющие которой (автор, техника коммуникации, коммуникативный и ситуативный контекст, произведение искусства, публика) представляют собой сложную динамическую комбинацию, изменяющуюся по мере трансформации общих социокультурных условий коммуникации как всеобщего человеческого феномена.

Обращаясь к феноменологической эволюции произведения искусства в функционально-коммуникативном контексте, Беньямин выделяет два «полюса» коммуникативного бытия искусства: одни из полюсов — культовая ценность произведения, другой — его экспозиционная ценность¹³. Как и полагается полюсам, движение в сторону одного из них означает удаление от другого: если усиливается культовая значимость произведения, то ослабляется его экспозиционная значимость (в качестве крайней ситуации Беньямин указывает на то, что в ряде случаев включенные в культовый контекст произведения могут быть намеренно закрыты для публики¹⁴). В то же время усиление экспозиционного момента означает отдаление от культового полюса, поэтому, например, перенос культового (в традиционно-религиозном понимании) произведения искусства в музейное или иное секулярное экспозиционное пространство делает практически невозможным использование его в изначальной ритуальной функции¹⁵. Точно так же освобождение произведения от ритуального контекста означает расширение его экспозиционных возможностей (с. 31).

Беньямин обнаружил в бытовании произведения искусства скрытый культовый момент, обозначенный им с помощью понятия *ауры*¹⁶. В процессе постепенного высвобождения произведения искусства из первоначального ритуального контекста возникает «профанный культ служения прекрасному», служащий своего рода замещением ритуала и отражающий инерционные стремления сохранить первоначальные функционально-коммуникативные характеристики искусства; музей как «храм прекрасного (или искусства)» оказывается секуляризованным вариантом ритуального пространства, нерелигиозным (или квазирелигиозным) святилищем. Попытки сохранения в какой-либо форме ауры произведения искусства продолжают и в наше время, несмотря на множество сдвигов, произошедших в общем функционально-коммуникативном контексте существова-

ния искусства. Этот момент сохранения культового значения произведения искусства в трансформированном, превращенном и скрытом виде, обнаруженный Беньямином в ходе его исследований, представляется чрезвычайно важным для изучения литературного культа.

Как полагал — и не без оснований — Беньямин, «сегодня произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями» (с. 32). В то время, когда начинал свой долгий творческий путь Гете, эта тенденция для большинства была не только не очевидной (очевидной она для большинства не является и сейчас), но и еще не обозначившейся с достаточной определенностью, в первую очередь из-за отсутствия важнейших технических средств, которыми стали позднее фотография и фонограф. В то же время развитие полиграфии, становление прессы и активные поиски возможности репродуцирования произведений искусства (не случайно это время — время расцвета гравюры как средства тиражирования произведений изобразительного искусства, развития техники книжной иллюстрации) достаточно ощутимо сдвинули общий функционально-коммуникативный контекст искусства и литературы в сторону экспозиции и обращенности к публике.

Однако — и здесь надо учитывать, что Беньямин разрабатывал свою теорию в тридцатые годы прошлого века, к тому же сознательно разрабатывал ее как теорию «временную», предварительную, поскольку и процессы, находившиеся в центре его внимания, были далеки от завершения. Он предполагал необходимым отложить окончательные выводы до того времени, когда начавшиеся социокультурные и художественные процессы завершатся или по крайней мере достигнут полного воплощения. Было бы сложно утверждать, что мы можем считать себя находящимися в положении, позволяющем сделать такие выводы. Тем не менее, некоторые дополнительные и корректирующие замечания с учетом полученного опыта возможны. Анализируя феномен экспозиционной ценности, Беньямин не мог не заметить появления новых культовых и квазикальтовых моментов в процессе создания и существования произведения искусства. «Кино отвечает на исчезновение ауры созданием искусственной “personality” за пределами съемочного павильона. Поддерживаемый кинопромышленным капиталом культ звезд консервирует это волшебство личности, уже давно заключающееся в одном только подпортившемся волшебстве ее товарного характера» (с. 42). Беньямин не может не видеть сохраняющуюся — при всех трансформациях — значимость личностного, персонального момента в этих «неокультовых» явлениях, смыкающихся со множеством других неокультовых проявлений в культуре XX в. — от футбольных фанатов до политических культовых фигур.

