

и всей совокупностью «внешних контактов» [9, с. 103], осуществляемых в мировом масштабе.

Обращаясь к «каждому» с призывом содействовать наступлению «эпохи мировой литературы», Гёте, конечно, обращается и к деятелям литературы и культуры, которых поэт всегда считал духовными лидерами человечества. «Эпоха мировой литературы» предъявляет к самому художнику, по мысли поэта, иные, более высокие требования, чем «эпоха национальных литератур». Выразим эту мысль в нарочито полемической форме. Какой художник, по мнению Гёте, в наибольшей степени содействует наступлению «эпохи мировой литературы»: тот, который «ограничивается тесным отечественным кругозором», рискуя при этом впасть в «педаггическое самомнение», или тот, кто «охотно знакомится с произведениями чуждых национальностей» и, руководствуясь при этом принципом гуманизма как эстетическим критерием, стремится воплотить в собственном творчестве общечеловеческую проблематику? Ответ на этот вопрос ясен сам собой. Ясно также и то, что, формулируя в беседе с Эккерманом принципы «знакомства» с инонациональными литературами, поэт в первую очередь исходит из собственного эстетического опыта художника-универсала, органично синтезировавшего в своем творчестве духовные ценности различных народов.

По отношению к творчеству отдельного художника (в данном случае — самого Гёте) проблема мировой литературы раскрывается прежде всего как проблема интернационального литературного синтеза. Именно на этом пути, по мнению Гёте, гуманистически мыслящий художник может (и должен!) активно содействовать своим творчеством приближению «эпохи мировой литературы», и именно синтез выступает в гётевской концепции как высший тип международных литературных взаимоотношений и трактуется как продуктивная форма исторического развития литературы.

И здесь закономерно встает вопрос: а не стремился ли Гёте собственным творчеством содействовать наступлению прокламируемой им «эпохи мировой литературы» и тем самым подать пример другим литераторам, не руководствовался ли он в нем в известной степени положениями, выдвигаемыми в своей концепции, не пытался ли он им заглянуть в будущее и установить духовный контакт с грядущими поколениями? Для ответа на этот вопрос необходимо исследовать масштабы и характер художественного опосредования в позднем творчестве поэта его учения о мировой литературе, и прежде всего проблемы интернационального литературного синтеза. О многом здесь говорят уже названия его программных произведений: «Западно-восточный диван» (1814—1818), «Елена. Классическо-романтическая фантазмагория. Интермедия к „Фаусту“» (1825—1826), «Китайско-немецкие времена года и суток» (1827). Уместным тут будет и упоминание ряда статей по истории и теории искусства и литературы, заглавия которых говорят сами за себя: «Рюисдаль как поэт» (1816), «Античное и современное» (1818), «Рембрандт-мыслитель» (1831). Как видим, в ряде случаев речь идет уже не о литературном синтезе как таковом, а о синтезе различных видов искусства, например живописи и поэзии. Отчетливо видно, в каком направлении развивается эстетическое мышление поэта и где лежит центр тяжести решаемых им художественных задач.

С этой точки зрения в несколько ином освещении, как нам кажется, предстает и проблема художественного универсализма позднего Гёте. Обычно при ее рассмотрении упор делается на широте эстетических исканий поэта, на выявлении в его наследии традиций тех или иных художественных течений, направлений и т. д.; в тени при этом остается вопрос о том, какими принципами руководствовался поэт, творчески осваивавший богатства инонациональных культур. Доминантой здесь выступает его концепция мировой литературы: в каждом отдельном случае Гёте стремится выявить типологический статус рассматриваемого художественного фено-