

зоваться терминологией самого поэта, не «классическо-романтический», замкнутый на истории духовного развития Европы, синтез, посредством которого творится «европейская мировая литература», а носящий планетарные масштабы «западно-восточный» синтез, ведущий к созданию «всеобщей мировой литературы»). Во-вторых, это будет такой синтез, при котором, как писал Гёте Карлейлю, «сквозь национальное и личное будет все более явственно проступать... человеческое», иными словами, синтез, выявляющий в национальных художественных традициях их нетленное, универсально значимое гуманистическое содержание. Попытку заглянуть в это проецируемое им далекое будущее духовного развития человечества Гёте и предпринимает в своих произведениях.

Не приходится сомневаться в том, что и свое позднее творчество Гёте воспринимал как «синтетическое». Все более утверждавшийся на позициях гуманистического интернационализма, он не склонен был рассматривать себя исключительно как немецкого поэта. Гёте как творческой личности было, что называется, тесно в границах Германии или даже Европы, сферой приложения его эстетических интересов становится чуть ли не весь мир. В контексте разбираемых здесь вопросов особый интерес вызывает интерпретация поэтом творчества Байрона, черты которого Гёте символически запечатлел в «Елене» в образе Эвфориона [19].

В одной из своих бесед с Эккерманом по поводу «Елены» Гёте замечает: «Я не мог никого взять в качестве представителя новейшей поэзии, кроме него... Ведь он является бесспорно величайшим талантом столетия. И потом, Байрон не античен и не романтичен, он как сам современный день. Именно такого поэта я должен был иметь» [5, с. 368]. Нетрудно догадаться, почему Гёте «должен был» придать рожденному от брака Фауста и Елены «классическо-романтическому» Эвфориону черты именно Байрона: восприятие английского поэта как «синтетического», т. е. «классическо-романтического» художника идеально согласовывалось с трактовкой Гёте современного ему этапа эволюции европейского литературного процесса (того самого периода «новейшей поэзии», о котором шла речь выше) как эпохи синтеза классических и романтических художественных традиций. Этим объясняется и та исключительно высокая, порой кажущаяся чрезмерной оценка Байрона как «величайшего таланта столетия», которую поэт не устает повторять; в этой связи достаточно сказать, что Байрон оказывается единственным из современных Гёте поэтов, кого он считает возможным поставить рядом с Шекспиром и древними.

В том, что Гёте воспринимал Байрона именно как «синтетического» художника, лишней раз убеждает нас одна малозначительная на первый взгляд деталь: в разговоре с Эккерманом Гёте сравнивает английского поэта с «современным днем». Мы глубже поймем смысл этого «метеорологического» сопоставления, если вспомним, что для Гёте метеорология была той наукой, «предметы» которой «представляют... нечто живое, что на наших глазах ежедневно проявляет созидательную деятельность и предполагает синтез» [5, с. 426]. Перед нами яркий пример того, какие глобальные масштабы приняла категория синтеза как в художественном, так и в научном мышлении поэта.

Мы не можем поэтому согласиться с весьма распространенными в гётеведении интерпретациями «Елены» как произведения, в котором Гёте выразил свои сомнения в возможности органичного синтеза классического и романтического начал в современной ему действительности (в подтверждение этого мнения обычно ссылаются на два, безусловно, важных эпизода финала произведения: исчезновение Елены и гибель Эвфориона). Отметим, во-первых, что рассмотрение «Елены» в свете гётевской концепции мировой литературы позволяет, как нам кажется, с достаточным к тому основанием — утверждать, что дело обстояло как раз наоборот: поэт стремился продемонстрировать «Еленой» продуктивность и необходимость такого синтеза. Мы вправе распространить прин-