Что касается непосредственно литературы и искусства, то одним из ранних проявлений замещающего культа было становление понятия классики. Разрыв старого и нового мира, обозначившийся в литературной сфере на рубеже XVII–XVIII вв. в *Querelle des Anciens et des Modernes*, в «Споре старых и новых» (культурно-историческую значимость этого события первым структурировал Х.-Р. Яусс)¹⁷, означал осознание *существования разных литератур*. Это нашло отражение в различных литературных процессах XVIII в., в частности, одним из симптомов изменения литературной ситуации стал последовательный и мас-

штабный перевод произведений античной литературы (которая и была до того «классикой» для всех и потому не нуждалась в переводе) на новоевропейские национальные языки. Одновременно каждая литература получила право на свое культовое ядро, на «свою» классику, формируемую соответственно конкретным историческим условиям и ценностным установкам общества. В определенном смысле классика в ее новоевропейском понимании и функциональном оформлении выступает своеобразным заместителем традиционного культового оформления произведения искусства, позволяет в некотором роде сохранять его «ауру».

С учетом сказанного, появление в XVIII в. признаков литературного спонтанного культа можно считать прологом к дальнейшему активному формированию технологизированной сферы культурной коммуникации. Новая культовая форма *становится ответом на массовый и в значительной мере деперсонализированный, серийный характер культурного производства*. Личное начало, возможность отождествления с героями произведения или автором (который может сливаться с героями), эмотивная связь с произведением, возможность сохранения интенсивного чтения в ситуации господства экстенсивного чтения — все это предстает своего рода компенсацией утраты прежнего культового характера произведения искусства, прежнего аффектированного переживания его ауры, возможности прикосновения («причащения») к обладающему особым статусом предмету. Автор «Вертера» и его (по)читатели удивительно точно уловили раннюю фазу этого процесса, читатели и в самом деле, как это советовал автор, превращали книгу в «своего друга», наслаждаясь возможностью постоянного близкого общения.

Сентиментализм

Одним из собственно литературных проявлений процессов, о которых шла речь в предыдущем разделе, в XVIII в. стал сентиментализм и близкие ему явления в различных европейских странах. Упреждая надвигающиеся процессы модернизации, сентиментализм педалирует личный, эмоциональный момент, доходя в раскрытии персонального мира до эксцесса и патологии. В определенном смысле можно говорить даже о жестокости сентиментализма, хотя в своем первичном импульсе он очевидно стремился компенсировать недостаток теплоты. Аффетивности и эмотивности как принципиальным коммуникативным установкам сентиментализма соответствовали и специфические формы, среди которых письма, реальные или фиктивные, играли важную роль¹⁸, особое значение приобретал исповедальный характер писем, как и дневниковых записей, а также отражающие живой процесс общения диалоги.

Связь «Вертера» с сентиментализмом очевидна, хотя роман и не может считаться «стандартным» сентименталистским сочинением. Упоминание Клопшток — основного представителя сентиментализма в Германии, прямые отсылки к «Новой Элоизе» являются достаточно ясными тому свидетельствами. Не менее значима форма романа в письмах, условность которой в «Вертере» дополняется своеобразной формой скрытого дневника¹⁹, а дневниковая форма также соответствовала установкам сентиментализма. Характерно, что работа Руссо над «Исповедью» (опубликована она была позднее) совпадает по времени с работой Гете

над «Вертером». С учетом исповедально-патографических моментов, присущих обоим произведениям, можно говорить о еще одной линии, связывающей «Вертера» и его автора с сентиментализмом.

Что касается создания фигуры главного героя, то здесь персоналистский момент романа Гете находится на пересечении сентименталистской социокультурной ориентации и феномена спонтанного компенсационного культа. Вертер совершенно явно предстает в романе как человек общности, которой в реальной Германии его времени еще нет. Этот утопический момент в книге, воплощенный в фигуре главного героя, заслуживает дальнейшего исследования. Утопизм (часто в скрытой форме) является, с одной стороны, частью модернизаторского подхода к реальности, а, с другой стороны, *утопизм представляет собой необходимый компонент любого — как традиционного, так и нетрадиционного — культа*. Порожденный утопизмом экцесс также оказывается упреждающей реакцией искусства на предстоящие драматические события в жизни общества.

Фридрих Николаи — «пруссский просветитель»

В первой волне литературных откликов на «Вертера» особое место занимают пародийные сочинения Ф. Николаи. Первичные литературные реакции на роман Гете были резко поляризованы: это были либо положительные, подражательные или пытающиеся «продолжить» роман сочинения, либо антивертеровские, критические, пародийные, пасквильные сочинения²⁰. И если среди первых не оказалось сочинений, достойных упоминания не только в общем ряду «Вертерианы» как историко-литературного явления, то Николаи удалось подняться над всеми остальными.

Фридрих Николаи (Friedrich Nicolai, 1733–1811) был чрезвычайно значимой фигурой в культурной жизни Пруссии и Германии кон. XVIII — нач. XIX вв. Автор различных сочинений (художественных, философских, публицистических), издатель, общественный деятель, Николаи был одним из наиболее ярких представителей так называемого «пруссского Просвещения». Это направление, в отличие от Просвещения французского, выводило за скобки наиболее острые социально-политические моменты, занимая охранительную позицию по отношению к существующей власти. Просветительский пафос «пруссского Просвещения» смещался в область морали и культуры, являя во многом вариант «протестантской этики», который обеспечивал трудовое участие рационально мыслящего индивида в жизни общества на тех этапах социального устройства, которым он соответствовал. Жесткий рационализм и нарастающая со временем неприязнь в отношении новых явлений в философии, литературе, искусстве привели к тому, что целый ряд известных современников оказался в противостоянии Николаи, что приводило порой к достаточно жесткой полемике. Самым известным и ярким литературным выпадом против «пруссского Просвещения» стал «Крошка Цахес» Э.Т.А. Гофмана: изображенное в сказке государство, из которого были изгнаны все волшебники, представляло собой пародийную картинку идеалов этого течения мысли.

Наиболее известным и значимым трудом Николаи была «Всеобщая немецкая библиотека» (Allgemeine deutsche Bibliothek), публикацию которой он начал в

1765 г. Это рецензионное издание давало постоянный обзор состояния книжного рынка в Германии. Николай руководил журналом на протяжении всего периода его существования, печатая в нем и собственные обзоры. За несколько десятилетий работы «Библиотеки» и продолжившей ее «Новой всеобщей немецкой библиотеки» (среди ее сотрудников числились многие известные представители немецкой культуры) было опубликовано около 80 тысяч (!) рецензий. Издание было приостановлено в 1806 г. из-за резко ухудшившегося состояния здоровья Николаи.

*Ответ Николаи на «Вертера» —
пародия или трансформация механизма?*

Парадоксом оказывается тот факт, что Николай, полностью вовлеченный в жизнь книжного рынка, в своих общих взглядах на литературу и общество оказывался противником тех новых явлений, которые в значительной мере этим самым рынком и были порождены. Он последовательно полемизировал с критической философией И. Канта и И.Г. Фихте, идеями «Бури и натиска», с ранними романтиками. При этом он не отказывался от идеалов Просвещения, включающих прогресс, однако понимание прогресса и новаторства у него оказывалось явно суженным, сведенным к локальным улучшениям и не предполагающим фундаментальных сдвигов.

Помимо эстетического и — в определенной мере — социокультурного консерватизма, была еще одна фундаментальная и чрезвычайно важная в данном случае причина, по которой Николай не мог не откликнуться на «Вертера». Как последовательный рационалист эпохи Просвещения, Николай был твердым противником культа во всех его проявлениях. Выступая за секуляризацию общества, он отстаивал свободу от необходимости совершать немотивированные или мотивированные внешними соображениями ритуальные действия и почитать культовые ценности независимо от возможности их основательного анализа или переоценки. В романе Гете и в особенности в реакции на него, «Вертеровой горячке», Николай чувствовал возможность зарождения нового культа, и по этой причине вступал в полемику.

Уже в 1775 г. появилась небольшая книжка (без указания авторства) с двойным заглавием «Радости юного Вертера. Страдания и радости Вертера, ставшего зрелым мужем». Сюжетные сочинения, входящие в книгу, обрамляются назидательными диалогами. В небольшом сочинении «Радости юного Вертера» Николай удается достичь того, к чему стремились почитатели гетевского «Вертера» и что представлялось в силу сюжетной основы романа невозможным: дать книге продолжение. В «Радостях юного Вертера» Альберт разгадывает план Вертера и срывает попытку самоубийства. Более того, он отказывается от Лотты ради друга, так что влюбленные играют свадьбу и благополучно начинают счастливую семейную жизнь. Играя на ожиданиях поклонников, Николай в то же время резко снижает аффективность судьбы Вертера, превращая его в обычного обывателя, не нуждающегося более ни в мечтаниях, ни в литературных опытах. В целом эта небольшая книга написана корректно, она достаточно явно и удачно пародирует эмотивную сторону «Вертера» и его попытку отразить непосредственную, спон-

танную речь. «Радости» оказались единственным анти-вертеровским сочинением, которое удостоилось отклика Гете. Он написал чрезвычайно раздраженное стихотворение «Николаи на могиле Вертера», которое, в отличие от сочинения Николаи, было чистой инвективой. Немногим лучше были другие эпиграмматические отклики поэта. Раздражение и беспомощность говорили о том, что Николаи попал в точку: вывернув наизнанку механизм образования и поддержания литературного культа, он поступил так же, как просветители обычно поступали по отношению к культу традиционному. В этом была явная сила полемической и пародийной позиции Николаи.

Безнадежность иконоклазма

И все же Гете напрасно раздражался. Иконоклазм — вообще занятие безнадежное. Если общество — по крайней мере его достаточно активная часть — испытывает потребность в иконе, то она будет существовать. Так же и «Вертерова горячка» пришла и ушла независимо от публикаций реакционных журналистов и просветителей-рационалистов. Все их соображения (не лишенные порой здравого смысла), все их предупреждения, преувеличенные страхи и реальные опасения не могли повлиять на тех, кто в силу сложившихся обстоятельств был готов влиться в культовое увлечение книгой и ее героями. Аргументы в таких случаях бессильны, они чаще всего находят понимание у противников, которым они, однако, не нужны или нужны лишь для поддержания уверенности в собственной позиции.

Неуязвимость литературного культа в его новоевропейском варианте связана с обстоятельством, на которое указал Вальтер Беньямин: переход от культовой к экспозиционной ценности. Если главной оказывается экспозиционная сторона, то *любое общественное проявление, любая реакция работает скорее на культ, чем против него*. Это парадокс постсубстанциального, функционального существования художественных, как и других социокультурных ценностей. Культ Вертера предвосхищал современную медийную ситуацию, когда известность личности или явления является причиной их еще большей известности, так что в результате медийные «профессионалы» готовы на любую общественную реакцию, даже негативную, поскольку единственным неприемлемым вариантом для них оказывается отсутствие всякой реакции и, как следствие, сокращение экспозиционных возможностей. Ситуация «Вертера» в момент первичного его восприятия была, конечно же, лишь первым, пусть и ярким, намеком на парадоксы развитого медийного пространства.

Эпilog: культ субкультурный и культ официальный. Поздняя рецепция

Разумеется, в своей острой форме «Вертерова горячка» не могла продолжаться долго. Однако эмотивный характер сочинения все же способствовал тому, что на протяжении жизни Гете роман вызывал живой отклик читателей. Когда в 1816 г. в Веймар прибыла Шарлотта Буфф-Кестнер, послужившая основным прототипом Лотты, жители города восприняли это событие как продолжение

«Вертериады». Шарлотту именовали не иначе как «Вертеровой Лоттой» (“*Werthers Lotte*”; “*das Original der Lotte*”) и настойчиво пытались разглядеть в ней героиню романа. Анекдотичность такой реакции, как и самой встречи сорок с лишним лет спустя, не могла не сказаться на тоне романа Томаса Манна «Лотта в Веймаре» (1939), основанном на этом историческом эпизоде. Элемент пародийности и анекдотичности, вызвавший отторжение у некоторых читателей, понятен, если учесть накопившуюся к тому времени рецептивную патину на фигуре Гете и на его романе. Спонтанный культ, сопровождавший «Вертера» и его автора, давно исчез, сменившись культом официальным: превращение в классика стало для Гете, как и для любого автора, серьезным испытанием. Томас Манн явно следовал демонтажу официального культа, начатому Германом Гессе в «Степном волке».

Интересно, что после значительного перерыва (единственным серьезным событием девятнадцатого века была опера Ж. Массне «Вертер») в XX в. роман породил достаточно большое количество произведений, включая двенадцать (!) экранизаций. Действительно значимыми оказались два литературных произведения: уже упомянутая «Лотта в Веймаре» и «Новые страдания юного В.» Ульриха Пленцдорфа (пьеса и роман, 1972–1973 гг.). В обоих случаях подрывной потенциал «Вертера» оказался применимым в новой исторической обстановке. В особенности это касается Пленцдорфа: предложенный им вариант «Вертериады» был воспринят как социально-политическая критика режима ГДР (также как и снятый несколькими годами позднее в ГДР «Вертер» режиссера Э. Гюнтера с М. Тальбах в главной роли).

«Страдания юного Вертера» с полным основанием могут рассматриваться как раннее проявление литературного культа. Временная дистанция, с которой мы сегодня воспринимаем и изучаем это произведение, позволяет в отчужденном виде наблюдать некоторые феномены, ставшие частью нашей социокультурной реальности и потому не ощущаемые как требующие анализа или обоснования. В то же время длительная литературная жизнь романа Гете дает возможность изучения происходящих в ходе исторического процесса трансформаций произведения искусства, отражающего ранние модернизационные процессы в европейской культуре и совершающего дальнейшие преобразования в общем социокультурном и медийном контексте XIX–XX веков.

¹ О становлении книжного рынка в Германии см.: Kiesel H., Münch P. (Hrsg.). *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert: Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*. München, 1977.

² О пиратских изданиях, тиражной политике и подражаниях «Вертеру» см.: Hagen W. *Goethes Werke auf dem Markt des deutschen Buchhandels* // *Goethe-Jahrbuch*. 1983, Bd. 100. S. 11–58; Jäger G. *Die Leiden des alten und neuen Werther*. München, 1984; Engel I. *Werther und die Wertheriaden. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte*. St. Ingbert, 1986; Gutbrodt F. *The Worth of Werther: Goethe's Literary Marketing* // *Modern Language Notes*. 110, 3 (1995): 579–630; Бент М.И. «Вертер, мученик мятежный...». Биография одной книги. Челябинск, 1997.

³ Материалы восприятия «Вертера» в России см. в издании: Гете И.В. *Страдания юного Вертера* = *Die Leiden des jungen Werthers*. СПб., 1999.

⁴ Gutbrodt F. *Op. cit.*

⁵ Это обозначение было пущено в оборот Эрнстом Аугустом фон Геххаузенем, именно так назвавшим свое антивертеровское пародийно-критическое сочинение, вышедшее в 1776 г.

⁶ Социокультурное измерение меланхолии в более раннее время было раскрыто В. Беньямином в его «Происхождении барочной драмы»; таким образом, культурно-медицинская традиция, в которую оказался включенным Вертер, была достаточно длительной и разнообразной.

⁷ См.: Mellmann K. Das Buch als Freund — der Freund als Zeugnis: Zur Entstehung eines neuen Paradigmas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur Erstrezeption von Goethes *Werther* // *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen, 2006. S. 201–204.

⁸ Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/M., 1990.

⁹ Hellmuth E., Piereth W. Germany, 1760–1815 // Press, Politics and the Public Sphere in Europe and North America 1760–1820. Cambridge, 2002. P. 69–92; Kiesel, H., Münch P. (Hrsg.). Op. cit.; Wittmann R. Geschichte des deutschen Buchhandels. München, 1999.

¹⁰ Пережитки этой традиции существовали достаточно долго, а в Великобритании звание придворного поэта-лауреата сохранилось до сих пор, хотя оно и не имеет никакого влияния на литературный процесс, но вполне соответствует британской тенденции сохранения нефункциональных реликтов прошедших эпох.

¹¹ Engelsing R. Der Bürger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800. Stuttgart, 1974.

¹² Erning G. Das Lesen und die Lesewut. Bad Heilbrunn, 1974; Göpfert H.G. (Hrsg.) Buch und Leser. Hamburg, 1977.

¹³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости и другие эссе. М., 1996. С. 29–30. Ссылки на это издание далее даются в тексте статьи.

¹⁴ К примерам Беньямина можно было бы добавить и средневековый обычай окладов и других «аксессуаров», предназначенных для того, чтобы подчеркнуть культовую значимость произведений искусства, однако делавших эти произведения по сути недоступными для восприятия.

¹⁵ Примечательны в этом отношении происходящие в современной России полемические столкновения относительно местоположения ряда культовых в своей основе произведений, включенных затем в секулярное экспозиционное и функциональное пространство: в условиях, когда функциональные социокультурные сферы утрачивают стабильность, принятые ранее ориентиры оказываются недостаточными, и стремление «вернуть» позиции выражается в том числе и в притязаниях на предметы культа, выведенные за пределы ритуального контекста.

¹⁶ «...Уникальная ценность “подлинного” произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение» (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости и другие эссе. С. 26).

¹⁷ Jauß H.R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M, 1997.

¹⁸ Voßkamp W. Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen: Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert // *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1971. Jg. 45. S. 80–114; Dotzler B.J. Werthers Leser // *Modern Language Notes*. 144, 3 (1999): 445–470.

¹⁹ Dotzler. Op. cit.

²⁰ Engl. Op. cit.; Scherpe K. Werther und Wertherwirkung. Bad Homburg, 1970.

«Вирус» Сада

Когда в 1956 г. французский издатель Жан-Жак Повер был привлечен к суду за издание книги маркиза де Сада, выступавший в его защиту академик Морис Гастон, сказал, обращаясь к прокурору: «Ваша честь, как заметил Жан Кокто, Сад — философ, и тем самым моралист». Прокурор опешил: «И это, правда, сказал Кокто?».

На том же процессе другой защитник Повера рассказал историю о молодой девушке, которая, прочтя книги де Сада, ушла после того в монастырь. Прокурор спросил: «И Вы считаете, что это хороший результат?» — «Это возможный результат», — последовал ответ¹.

История почти анекдотического характера (какой бы нравственно тяжелой она ни была для самих участников процесса) на самом деле вскрывает то, что можно было бы назвать амбивалентностью одновременно и феномена маркиза де Сада, и того культового отношения, объектом которого он, как известно стал.

Существует расхожее представление, что Сада, фундаментально забытого и изгнанного от литературы XIX столетия, в XX в. заново открыли сюрреалисты, после чего он уже мощно вошел в культурное сознание новой эпохи. Характерно, что данное клише воспроизводит даже не по слуху знающий историю французской литературы Филипп Солерс в книге «Сад против Высшего бытия»².

Такое представление, хоть и базируется на действительно существовавшем в XIX в. цензурном запрете на садовские книги, далеко не точно воспроизводит ситуацию. Дело в том, что, во-первых, некоторые книги Сада им же самим были опубликованы именно в начале XIX в., И даже оказавшись под запретом, они в дальнейшем имели хождение, будучи распространяемы в литературных кругах. И, во-вторых, именно XIX век, когда имя Сада было под запретом, дал немало случаев в самом прямом смысле слова культового ему поклонения. Приведем лишь некоторые примеры.

Уже в начале 1840 гг. французский поэт и критик Сент-Бев назвал Сада «вдохновителем современной литературы»: «нельзя потерять тот ключ, который представляет собой творчество Сада, если хочешь добраться до тайных альковов новейшей литературы»³.

Тот же Сент-Бев назвал Флобера, после публикации его «кровавого» романа «Саламбо», учеником Сада. И это, по всей видимости, не случайно. Известно, что 18-летний Флобер просил одного из своих друзей «добыть» ему произведения

Сада. А уже зрелый Флобер имел привычку класть своим гостям экземпляр «Философии в будуаре» на ночной столик — для чтения на ночь.

Бодлер нередко повторял: чтобы понять зло, надо «вернуться к Саду»⁴. Верлен сравнивал бодлеровские «Цветы зла» со «странными стихами, которые бы написал маркиз де Сад, если бы он знал ангельский язык»⁵. Рембо тщетно пытался получить произведения Сада в Национальной британской библиотеке.

В Англии приблизительно в то же время автографы Сада собирал Чарльз А. Суинберн, планируя осуществить, наконец, и издание романа «Жюстина, или Новое несчастье добродетели». Называя Сада «титаном», «образцовым денди», который, согласно бодлеровскому афоризму, «все повидал и никогда не удивился», он посвятил Саду по-французски написанное стихотворение «Шарантон в 1810 году»⁶. Свое «имение» он назвал Дольмансе-коттедж (по имени одного из героев Сада), одна из аллей парка также носила имя Сада. Как и Флобер, он любил «угощать» своих гостей книгами маркиза (впрочем, когда в 1868 г. он положил своему гостю Ги де Мопассану на ночной столик «Жюстину», «украшенную» свежее отрезанной рукой лондонского убийцы, Мопассан поспешно бежал из Дольмансе-коттедж в Париж⁷).

Произведения Сада читали и в кругу прерафаэлитов. Особенно им увлекался Данте Габриэль Россетти⁸.

К концу XIX в. Сад воспринимается как своего рода предвосхищение эпохи «fin de siècle». Жан Лоррен в рассказе «Долмансе» говорит о «божественном маркизе» — формула, которую потом припишут сюрреалистам. В 1886 г. газета «Декадент» публикует статью с характерным названием «Sadités». Чуть позже та же газета напечатала выдержки из романа «Маркиз де Сад» популярного автора того времени мадам Рашильд, в котором само декаденство было отождествлено с Садом (а исторически — с Нероном).

В «библии декаданса», романе «Наоборот» Гюисманса имя протагониста прочитывалось как зашифрованное в палимпсесте имя Сада: FloresSAs DEs Esseintes, а черновики романа свидетельствовали, что ключевым для Гюисманса была «Философия в будуаре», которую он на фабульном уровне процитировал (дез Эссент ведет юношу в бордель, чтобы пробудить в нем вкус к греху)⁹. Чуть позже этот же мотив воспроизведет и Оскар Уайльд в «Портрете Дориана Грея». Ницше, в конце своей сознательной жизни, выписывает из Бодлера цитату, в свою очередь являющую собой отсылку к Саду: «Единственное и высшее сладострастие любви состоит в причинении зла»¹⁰ (интересно, что и Лу Андреас-Саломе называла Ницше «садомазохистом над самим собой»).

Следы чтения Сада обнаруживаются в черновиках Пруста (эпизод из «В поисках утраченного времени», когда Марсель наблюдает за лесбийский парой, совершающей «садистский ритуал»). А прототипом герцогини Германтской становится герцогиня де Ноай, урожденная Лора де Сад, известная не только своей деятельностью по реабилитации творчества Сада (субсидировала издание Сада, осуществленное М. Хейне), но также и попыткой воскрешения в своем замке Иер празднеств в духе ее знаменитого предка (она же вместе с мужем финансировала фильм Бюнюэля и С. Дали «Золотой век», где появлялся один из героев Сада герцог де Бланжи, по-садовски кощунственно выступавший в роли Иисуса).

О том, что Сад одновременно с Гегелем провозгласил конец истории, будет